

# ІСТОРІЯ

*українського*

# КІНО



ТОМ 2

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ  
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

У п'яти томах

Том 2  
1930–1945

Київ  
Видавництво ІМФЕ  
2016

УДК 791(477)"1920/1945"  
ББК 85.373(4УКР)6  
I-90

**Головний редактор**  
академік Ганна Скрипник

**Науковий редактор**  
Сергій Тримбач

**Відповідальний секретар**  
Діана Дзюба

**Автори тому**

Роман Бучко, Оксана Волошенюк, Андрій Дорошенко, Леся Кульчинська,  
Людмила Новікова, Ольга Пашкова, Роман Росляк, Сергій Тримбач

**Історія українського кіно. Т. 2 : 1930–1945** / [голов. ред.  
I-90 Г. Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ,  
2016. – 448 с. + 28 іл.

ISBN 978-966-02-8073-1 (загальний)  
ISBN 978-966-02-8074-8 (т. 2)

ББК 85.373(4УКР)6

**Рецензенти**

член-кореспондент Академії мистецтв України  
доктор мистецтвознавства Ірина Зубавіна

член-кореспондент Академії мистецтв України  
доктор мистецтвознавства  
професор Алла Терещенко

член-кореспондент НАН України  
доктор філологічних наук  
Микола Сулима

Другий том «Історії українського кіно» присвячено розвитку екранного мистецтва в Україні впродовж 1930–1945 років і висвітлює як власне мистецький процес, так і сфери освіти, кінопреси, кінопрокату і кінофікації, а також тогочасної державної політики щодо кінокультури.

Рекомендовано мистецтвознавцям, кінознавцям, діячам екранних мистецтв, студентам навчальних закладів гуманітарного профілю та всім, кого цікавить історія вітчизняної культури.

*Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*

ISBN 978-966-02-8073-1 (загальний)  
ISBN 978-966-02-8074-8 (т. 2)

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016

## ВСТУП

Увазі читачів пропонується другий том п'ятитомного видання «Історії українського кіно», над яким працюють науковці відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Одразу зауважимо, що автори нової «Історії» спираються на багатий досвід попередників, передусім тих, хто працював у відділі і хто, власне, закладав основу роботи над історичним дослідженням вітчизняного кіномистецтва.

Назвемо лише деякі праці, підготовлені співробітниками відділу, присвячені минулому нашого кінематографа: «З минулого кіно на Україні» (1959) Георгія Журова; тритомна «Історія українського радянського кіномистецтва. 1917–1954» (1959) Івана Корнієнка, Алли Жукової, Георгія Журова, Андрія Роміцина; збірники – «Мистецтво екрана» (1966), «Життя і герої екрана» (1970), «Українська кінопанорама» (1972) Світлани Зінич, Нонни Капельгородської, Алли Жукової, Валентина Рибак-Акімова; «Становлення українського радянського кінознавства» (1977), «Мистецтво мультиплікації» (1982) Олени Шупик, «Современный кинопроцесс и действительность» (1986), «Традиции и новаторство советского киноискусства» (1989); два томи «Історії українського радянського кіно» (1986, 1987). На жаль, остання праця позначена заідеологізованими підходами, що – в часи змін, у роки перебудови – стало причиною відмови від видання третього тому, який охоплював увесь повоєнний період (1945–1985).

Серед цінних та інформативних видань варто назвати «Історію українського кіно» Бориса Береста (Нью-Йорк, 1964), котрий запропонував власну версію, що йшла врозріз з усталеними радянськими штампами. Із зарубіжних видань виокремимо «Історію українського кінематографа» французького дослідника Любомира Госейка (2001) (в українському перекладі книга вийшла у 2005 році у видавництві «KINO-KOLO»). Проаналізовано чимало кіноявищ та імен, запропоновано новий погляд на історію кіно, вільний від ідеологій та культурницьких загальників.

Із новітніх праць слід згадати «Історію українського кіномистецтва» Василя Ілляшенка (Київ : Вік, 2004), у якій йдеться про період 1893–2003 років. Проте вона позначена поверхневим есеїзмом. Автор видання був фаховим кінорежисером і сценаристом, і книга радше є його суб'єкцією. Водночас відзначимо наявність великого масиву імен і явищ. Із цього випливає, що певний інтерес книга становить як джерело інформації, хоча й не завжди точної.

Відносно недавно побачили світ «Нариси з історії українського кіномистецтва» (Київ : Інтертехнологія, 2006). Колектив авторів проаналізував чимало аспектів функціонування вітчизняного кіно в різні історичні періоди.

Цінною, багатою на фактичний архівний матеріал є книга «Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена» Володимира Миславського (Харків : Форсинг, 2005).

Другий том «Історії українського кіно» вибудовано на матеріалі 1930–1945 років. Лише півтора десятиліття, які, однак, насичені значною кількістю історичних подій, що по-різному впливали на розвиток кінематографа. Особливістю роботи є передусім відмова від старих ідеологічних штампів і прагнення уникати нових. Автори розділів спираються насамперед на архівні документи, докладне вивчення, а отже, нове потрактування фільмових текстів. Уводяться в обіг десятки нових імен і фільмових явищ, які з різних причин замовчувалися, виводилися за межі власне історії мистецтва, історії суспільства.

Ще однією особливістю видання є його комплексність. Тут ідеться не тільки про мистецькі аспекти історичного функціонування кінострічок, а й вивчено та представлено сфери державної культурної політики, які – особливо впродовж 1930–1945 років – багато що визначали в самому кіно, у долі митців. Так само детально висвітлено особливості сфери кіноосвіти, намагання виформувати в Україні власну національну школу. Серед нового й акцентовання на особливостях операторської та акторської шкіл в Україні. Охоплено максимальну кількість явищ, що визначали життя і творчість українських кінематографістів за кордоном, зокрема в тоді «закордонній» Галичині. Уперше читачем постає багато явищ документального, просвітницького та анімаційного кіно. Історія вітчизняного кіно прозирає як системна цілісність, яка творилася в різних регіонах світу і за різних чинників впливу.

На сторінках другого тому проаналізовано історію розвитку таких важливих сфер кінематографа, як кінофікація та кінопрокат, кіноосвіта, кінопреса. По суті, уперше всі явища і факти кіноісторії вивчено в контексті тогочасної державної політики в царині культури, кінематографа передусім.

Автори сподіваються на те, що їхня праця буде цікавою широкому читачькому загалові, який уболіває за минуле та майбутнє українського кіно.

Авторський колектив висловлює вдячність за співпрацю співробітникам Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, Центрального державного архіву громадських об'єднань України, Центрального державного кінофотоархіву України ім. Г. С. Пшеничного, Національного центру Олександра Довженка, Державного архіву Київської області, а також Володимиру Войтенку, Людмилі Гутник, родині Іполита Лазарчука за надані фотоматеріали.

## УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ: ФОРМУВАННЯ УПРАВЛІНСЬКОЇ ВЕРТИКАЛІ

Розвиток національного кінематографа в другій половині 1920-х років позначився чималими здобутками: кількісним та якісним зростанням української кінопродукції, розширенням проблемно-тематичних напрямів, збагаченням жанрової палітри, приходом талановитих режисерів, операторів, акторів тощо.

Такі позитивні зрушення були зовсім не випадковими. Їм, зокрема, сприяв автономний статус вітчизняного кінематографа. Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), створене 1922 року, підпорядковувалося Народному комісаріатові освіти УСРР (який здійснював загальне ідеологічне керівництво культурою та мистецтвом), було самостійною господарською і юридичною одиницею й мало досить широкі права – володіло державною монополією щодо виробництва і прокату кінофільмів на території республіки, а також правом вивезення української кінопродукції за кордон і відповідно закупівлі закордонної продукції та її реалізації, причому не лише в Україні.

Автономність республіканських кіноорганізацій, до того ж в умовах нової економічної політики, для якої характерним було існування різних за формою власності кіноструктур (у цьому сенсі фінансування ВУФКУ також могло здійснюватися не тільки за рахунок державних коштів, але й шляхом залучення кооперативного й навіть приватного капіталу, хоча на практиці приватне фінансування не вдалося залучити), викликала занепокоєння в керівництва СРСР щодо можливості послаблення контролю над кінематографом з боку держави й партії. Тож закономірним було прагнення сформувавши дієву управлінську вертикаль. Найоптимальніший варіант реалізації цієї мети в умовах тогочасних реалій – це об'єднати республіканські кіноорганізації під егідою єдиного центру.

У такий спосіб кінематограф ставав однією з ланок у намаганні кремлівського керівництва централізувати владу, а відтак підпорядкувати всі політичні, економічні, суспільні, соціальні процеси, які відбувалися в республіках, що входили до СРСР. Але не останньою. Свого часу на роль кіно вказував В. Ленін, називаючи його «найважливішим з усіх мистецтв». Отож, кінематограф як потужний засіб пропаганди не міг перебувати на узбіччі процесів централізації, що відбувалися в радянському суспільстві. Підпорядкування республіканських кіноорганізацій єдиному управлінському центру ставало неминучим.

Утілення ідеї щодо єдиного союзного центру управління кіносправою стало закономірним кроком у контексті створення тоталітарної системи та

формування ідеології, яка відповідає її потребам, установлення повного контролю над структурами, що несли б цю ідею в широкі маси.

У грудні 1927 року Всесоюзна кінонарада ухвалила рішення про створення єдиного керівного центру при Вищій раді народного господарства (ВРНГ) СРСР. Це було здійснено всупереч рішучому протесту з боку української і білоруської делегацій<sup>1</sup>. Документ складався з двох частин, одна з яких «шкідливіша від другої». У першій мовилося про передачу національних кіноорганізацій із республіканських наркоматів освіти до ВРНГ, у другій – про їхнє об'єднання в єдиному центрі<sup>2</sup>.

30 січня 1928 року за збереження автономії республіканських кінематографій виступила Всеукраїнська партійна нарада. «Передати кіно до ВРНГ, – зазначав у своєму виступі нарком освіти України М. Скрипник, – це значить поставити кіносуду як виключно комерційну організацію»<sup>3</sup>.

Аналогічної думки дотримувався й голова ВУФКУ О. Шуб: «Залежно від того, хто керуватиме кінематографією – ВРНГ чи Наркомосвіти, без сумніву, повинна визначитись основна установка кінематографії. Залежно від цієї постанови буде визначено перспективу нашого кіно, а перспектива ця лежить в такій площині: або занедбання культурного значення кіно й висунення на перший план господарчих справ, або висунення на перший план справ культурного порядку, культурного й ідеологічного значення кіно, цілком зрозуміло, з одночасним вмілим господарюванням в галузі кінематографії»<sup>4</sup>.

Охочих раз і назавжди покінути з незалежним від Москви українським кінематографом не бракувало. Серед них був і виходець з України, а в той час російський нарком освіти, – А. Луначарський. 21 вересня 1927 року в «Красной газете» він опублікував статтю «Перед партійною кінонарадою», у якій висловив невдоволення напруженими стосунками між українським та російським кінематографом. Обґрунтовував він їх, зокрема, історією з «Броненосцем “Потьомкіним”», якого німецький глядач побачив значно раніше, ніж український. А. Луначарський закликав вирішити проблему: «...тільки шляхом чіткої установки принципів нашої кінематографії, <...> шляхом встановлення певної єдності управління всієї союзної кінематографії...»<sup>5</sup>.

З-поміж прихильників централізації кінематографії були й такі провідні кінорежисери радянської епохи, як Г. Александров, Г. Козинцев, Л. Трауберг, О. Попов, В. Пудовкін, А. Роом, С. Юткевич та С. Ейзенштейн. У своєму колективному листі-зверненні (його ініціатором виступив С. Ейзенштейн) до першої Всесоюзної партійної кінонаради (Москва, березень 1928 р.) вони звернули увагу на відсутність планового ідеологічного керівництва кіногалузю та запропонували створити «авторитетний орган, що планує продукцію кінопромисловості». Установа мала бути політичною й культурною, безпосередньо

<sup>1</sup> Кіноконференція : [Ред. ст.] // Кіно. – 1927. – № 23/24. – С. 14.

<sup>2</sup> Шуб О. Шкідлива постанова // Кіно. – 1928. – № 1. – С. 1.

<sup>3</sup> Скрипник М. Підсумки та перспективи розвитку української кінематографії : Доклад наркома освіти УСРР тов. М. О. Скрипника // Кіно. – 1928. – № 2. – С. 3.

<sup>4</sup> Шуб О. Шкідлива постанова... – С. 1.

<sup>5</sup> Луначарський А. В. Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы / сост. А. М. Гак, Н. А. Глаголева. – Москва : Искусство, 1965. – С. 97.

пов'язаною з ЦК ВКП(б): «Отже, має бути створений орган безпосередньо при Агітпропі ЦК, що організовано ставить перед виробничими організаціями чіткі завдання політичного і культурного характеру»<sup>6</sup>. За іронією долі, усі згадані особи були безпартійними, тож їх навіть не запросили на нараду!

На Всесоюзній партійній кінонаradі 1928 року таке певне протистояння завершилося компромісом: з одного боку, було ухвалено рішення не вилучати кіноорганізацій з відання республіканських наркомосів і не створювати керівного центру, з другого – організувати при ЦК ВКП(б) комісію «для керування кінематографією, особливо щодо розгляду та затвердження тематичних планів кіновиробничих організацій»<sup>7</sup> і технічний кіноцентр при ВРНГ СРСР – для вирішення виробничо-технічних питань<sup>8</sup>. У такий спосіб було зроблено крок на шляху до централізації.

У цьому контексті слід розглянути й Постанову ЦК ВКП(б) від 11 січня 1929 року «Про керівні кадри працівників кінематографії», яка означила намір партії «всебічно посилити керівництво роботою кіноорганізацій»<sup>9</sup>, забезпечити ідеологічну витриманість продукції. Постанова зобов'язувала республіканські народні комісаріати Робітничо-селянської інспекції «під час перевірки персонального складу радянських установ <...> передбачити необхідність перегляду особового складу й кіноорганізацій»<sup>10</sup>. Так фактично було дано сигнал до здійснення кадрової чистки працівників, які не відповідали радянській ідеології, а «заклик до чистки кадрів, очевидно, був частиною загального плану підготовки до переходу до системи централізованого управління кінематографією всієї держави [СРСР. – Р. Р.]»<sup>11</sup>.

Поворотним моментом у процесах централізації кінематографії стало прийняття Раднаркомом СРСР 13 лютого 1930 року постанови «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості», відповідно до якої у складі Вищої ради народного господарства СРСР створювалася інституція, у якій зосереджувалося виробництво кінофотоапаратури, фотокіноприладдя, матеріалів, кінофільмів, їх прокат і експлуатація; ВРНГ доручалося скласти точний перелік усіх підприємств та організацій, що мали ввійти до складу об'єднання<sup>12</sup>.

11 травня 1930 року Рада праці й оборони СРСР ухвалила постанову «Основні положення статуту Загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості», якою проголошувалося створення у складі загальносоюзного

---

<sup>6</sup> *Марголит Е.* Дело восьми. К истории одного документа. [Электронный ресурс] // Сеанс. – 2011. – № 43/44. – Режим доступа : <http://seance.ru/n/43-44/perekrestok/zakaz/delo-vosmi-k-istorii-odnogo-dokumenta/>.

<sup>7</sup> *Нечес П.* До підсумків партнаради / П. Нечес // Кіно. – 1928. – № 5. – С. 1.

<sup>8</sup> *Михайлов В.* Сталинская модель управления кинематографом // Кіно: политика и люди (30-е годы). К 100-летию мирового кино. – Москва : Материк, 1995. – С. 12.

<sup>9</sup> ЦК ВКП(б) про кадри кіноробітників // Кіно. – 1929. – № 4. – С. 2.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> *Михайлов В.* Сталинская модель управления кинематографом... – С. 13.

<sup>12</sup> Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості. Постанова Ради народних комісарів СРСР від 13 лютого 1930 р. // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1930. – Відділ перший. – № 15 [18 березня]. – С. 298.



об'єднання кінотрестів. Принциповим було те, що кінотрести позбавлялися функцій виробництва фільмів та права здійснення імпортно-експортних операцій. Їхню діяльність обмежили організацією кіномережі, прокатом фільмів, експлуатацією кіноустановок. Усі кінофабрики (за винятком Київської й Одеської) були підпорядковані безпосередньо загальносоюзному центру<sup>13</sup>. Тобто для України зробили виняток.

Базуючись на вищеназваних нормативно-правових актах, 21 травня 1930 року Президія ВРНГ СРСР на своєму засіданні створила Державне всесоюзне кінофотооб'єднання «Союзкіно», яке зобов'язали терміново розпочати приймання кіномайна та капіталів<sup>14</sup>. Процес інкорпорації республіканських кінематографій (у тому числі й української) до складу загальносоюзного центру перейшов в активну фазу.

Відповідно до свого статуту «Союзкіно», зокрема, мало на меті планування, регулювання й технічне керівництво виробничими процесами трестів і управлінь, що входили до нього (за наркомосами союзних республік залишили ідеологічне керівництво виробництвом кінокартин, що мало, однак, здійснюватися разом з Правлінням союзного кінооб'єднання); планування і керівництво, а в окремих випадках і капітальне будівництво. Великим ударом для українського кіно були відміна монополії на прокат кінокартин на території УСРР («Союзкіно» здійснювало безпосередній прокат фільмів на території РСФРР та через відповідні трести – на території інших республік), скасування експортно-імпорتنних операцій та керівництва фінансовою й комерційною діяльністю. Відтепер усі прибутки українського кінематографа за незначними винятками надходили на рахунки «Союзкіно», керівництво якого й вирішувало їхню подальшу долю.

На початку червня 1930 року голова Правління «Союзкіно» М. Рютін у листі до керівника української кінематографії І. Воробйова вимагав видати наказ про припинення самостійного функціонування ВУФКУ та проведення низки заходів по його підпорядкуванню<sup>15</sup>.

Водночас розпочинається робота з розробки статуту нової української кіноорганізації. Попереднє затвердження статуту тресту «Українфільм» відбувається на засіданні Правління «Союзкіно» 28 червня 1930 року<sup>16</sup>. Однак тільки 9 листопада того самого року статут Державного українського тресту кінопромисловості «Українфільм» (таку назву отримав наступник ВУФКУ) було затверджено на засіданні Президії ВРНГ СРСР.

Створення загальносоюзного об'єднання сприйняли неоднозначно. У республіках, кінематограф яких перебував загалом на невисокому рівні, такий крок викликав позитивні відгуки (з'явилася реальна можливість профінансувати їх розбудову), чого не можна сказати про Україну. А вже невдовзі причин бути невдоволеними діями «Союзкіно» було більш ніж достатньо. Це, наприклад, стосувалося тематичного плану виробництва фільмів на 1931 рік. Отримавши пропозиції від республіканських кіноорганізацій, союзне керів-

<sup>13</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 174, арк. 434.

<sup>14</sup> Там само, спр. 199, арк. 728.

<sup>15</sup> Там само, арк. 700–700 зв.

<sup>16</sup> Там само, арк. 721.

ництво проігнорувало їх, запропонувавши натомість свій тематичний план. Аналогічні ситуації виникали із затвердженням кіносценаріїв та наданням дозволу випускати на екрани фільми українського виробництва.

«Окремі працівники “Союзкіно” зробили останнім часом помилки, що є об’єктивні помилки великодержавного шовіністичного характеру. Так тематичний план 1931 року був розроблений Правлінням “Союзкіно” і в готовому вигляді запропонований національним кіноорганізаціям, – обурюювався завідувач АПО ЦК ЛКСМУ В. Мускін. – Це “думання за всіх” є інтелігентсько-барське, а суттю шовіністичне ставлення до національних республік Союзу, це є невірря на практиці в політичну й культурну їхню міць. Це є не планування тематики, а бюрократизація цієї роботи...”<sup>17</sup>.

У газеті «Комсомолец України» із цього приводу писали, що «через централізаторське опрацювання тематичного плану, відірваність від зустрічних планів “Союзкіно” нав’язало тематичний план республіканським трестам, який цілком ігнорує культурні запити національних республік»<sup>18</sup>. І вже з іншої проблеми, сценарної: «“Союзкіно” поставило “Українфільмові” такі умови, які не забезпечують подальшого розвитку української кінематографії <...> Такі “перлини”, як розпорядження не допускати жодного сценарію на виробництво без відповідної візи “Союзкіно”, справді, робить національний кіно-трест – кіноконторою»<sup>19</sup>.

Чимало претензій на адресу союзного кінокерівництва стосувалося принципів питань фінансування: «Фінансова політика “Союзкіно” останнім часом позбавляє трест “Українфільм” будь-якої господарчої ініціативи. Перебудовувавши систему розрахунків між цим трестом і підлеглими виробничими одиницями (кінофабриками, мехзаводом тощо), “Союзкіно” відібрало від “Українфільму” фінансові важелі і фактично перетворило “Українфільм” на експлуатаційно-прокатну контору, що проводить роботу за адміністративними наказами свого центру. Керівні функції “Українфільму” в галузі виробництва картин тепер відпадають, оскільки безпосереднє приймання картин та оплату їх “Союзкіно” залишило за собою. Цей порядок призводить до чималого заморожування обігових коштів, бо закінчені картини, що надсилають до “Союзкіно”, затримуються пересічно на 4–6 місяців <...> через затримку у вчасному випуску картин українського кіновиробництва утворюється таке становище, коли актуальність теми та художньо-політична цінність картини утрачається, чим принижується роль української кінематографії як невід’ємної частини національно-культурного будівництва»<sup>20</sup>.

Діставалося й керівникові союзного кінематографа Б. Шум’яцькому: «Виступивши в пресі з заявою про “велику програму” кінематографії на 1932 рік,

<sup>17</sup> Мускін В. Класова боротьба в кіно // Кіно. – 1931. – № 11/12. – С. 2.

<sup>18</sup> Мордерер Я. Відомча метушня і опортуністична практика «Союзкіно», що ховається під формою «локальних договорів»: «Вершники без голови» з «Союзкіно» зв’язують руки національним трестам // Комсомолец України. – 1931. – 9 грудня.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Васильев К. Керівництво «Союзкіно» не створює умов для нормальної роботи української кінематографії // Пролетарська правда. – 1931. – 5 грудня.

голова “Союзкіно” Шум’яцький надавав радянській громадськості багато обіцянок, не забезпечивши реальності їх виконання...»<sup>21</sup>.

Намагаючись до певної міри перешкодити масштабним акціям централізації в кінематографії, редакція газети «Пролетарська правда» звертається з відкритим листом до газети «Правда», Народного комісаріату Робітничо-селянської інспекції (РСІ) СРСР та наркома РСІ УСРР.

«Об’єднання всіх національних кін і утворення єдиного керівного центру – “Союзкіно”, – йшлося в листі, – мало своїм завданням зміцнити матеріальну базу, встановити єдиний план, поліпшити ідеологічне керівництво. Проте теперішній стан керівництва “Союзкіно” й методи його роботи саму ідею єдиного плану, ідею централізованого керівництва дискредитують»<sup>22</sup>. Далі – конкретні факти:

«1) “Союзкіно” маринує в своїх складах майже 60 фільмів, вироблених по фабриках “Українфільму”, на актуальні політичні завдання пролетарської громадськості України.

2) “Союзкіно” встановило недозволено бюрократичний спосіб приймання фільмів безпосередньо від українських фабрик, ігноруючи “Українфільм” та НКО, що цілком виключає громадський перегляд їх на Україні й можливість контролю.

Опікунство “Союзкіно” над “Українфільмом” доходить до такого стану, коли навіть гасла до засівної кампанії українською мовою не дозволяють друкувати на Україні, а присилають їх із “Союзкіно”, зовсім не застосовані до вимог України.

Є також спроби “Союзкіно” одверто розцінювати національну кінематографію як другорядну.

Фінансове керівництво “Союзкіно” призводить до того, що республіканський кінотрест “Українфільм” перетворюється на комерційного агента „Союзкіно“»<sup>23</sup>.

І насамкінець – висновок: «Отже – на прикладі взаємовідношень з “Українфільмом”, нам здається, що “Союзкіно” фактично взяло курс на ліквідацію республіканських трестів, що, безперечно, може затримати розвиток радянської кінематографії, негативно відіб’ється на темпах національно-культурного будівництва»<sup>24</sup>. Завершується лист проханням «негайно розслідувати зазначені <...> факти і вжити негайних заходів до виправлення лінії “Союзкіно” в керівництві республіканськими трестами»<sup>25</sup>.

Російський історик кіно В. Михайлов зауважував, що тодішній голова «Союзкіно» М. Рютін під тиском керівників республіканських кінематографій зміг переконати Політбюро (насамперед Й. Сталіна) в доцільності послаблення тиску. І хоча офіційного документа із цього приводу не вийшло,

---

<sup>21</sup> Ган Я. Зривають здійснення постанови ЦК ВКП(б) // Пролетарська правда. – 1931. – 5 грудня.

<sup>22</sup> Редакція газети «Пролетарська правда». ЦО партії «Правда», до Народного комісаріату Робітничо-селянської інспекції СРСР та наркомові РСІ УСРР: Відкритий лист // Пролетарська правда. – 1931. – 5 грудня.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Там само.

«в серпні 1930 року керівники республіканських кіноорганізацій зітхнули з полегшенням: все залишалось, як було раніше»<sup>26</sup>. Дослідник, однак, висловлює сумнів, що так могло тривати довго. В українських архівах не вдалося розшукати документів, які б підтверджували точку зору кінознавця, проте вищенаведені документи засвідчують якраз протилежне. Принаймні якщо ситуація в серпні 1930 року і справді дещо покращилася, то на досить короткий час. А те, що тиск на національний кінематограф з року в рік лише зростав, підтверджують хоча б значні проблеми з фінансуванням навчальних закладів «Українфільму». Будучи розпорядником коштів, «Союзкіно» часто затримувало переведення їх за призначенням, тобто для потреб навчального процесу, могло диктувати свої умови стосовно кількості набору студентів в українські кінозаклади, що також викликало цілком обґрунтоване невдоволення.

Слід відзначити, що «десята муза» також стала заручником реорганізацій, що безпосередньо не ставили завдання певних змін у кінематографії, як це сталося в 1932 році (коли Вищу раду народного господарства СРСР, до складу якої входило й «Союзкіно», перетворили на загальносоюзний Народний комісаріат важкої промисловості, вилучивши з її відання легку, лісову та лісопереробну промисловість). Для керівництва легкою промисловістю створили об'єднаний Народний комісаріат легкої промисловості СРСР, а для лісової та лісопереробної – загальносоюзний Народний комісаріат лісової промисловості<sup>27</sup>. Питання, що робити з кінематографом, вирішили в досить примітивний спосіб: оскільки його неможливо було передати ні до лісової, ні, тим більше, до важкої промисловості, «десяту музу» підпорядкували Народному комісаріатові легкої промисловості.

Здавалося, певною поступкою республіканським кіноорганізаціям була постанова Раднаркому СРСР від 11 лютого 1933 року «Про організацію Головного управління кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР»<sup>28</sup>. Це був проміжний варіант, покликаний, окрім того, виправити ненормальну ситуацію з підпорядкуванням об'єднання «Союзкіно» Наркомату легкої промисловості. Відповідно до цієї постанови «Союзкіно» реорганізувалося в Головне управління кінофотопромисловості (ГУКФ), безпосередньо підпорядковане Раднаркому СРСР. Республіканські трести були виведені із системи «Союзкіно» й передані в підпорядкування радам народних комісарів відповідних республік. Кіноорганізації республік отримали й певну свободу дій: вони мали право знімати «художні, наукові, шкільні й технічні фільми, а також кінохроніку»<sup>29</sup> за планами, що їх затверджувало ГУКФ (при збереженні

<sup>26</sup> Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом... – С. 15.

<sup>27</sup> Про утворення народних комісаріатів важкої, легкої й лісової промисловості: Постанова Центрального виконавчого комітету і Ради народних комісарів Союзу РСР від 5 січня 1932 року // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – Відділ перший. – 1932. – № 1 [16 січня]. – Арт. 4.

<sup>28</sup> Російський історик кіно В. Михайлов вважає, що це був черговий, проте обмежений крок на шляху подальшої централізації кінематографа (Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом... – С. 17).

<sup>29</sup> Про організацію Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР: Постанова Ради народних комісарів Союзу РСР від 11 лютого 1933 року //

«нагляду» за змістом кінокартин з боку ГУКФ). При республіканських кіно-трестах створювали художні ради, які очолювали народні комісари освіти або їхні заступники.

Однак це тривало недовго. Існує версія, що прийняття згаданого докумен-та пройшло якимось чином повз увагу Й. Сталіна <sup>30</sup>. Та через кілька місяців він зініціював прийняття додаткової постанови РНК СРСР – «Про затвердження статуту про Головне управління кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР» від 27 травня 1933 року <sup>31</sup>.

Кінотрести хоча й надалі залишалися в підпорядкуванні республіканських раднаркомів, однак ГУКФ розглядало й затверджувало річні та квартальні плани з виробництва фільмів у республіках, укладало зведені перспективні плани й контрольні числа розвитку всієї союзної кінофотопромисловості, а також стежило за змістом картин, що їх виробляли всі союзні та республіканські організації <sup>32</sup>.

Проте аналіз статуту «Українфільму», введеного в дію на виконання со-юзної постанови Раднаркомом УСРР <sup>33</sup>, засвідчує, що він мав певні розбіж-ності. У документі чітко вказувалося на безпосереднє підпорядкування тресту Раднаркому УСРР (який призначав керівника й заступника тресту), на кер-віництво художньої ради (голова – нарком освіти України) художньо-ідео-логічною роботою тресту, його господарську самостійність (діє на засадах госпрозрахунку відповідно до планових завдань, що їх затверджує Раднар-ком України). Важливо було й те, що, «здійснюючи в усіх галузях і стадіях виробництва й прокату кінофільмів державну монополію» <sup>34</sup>, «Українфільм» мав за основні завдання виробництво фільмів, керівництво та експлуатацію підпорядкованої йому кіномережі, прокат кінофільмів на території УСРР від-повідно до наданої монополії прокату (а на території інших республік – за до-говорами з кінотрестами цих республік) тощо. Статуту ГУКФ суперечили й інші положення, наприклад, «складання зведених перспективних та оператив-них планів і контрольних цифр розвитку кінофотопромисловості та подання їх на затвердження до Ради народних комісарів УСРР» <sup>35</sup>, а не ГУКФ! Слід

---

Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – Відділ перший. – 1933. – № 11. – Арт. 59.

<sup>30</sup> Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом... – С.17.

<sup>31</sup> Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – Відділ перший. – 1933. – № 34. – Арт. 203 а.

<sup>32</sup> Устава про Головну управу кінофотопромисловості при Раді народних комісарів Союзу РСР // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – Відділ перший. – 1933. – № 34. – Арт. 203 б.

<sup>33</sup> Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кінофотопромисловості «Українфільм»: постанова Ради народних комісарів УСРР від 1 липня 1933 р. // Збірник законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1933. – № 41 [5 вересня]. – Арт. 529.

<sup>34</sup> Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кінофотопромисловості «Українфільм»: постанова Ради народних комісарів УСРР від 1 липня 1933 р. // Збірник законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1933. – № 41 [5 вересня]. – Арт. 529.

<sup>35</sup> Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кінофотопромисловості «Українфільм»: постанова Ради народних комісарів УСРР від 1 липня 1933 р. //

наголосити, що документ не містить згадки про взаємовідносини з ГУКФ, що, звісно, викликає певні сумніви щодо впровадження його на практиці.

Чергова спроба «вдосконалення» механізму управління радянським кінематографом датується 17 січня 1936 року, коли для об'єднання всього керівництва розвитком мистецтв в СРСР була ухвалена Постанова Центрального виконавчого комітету і Ради народних комісарів СРСР «Про утворення Всесоюзного комітету в справах мистецтв при РНК Союзу РСР». На новостворений комітет було покладено керівництво всіма справами мистецтв і підпорядковано всі театри й видовищні мистецтва, кіноорганізації, музичні, художньо-живописні, скульптурні й інші заклади мистецтва, у тому числі й навчальні заклади, що готували для них фахівців<sup>36</sup>. До українського Управління у справах мистецтв при РНК УСРР (водночас було органом Всесоюзного комітету) відійшло також і Управління фотокінопромисловості при РНК УСРР.

Утім, як показав час, така централізація всіх мистецтв в одному відомстві не завжди дає очікувані результати. Якщо ж урахувати, що кінематограф не є «чистим мистецтвом», до того ж у кіновиробництві широко задіяні елементи промисловості (кіностудії, фабрики та заводи з виробництва фото- та кіноматеріалів, апаратури), то ставало зрозуміло, що він не вписувався в загальносоюзний центр з управління мистецтвом.

Пошуки іншої моделі управління кінематографом не припинялися. Її розробку було доручено чекісту С. Дукельському, який змінив Б. Шум'яцького на посаді начальника Головного управління кінематографії.

23 березня 1938 року з'являється Постанова РНК СРСР «Про утворення Комітету в справах кінематографії при Раді народних комісарів Союзу РСР», що завершує процес повної централізації управління кінематографом.

Відповідно до цього документа на новостворений комітет покладено «керівництво всіма справами кінематографії, в тому числі керівництво виробництвом кінокартин, кінофікацією і прокатом кінокартин по всьому Союзу РСР»<sup>37</sup>. До Комітету в справах кінематографії передавалися всі кінопідприємства та кіноорганізації, що входили в систему Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР по Головному управлінню кінематографії; кіностудії по РРФСР та інших союзних республіках; копіювальні фабрики і лабораторії масового копіювання кінофільмів. В Україні це були Київська й Одеська кіностудії художніх фільмів, Українська студія хронікально-документальних фільмів, Фабрика з виробництва плівки в м. Шостці, Одеський завод кіно-

---

Збірник законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1933. – № 41 [5 вересня]. – Арт. 529.

<sup>36</sup> Про утворення Всесоюзного комітету в справах мистецтв при РНК Союзу РСР: постанова Центрального виконавчого комітету і Ради народних комісарів Союзу РСР від 17 січня 1936 року // Збірник законів і розпоряджень Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – Відділ перший. – 1936. – № 5 [13 лютого]. – Арт. 40.

<sup>37</sup> Про утворення Комітету в справах кінематографії при Раді народних комісарів Союзу РСР: постанова Ради народних комісарів Союзу РСР від 23 березня 1938 року // Збірник законів і розпоряджень уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1938. – № 13 [11 квітня]. – Арт. 81.

апаратури, Київська копіювальна фабрика, Київський інститут кінематографії, Одеський кіномеханічний технікум, студія кінохроніки, що будувалася в Києві. Їх підпорядкували відповідним головним управлінням, створеним у складі Комітету. У республіках замість повноцінних органів з управління кінематографією (в Україні ці функції виконувало правління тресту «Українфільм») при радах народних комісарів створювалися управління кінофікації як органи Комітету в справах кінематографії.

Функції загальносоюзного центру було деталізовано в «Положенні про Комітет у справах кінематографії при Раді народних комісарів Союзу РСР», затвердженому 4 вересня 1938 року Раднаркомом СРСР. Наприклад, щодо виробництва фільмів, то Комітет затверджував не лише тематичні плани, але й (для кожної кінокартини) літературний, режисерсько-монтажний сценарій і постановочний план. Мало того, кожна стрічка запускалася у виробництво тільки за особливим наказом голови Комітету. Аналогічна ситуація була і з випуском фільму на екран<sup>38</sup>.

Отже, у 1938 році завершився процес повної централізації управління кінематографом, що був невід'ємною частиною формування в СРСР тоталітаризму, який «зачепив і українське кіно. Фундаментально визначивши у притаманних йому стратегіях і (в найширшому значенні) “жанрах” того часу його долю. І загальний, і той чи той “спеціальний” його характер. Усю його естетичну та ідеологічну фактуру»<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Положение о Комитете по делам кинематографии при Совете народных комиссаров Союза ССР от 4 сентября 1938 года // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – 1938. – № 1/2. – С. 15.

<sup>39</sup> *Скуратівський В.* Українське тоталітарне кіно // Нариси з історії кіномистецтва України / редкол.: В. Сидоренко (голова) [та ін.]; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – С. 77.

## ІГРОВЕ КІНО. 1930–1941

### Від 1920-х до 1930-х: вектори еволюції

Кіно в Україні знімають від 1896 року, часу перших зйомок харківського фотографа Альфреда Федецького. Уже протягом першого десятиліття ХХ ст. на теренах України поступово складається розгалужена система кінотеатрального показу. У більшості міст відкриваються кінотеатри, відвідування яких спершу вважається чимось таким, що належить до розваг нижчих верств населення. Отже, і фільми здебільшого орієнтувалися на потреби так званого плебсу. Однак чим далі, тим і інтер'єри кінотеатрів («сінематографів», «байографів» і т. п. у тодішньому слововживанні), і кінопрограми окультурюються, починають ураховувати смаки й запити заможних людей, інтелектуалів, навіть мистецької еліти.

Кінематографісти поставали в очах глядачів новими рапсодами й відтак носіями нової міфології, що складалася на тому самому місці, де досі перебувала народна культура, яка почала втрачати ті системні ознаки, котрі характеризували її впродовж віків. У великих містах складалася нова цивілізація, нова культура, і в них також поволі витворювався свій міський фольклор, своя масова культура. Кіно постало і з часом дедалі більше стверджувалося як її головний провідник.

Утім, спершу вітчизняний кіноринок заповнює продукція західноєвропейських та американських фірм. Далеко не відразу потрапляє на екран матеріал із життя українців. На початку то були екранізації популярних п'єс – «Наталки Полтавки» за участю видатної актриси Марії Заньковецької, «Наймички» з Іваном Мар'яненком, «Москаля-чарівника»... А режисер Олексій Олексієнко вже просто спеціалізується на фільмуванні стрічок суто української тематики. За жанром це переважно водевілі, побутово-родинні драми та комедії. Назви фільмів свідчать самі за себе: «Сватання на вечорницях», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка, або На чужий коровай рота не роззявляй». Успіх цих стрічок пояснювався не тільки орієнтацією на популярні жанри, а й тим, що їх озвучували доволі вправні декламатори. Це, щоправда, укотре підкреслювало належність таких фільмів більшою мірою до естетики театру, аніж власне кіно.

У 1911 році в Україні створюється «Південно-російське акціонерне товариство Сахненка і К<sup>о</sup>», що й стало початком кінопромисловості як такої. Це зумовило активізацію роботи над фільмами, значна частина яких була присвячена історії України. «Запорозька Січ», «Тарас Бульба», «Богдан



Хмельницький», «Запорожець за Дунаєм», «Облога Запорожжя» (про Івана Сірка), «Мазепа» – жанровий спектр цих картин доволі обмежений, адже кіно як мистецтво ще тільки народжувалося, проте вони робили своє: уперше події з історії України оживали в магічному прямокутнику екрана. Жаль тільки, що майже всі ці та інші фільми, зроблені того часу на українському матеріалі, зникли, згинули у вирі подій.

Однак обмеження жанрово-стильового та життєвого спектру у виборі матеріалу та власне мистецьких засобів його обробки маніфестувало характерне для тогочасної вітчизняної культури обмеження історичної пам'яті. Усі оті «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка...», «Запорозький скарб» і навіть «Мазепа» демонстрували суттєво «підкорочене» уявлення про минуле й сучасне України. Кіно, звісно, не відкривало чогось нового, це був уже традиційний прояв «розриву культурного коду» (Григорій Грабович). Нова українська література, починаючи від Івана Котляревського, формувалася в такий спосіб; «ця література була повністю ототожнена з народною мовою і її статусом або браком статусу: тим самим на певний час українська література стає одностилевою і навіть одножанровою»<sup>40</sup>, аж поки не з'явився Тарас Шевченко, який запропонував і принципово інші стильові реєстри, відмінні від «низького» стилю витворів народницького штибу, і національну міфологію, дистанційовану від побутових реалій і суголосних їм жанрово-стильових стереотипів. Подібне завдання вже у 20-х роках ХХ ст. ставили перед собою українські кінематографісти (передусім Олександр Довженко та Іван Кавалерідзе), і їхня робота принесла багато в чому дивовижні результати.

Перші спроби витворити український кінематограф належать короткому періодові перебування при владі гетьмана Павла Скоропадського. У серпні 1918 року він видає наказ про українізацію кіно. Знімаються документальні фільми «Резиденція гетьмана», «Проголошення незалежності України», «Київ звільнений», «Міністр військ М. Грушевський», «Український комендант Ровінський». Того самого літа створюється компанія «Українфільма», до керівного складу якої ввійшли сестри Старицькі, актор Іван Мар'яненко, письменник Олександр Олесь та інші українські діячі. Серед помітних акцій того часу слід відзначити оголошення конкурсу на кращий сценарій. У журі конкурсу входили Іван Бунін, Олександр Вознесенський, Семен Юшкевич та інші симпатичні української культури. Першу премію отримав сценарій Людмили Старицької-Черняхівської «Вітер з Півночі» – про руйнацію російськими військами Запорозької Січі 1775 року, другу – сценарій «Чорна рада», за повістю Пантелєймона Куліша<sup>41</sup>. Проте плани створення кінематографічної інфраструктури та виробництва українських фільмів не збулися.

Власне українське кіно як таке починається в 1920-х роках. Дві передумови, на наш погляд, визначили цей процес. Перша з них – це складання самої

<sup>40</sup> *Грабович Г.* Функції жанру і стилю // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1990. – Т. 221. – С. 14–15.

<sup>41</sup> *Миславський В.* Кіно в Україні. 1896–1921. – Харьков : Торсинг, 2005. – С. 126–137; *Юсєйко Л.* Історія українського кінематографа. – Київ : KINO-КОЛО, 2005. – С. 16.

кіномови як уже цілком самостійної знакової системи, друга – потреба в міфі. Остання теза потребує невеликого коментаря.

Національний міф є фундаментальною смислопороджуючою структурою, що виступає у двох іпостасях. По-перше, міф завжди є джерелом образності, образної енергії, яка черпається культурою, тобто є продуктивним лоном останньої. Другий чинник пов'язаний з першим: міф виконує в культурі роль екрана, на який проєктується практично будь-який продукт творчої діяльності. Відсутність такого екрана призводить до того, що, коли вже продовжувати цю аналогію, енергія культури, її «промені» не будуть знаходити оперття й почнуть «розбігатися» в просторі. Тобто в будь-якій хоч трохи стабільній культурній системі існує те, що можна назвати механізмом екранування. Один із головних результатів його роботи – витворення національної картини світу, першим і неминучим, на наш погляд, етапом чого є міфологічна картина.

На межі XIX–XX ст. така картина починає руйнуватися водночас із системою народної культури, яка доти утримувала певну стабільність уявлень про світ. Це виявляється, зокрема, у послабленні синкретичності обряду – пісні, скажімо, починають виконувати поза його межами, декоративне малярство втрачає зв'язок із попередніми вжитковими функціями і т. ін. Ще одна особливість початку століття – поступове перетворення великих людських мас із «масовки» історії на активно діючого суб'єкта. Цей процес частіше оцінювався як негативний, оскільки приводив до ствердження хаосу. Останнє означало, що як у державі, суспільстві, так і в культурі втрачалися зв'язки між окремими структурами, втрачалася та єдина мова (або надмова, метамова), за допомогою якої вони могли встановлювати контакт, забезпечувати циркуляцію, обіг інформації.

1920-ті роки характеризуються пошуком механізмів забезпечення цілісності всієї системи культури. Міф є одним із таких механізмів. Принцип його дії не раз досліджувався в різних гуманітарних науках. Найпоширеніший висновок: у міфі річ береться у всій своїй предметній конкретності як ім'я власне й вивищується в ієрархії культури, починає сприйматися як явище метарівня, як універсальна модель світу. «Дім», «земля», «вода», «дерево», «вогонь» – усе це в архаїчній культурі є універсальні образи, моделі всесвіту. При цьому вони, звичайно ж, лишаються чуттєво конкретними, зовсім не абстрактними. На початку XX ст. в основу різних побудов культури покладається міф, його мова, котру можна, з певною умовністю, визначити як есперанто культури.

Кіно справді стає наймасовішим із мистецтв, адже його мова найближче підходить до міфу, його метасистемної, інтегральної функції. І що було дуже важливим – у кінематографії ніби синтезовано весь історичний шлях мистецтва: від архаїки до найсучасніших проявів мислення.

Власне, спершу переважало уявлення, згідно з яким мистецтво не повинно бути в полоні вигадки, фантазії – життєвий матеріал мусить сам промовляти за себе. На зміну малярству має прийти фотографія, в архітектурі належить усе підкоряти функціональній доцільності. У кіно також показувати життя треба таким, яким воно є, і цього вистачало партійно-державним замовникам, з однією лише поправкою – дійсність рекомендувалося «монтувати» для глибшого ідеологічного впливу на широкі глядацькі верстви.

Теорія кінематографічного монтажу не випадково виникає в Росії (в експериментах режисера Лева Кулешова, розвинутих потім Сергієм Ейзенштейном, Всеволодом Пудовкіним та ін.). З'ясувалося, що з окремих фрагментів зафіксованої кіноплівкою реальності можна витворити принципово новий образ дійсності. Тож автор почувався творцем світу, революціонером, котрий з уламків старого споруджував не бачені досі образи, своєрідні «сни про майбутнє». Так мистецтво доводило свою спроможність оволодівати дійсністю, революціонізувати її через проєкцію на свідомість глядацьких мас. Саме це й було необхідно керівникам більшовицької Росії, що заходилися «перемонтовувати» весь світ. Відкриття широких можливостей маніпулювати свідомістю мас було швидко й належним чином оцінено політиками та державотворцями.

Після заснування в 1922 році ВУФКУ (Всеукраїнське кінофотоуправління) поступово увиразнилася державна політика у сфері кіно і в Україні. У кінопрокаті тоді переважали стрічки зарубіжного виробництва (точнісінько так, як це відбувалося вже в кінці минулого століття). Слід було налагодити виробництво фільмів, які могли б скласти конкуренцію завізним картинам. Однак для цього не існувало жодних передумов. Не було створено кінопромисловості – кіностудій, необхідної знімальної техніки, кінотеатрів, обладнаних сучасною кінопроєкційною апаратурою. Не було й кадрів – професійних сценаристів, режисерів, операторів, акторів.

До кінця 1920-х років усе це з'явилося. Було збудовано (у Києві) чи перебудовано кіностудії (тоді вони називалися кінофабриками), закуплено за кордоном новітню техніку. У кіно закликано багатьох літераторів, фотографів, художників... Скажімо, Олександр Довженко був художником, а оператор Данило Демущкий прийшов з фотографії. Письменник Юрій Яновський став художнім керівником Одеської кінофабрики, до роботи було залучено багатьох майстрів слова – Миколу Бажана, Михайля Семенка, Петра Панча, Гео Шкурупія та ін. З театру прийшли актори, а найвидатніший і найпопулярніший із них, Амвросій Бучма, так захопився кіно, що заради нього на кілька років залишив театр «Березіль».

Одним із найсерйозніших завдань кінематографа було завоювання масового глядача. Для цього треба було опанувати традиційні жанри – комедію, мелодраму, пригодницький фільм, детектив. З іншого боку, належало задовольняти вимоги політorganів щодо агітаційно-пропагандистських функцій кіно. Отож режисери часто мусили якось поєднувати ці два завдання. У фільмі Володимира Гардіна «Отаман Хміль» (1923), до прикладу, оповідається про буржуазного інтелігента, який переходить на бік радянської влади. Тим самим режисер «сигналізував» політичним цензорам про наявність «революційного змісту». Та вчинок героя мав мелодраматичне обґрунтування: зрада жінки. До старого, усіма улюбленого жанру, прищеплювався «новий матеріал». І хоча більшістю надміру ідеологічно «збуджених» критиків подібні компроміси засуджувалися, глядачі поступово призвичаювалися до думки, що і в українському кіно є фільми, варті уваги.

Шістнадцять фільмів (зокрема короткометражних) зняв за час своєї роботи на Одеській кінофабриці Петро Чардинін. Кращим із них вважається «Укразія» (1925), картина пригодницького жанру з вдалими акторськими роботами й упевненою, професійною режисурою. Фільм на багато літ уперед

визначив традицію оповіді про радянського розвідника, якому доводиться діяти у ворожому оточенні. Інший фільм Петра Чардиніна – «Тарас Шевченко» (1926), звісно, не міг пройти непоміченим. Постаць великого поета завжди викликала надзвичайне зацікавлення, а тут, чи не вперше, у великій двосерійній картині оживають події його життя. Інтерес до фільму підвищувався й виконанням ролі Шевченка Амвросієм Бучмою, найвизначнішим тоді українським актором. На жаль, фільм вийшов доволі скромним, у ньому переважає схематичний переказ біографії поета. На догоду існуючим на той час уявленням автори вдалися до прямолінійних протиставлень різних верств, ілюструючи назрівання «класової боротьби».

Отже, у кіно відбивалася загальна орієнтація тогочасного мистецтва на демократизацію форм культури. Належало створити мову, близьку й зрозумілу масам. Водночас уже тоді був очевидним намір можновладців використати цю мову для завоювання ідеологічного простору, активної обробки свідомості мас. Так чи інакше кожен митець мусив рахуватися з потребою налаштуватися на контакт з якомога ширшою аудиторією й необхідністю відповідати певним ідеологічним догмам.

І все ж таки визначальною для формування поетики і стилістики в українському кіно була традиція народної культури. Про це свідчать і фільми, зроблені видатним театральним режисером Лесем Курбасом. У 1924–1925 роках на Одеській кінофабриці він ставить три картини, котрі хоч і не збереглися, однак добре описані в кінознавчій літературі. Мовиться про «Вендетту», «Арсенальці» та «Макдональд». Остання стрічка є політичним памфлетом, вирішеним у стилістиці американської комічної, з численними погонями й трюками. Підключено й пам'ять кінематографічного фольклору, опертого на солідну народнокультурну традицію. Герой стрічки, англійський прем'єр-міністр (Амвросій Бучма), представник соціального верху, «скидається» на самий низ засобами, добре знаними й у вітчизняній традиції. Персонаж занурюється в атмосферу масового театралізованого дійства, пронизаного стихією оновлюваного ритуального сміху. Генетична культурна пам'ять налаштовує глядача на безпосередню участь у такому дійстві.

Сміхова народна культура, апелювання до «низьких» жанрів з одночасним пропагандистським характером твору було типовим для кінематографічного процесу 1920-х років. Театральний досвід Леся Курбаса дозволив йому загострити ці особливості, виявити їхню культурну генетику. І хоча режисер надалі вже не працював у кіно, його фільми залишили слід, про що свідчать і перші роботи Олександра Довженка. Уже сам їх жанровий спектр – комедія «Ягідка коханця» (1926) та пригодницький фільм «Сумка дипкур'єра» (1927) – промовляє на користь цієї тези. Звернення до демократичних жанрів виказувало прагнення звільнитися від штампів «високого» мистецтва, виявити в ньому точки зіткнення до традицій народної культури. Тобто в контексті тодішнього життя йдеться про намагання поновити цілісність культури як такої. Масові «низькі» жанри, їх мова і стилістика піднімалися вгору в ієрархії мистецьких засобів, оскільки на них покладалися, вочевидь, престижні функції реанімації того, що видавалося безнадійною архаїкою.

Свідоме орієнтування своїх мистецьких пошуків на подолання національного Хаосу, створення (а чи реанімація) моделі національного Космосу,

упорядкованого, «системного», «домашнього», чи не вперше виявляється у двох фільмах – «Два дні» Георгія Стабового та «Звенигора» Олександра Довженка (обидва – 1927 р.).

Подією 1920-х років стала також картина Георгія Тасіна «Нічний візник» (1928). Амвросій Бучма зіграв тут роль візника Гордія Ярощука. Той помічає, що його дочка потрапила до якоїсь підозрілої, на його погляд, компанії. То, звісно, підпільники, революціонери, більшовики. Аби порятувати дочку від їхнього впливу, він наводить на них контррозвідку. Натомість виходить так, що заарештовують Гордієву дочку. Сам візник привезе її до моргу, на порозі якого полковник контррозвідки (Юрій Шумський) холоднокровно застрелить дівчину. Ось тоді в Гордієві прокидається месник, він розправляється зі своїм справжнім ворогом.

Бучма руйнує схему, яка йшла від знаменитого фільму російського режисера Всеволода Пудовкіна «Мати» (*Mamь*) (за однойменним романом Максима Горького). Згідно з нею «маленька людина» мусила неодмінно включитися у війну всіх проти всіх. У Тасіна й Бучми йдеться про інше. Звичайна людина, яка живе своїми земними клопотами, ніяк не хоче революційних пертурбацій, вона воліє лишатися у звичному й прекрасному плінні повсякденного життя. Тим більше, коли говорити про традиційний побут і світогляд українця, його національну картину світу, його, зрештою, основоположний міф. Тобто можна говорити в даному разі про те, що конкретна фабула, життєва історія покладені на екран національного міфу. Аби перевірити їх істинність, Олександр Довженко своїми трьома фільмами, знятими впродовж трьох років (його своєрідні «Три літа!»), багато в чому відтворив Шевченкове сходження до національного міфу. Вінець його – знаменита «Земля», де розгорнуто вже «абсолютний» міф опісія реалізації часткових міфологем у двох попередніх фільмах – «Звенигорі» та «Арсеналі».

Починав Довженко двома комедіями – «Вася-реформатор» та «Ягідка кохання» (обидві – 1926 р.). Перша – на сільському матеріалі, друга – на міському і вже більше орієнтована на зразки європейської, передусім французької комедії. Детективний жанр у «Сумці диккур'єра» (1927) узагалі віддалений від українського життєвого й культурного матеріалу. І тільки потому – «Звенигора» (1928), перший фільм із доволі чітко артикульованою історією, а власне міфом про Україну – від її правічних джерел і до майбутнього, бодай і близького.

Як відомо, героєм «Звенигори» є такий собі вічний Дід, котрий проходить у фільмі кризь товщу віків у ролі константи, незмінної величини, універсальної сутності українства. Дід є носієм одного з національних стереотипів. Його сутність полягає в уявленні про Україну як про щось «вмерле», однак таке, що може воскреснути. Українські романтики ХІХ ст. досхоchu «натанцювались» з подібною парадигмою. На фініші віку «абстрактна, романтична ідея суспільного відродження звузилася до відродження літератури на базі народної мови й за певною літературною схемою. Відбувалося творення специфічної “держави слова” – ідеальної реальності, вищої за реальність справжню»<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ : Либідь, 1999. – С. 32.

Саме так: у просторі історії є якийсь її фрагмент, де упокоїлася власне Україна. Належить знайти той скарб (бо саме у вигляді скарбу й опредмечено це уявлення – треба знайти, відкопати, умонтувати в сучасне життя, яке є продовженням поспулого царства), і тоді всі проблеми становлення нації розв'яжуться самі собою. Як правило, носії подібних уявлень-фантазій не мали жодних практичних знань про те, що ж насправді відбувається в реальній, а не вигаданій Україні. Саме такі люди й очолювали визвольні змагання, що почалися з революцією 1917 року. Результат тих змагань, на жаль, був передбачуваний.

Мотиви віднайдення скарбу, колись прихованого, є постійними в нашій історії. Востаннє вони зринали на межі 1980–1990-х, коли заговорили про скарб гетьмана Полуботка. Хрестоматійним зразком є знаменита Шевченкова поема «Розрита могила».

«Звенигора» – це період, коли Довженко ніби прозирає структуру національного міфу, його часові і просторові обшири. Маємо вже очевидне відсилання до міфологічного коду, міфологічного тексту про «Звенигору», що містить у своїй утробі національну історію й водночас є великою розритою могилою, де заховано скарб. Отой самий, до якого апелював Шевченко. Довженко виступає в ролі творця індивідуального, авторського міфу, синтезованого з «молекул» колективістського, народного. Метою є самопізнання народу, нації.

Вічний Дід зі «Звенигори», напевно, «народник», його спроби відшукати скарб нації безглузді й безнадійні (навіть знайдене відразу стає черепками, непотребом). Не там і не те шукає... За первісним сценарієм він гинув під колесами поїзда нової більшовицької цивілізації. Павло успадковує дідову життєву стратегію й опиняється серед петлюрівців, а зтім в еміграції. Перемагає Тиміш, котрий відмовляється від фантазій у народницькому дусі й на паровозі (звичний для тогочасного кіно символ новітньої епохи) вирушає в майбутнє. Зіставлення «типу революційного конкістадора» (Микола Хвильовий) і «селянина, хutorянина, хохла» (коли послугуватися поняттєвим апаратом Дмитра Донцова) виявляє повну історичну безперспективність останнього з усім його культурним вантажем.

В «Арсеналі», відзнятому через рік після «Звенигори», ми знаходимо ще загостренішу рефлексію національного міфу. Більшовик Тиміш Стоян – це той самий Тиміш зі «Звенигори», і не тільки тому, що його роль виконує знов-таки актор Семен Свашенко. Однак цього разу роль дещо трансформується – Тиміш є свого роду спасителем, рятівником, покликаним внести в поруйнований світ саму ідею впорядкованості і реалістичності мислення про життя, яке не перебудовується від патріотичних гасел та молитов (досить пригадати промовистий епізод, у якому Тарас Шевченко оживає на портреті, з гнівом реагуючи на патріота-народника).

Наступним Довженковим фільмом була «Земля» (1930). Її структура, її лад є результатом пізнання народного життя як цілого, заснованого на природному циклі життя і праці, власне пізнання землеробського міфу, землеробської міфології як такої. Звідси розгортання фабули про смерть / воскресіння героя вповні міфологічного плану. Сили Космосу тут панують над силами Хаосу, унаслідок чого й сама роль того ж більшовицького месії (Василя тут

знову грає Семен Свашенко) набуває дещо іншого змісту: його жертва позабавлена сенсу. Це доволі точно відчули тогочасні критики, які й звинуватили режисера в «пантеїзмі», «біологізмі» і подібних гріхах.

Апелюючи до семантики землеробського міфу, Довженко досяг дивовижного результату. Його фільм ніби завершив цикл в українській культурі, завершив зусилля зі створення народного міфу як цілком певної картини національного світу, його саморозвитку. Причому в «Землі» відбувся синтез двох міфологічних структур. З одного боку, ми бачимо героя месіанського крою, який вносить у хаотичний рух мас організуюче начало, організуючу і спрямовуючу ідею. З другого – людину як складову частину народного і природного Космосу, що ніяк не відгукується на революційні поклики. До певної міри це римування тієї картини світу, яка зафіксована у творчості пізнього Шевченка. Саме тому в Довженковій стрічці доволі слабо (у контексті тогочасного кіно) виявлено монтажні прийоми – матеріал тут не піддавався ножицям, у цьому було присутнє те вічне і незнищене, що не підлягало скороченням і деформаціям.

Як відомо, Тарас Шевченко був романтиком, в основі його творчості – протест проти національного та соціального поневолення України та українців. Олександра Довженка так само традиційно зараховують до романтиків, тобто митців, що перебувають на позиціях етнокультурного центризму, гаслом яких є досягнення національної ідетичності. Проте саме в етнокультурному центризмі Довженко бачив чимало бід національно-визвольного руху (про це свідчать передусім фільми «Звенигора», «Арсенал», «Земля», які склалися у своєрідну трилогію) і в цьому не схилюється з багатьма діями української культури 1920-х – початку 1930-х років, хоча деякі ознаки романтичного світогляду в Довженкових фільмах присутні, зокрема фольклорний заміс стильових і власне світоглядних установок. Тільки в часи війни 1941–1945 років Довженко суттєво відкоректує свої позиції щодо етноцентризму, поза яким (себто поза ствердженням своєї етнокультурної сутності) недержавний народ приречений на загибель та історичне забуття.

Варто наголосити на тому, що саме Довженкова «Звенигора» стала першим власне українським фільмом і саме з неї слід вести відлік вітчизняного кіно як мистецького явища, яке виражає саму сутність народного, національного життя, а не тільки його поверхневі ознаки (як було доти). Суттєвою була не тільки робота з національною міфологією, а й одночасна її критика. Міф про національний скарб, який належить відшукати і на який роблять ставку консервативні сили, осмислюється й переосмислюється в кількох регістрах. І тут слід ще раз сказати про очевидні перегуки світоглядних стратегій Довженка з його геніальним попередником Тарасом Шевченком.

У книзі Григорія Грабовича «Поет як міфотворець» докладно проаналізовано міфологічну парадигму прихованого скарбу України як могили, котру ще належить розрити, аби постала небіжчиця у всій красі своїй. Крім того, Шевченко «не оперує з історичними періодами, а натомість витворює фази чи стани буття, у яких відбувся процес руху. В основі своїй вони відповідають допороговій, пороговій, постпороговій стадіям перехідних обрядів, які слідом за Ван Геннепом визначав Тернер. Якщо говорити метафорично, тобто мовою поезії, то ці стадії можна сприймати як відповідники

чотирискладової часової схеми: далеке минуле, недавнє минуле, теперішнє і майбутнє»<sup>43</sup>.

У «Звенигорі» спостережено саме таку, чотиричленну, структуру побудови часу і простору (або «хронотопу», коли згадати запропоноване Михайлом Бахтіним поняття). У фільмі є епізоди, що відбуваються приблизно в IX–XI ст. – про дівчину Роксану, котра зрадила свій народ, покохала вождя завойовників, але потому схаменулася й повстала. Помстою вождя стало заклання Роксани і всіх скарбів, які й западають (на екрані) під землю (все це подано в розповіді Діда, а в екранній пластиці – ніби крізь серпанок, крізь товщу часу, напіврозмити оптику). Інші епізоди (з них, власне, і починається картина) належать до періоду Гайдамаччини, XVIII ст. Затим оповідь переходить до часів громадянської війни та 1920-х років, тобто сучасності. І нарешті у фільмі виникає образ майбутнього, що виглядає майже казково й переможно – індустріалізація крокує країною, учорашні темні селюки ударними темпами здобувають освіту й зачинають радикально перетворювати навколишній світ на засадах певної раціональної конструкції. Із Хаосу виникає упорядкований Космос, довершені контури якого прозирають із завтрашнього дня.

У Довженка багато в чому суголосний із Шевченком погляд на Україну, оскільки в останнього так само «перетворення України, кульмінація її перехідного обряду переноситься в майбутнє». Важливо також, що з усім цим пов'язано й цілком певне уявлення про саму роль, місію поета, митця. Бо ж тут «поет призначений виконувати центральну роль медіатора, посередника, а його завдання полягає в тому, щоб створити візію прийдешнього золотого віку як проект українського майбутнього»<sup>44</sup>.

Отже, режисер подає доволі цілісний проект майбутнього нації, який багато в чому кореспондувався з більшовицькою утопією щодо близького настання «золотого віку». Належало відмінити всі архаїчні структури життя й натомість вибудувати справедливе суспільство, на базисі великої індустріалізації і виправлення, за допомогою науки і техніки, суттєвих вад природи (як великої, так і малої, власне людської). Однак утопія, будучи орієнтованою в майбутнє, спирається на комплекси – ідеологічні та психологічні – минулого. Або ж архаїчні комплекси.

У вже цитованій книзі Грабовича йдеться, зокрема, про «міленаризм», який визначався Норманом Коном як «особливий тип спасительства». Міленаризм у цьому сенсі є будь-який релігійний рух, що надихається фантазією про звільнення, яке має бути колективним, земним (реалізованим на цій землі, а не в позаземному раю), раптовим, тотальним (тобто таким, що перетворить життя в абсолютній більшості її проявів), здійсненим силами, які визначаються як надприродні<sup>45</sup>.

Риси міленарності та месіанського мислення, поза всяким сумнівом, присутні в поезії Шевченка. Де в чому це було похідним від ідей Кирило-

---

<sup>43</sup> Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – Київ : Критика, 1998. – С. 143.

<sup>44</sup> Там само. – С. 146.

<sup>45</sup> Там само. – С. 160.



Мефодіївського братства. До прикладу, у «Книгах буття українського народу» один із чільників братства, Микола Костомаров, проголошував: «І встане Україна з своєї могили, і знову озветься до братів своїх слов'ян, і почують крик її, і встане Слов'янщина...». Тобто саме українці потягнуть за собою у світлу будущину своїх єдинокровних братів, стануть локомотивом їхнього прогресу. У середині 1920-х подібним надихався й Микола Хвильовий зі своєю концепцією «Азійського ренесансу». А загалом мова саме про бажаність, можливість настання омріяного «золотого віку», коли з-під руїн постане Україна, і «світ правди засвітить» («Великий льох»), коли раби, «Без гвалту і крику // Позіходяться до купи, // Раді та веселі. // І пустиню опанують // Веселі села» («Ісаія. Глава 35»).

Міленарністю та месіанізмом позначене й мислення Довженка. Людина і народ у цілому мусять звільнитися від влади архаїчних уявлень про природу і світ, мусять вирватися з-під залежності від природи, перейти в стадію суверенного існування, коли вже не інстинкти, не міфології (про той самий прихований скарб зокрема) визначатимуть людське життя, а раціонально осмислений план реформування всезагального буття. Хоча вже у «Звенигорі» бачимо, що вирватися за межі власне архаїчних міфологій вдається далеко не у всьому.

Один із заявлених мотивів – це подолання закляття-прокляття, яке лежить на Україні й українцях. Чим далі, тим більше в наступних Довженкових фільмах цей мотив випрозорюватиметься, аби в «Щорсі» (1939) стати основним: люди знову заклинатимуть самих себе і своє теперішнє та майбутнє. Аби реальність збіглася з ідеалом, аби вона повністю йому відповідала. Аби збулася мрія про казку: чого побажаєш – те й буде. Життя закликається НОВИМ словом, але ж по суті справи це той самий обряд, те саме шаманство, спершу нібито поставлене під сумнів. Наприкінці 1930-х новий вождь (або ж його «апостоли») знову заклинатиме дійсність, і це вже подаватиметься як норма, як настання «золотого віку» в історії людства. Буквально так: уже в 1940–1950-х у щоденнику Довженка з'являться начерки грандіозного задуму, який він назве «Золотими воротами». Вони постануть – в уяві митця – на порозі нового світу і кращі з кращих, найбільші достойники, отримають право ввійти крізь них до прекрасних реалій. Словом, як співалося в ті часи, «мы рождены, чтоб сказку сделать былью»...

Картина світу в цілому та проблема вибору потужних світоглядних та власне культурних стратегій постає і в ранніх фільмах відомого українського скульптора й кінорежисера Івана Кавалерідзе. Національне буття України представлено у своїй стереоскопії й протяжності – мова про картини «Злива» (1929), «Перекоп» (1930), «Штурмові ночі» (1931), «Коліївщина» (1932).

«Злива» (фільм не зберігся й доводиться послуговуватися описами) має підзаголовок «Офорти з історії Гайдамаччини». Уповільнена, епічно велична течія часу, що підкреслено стилізацією персонажів під скульптури. Фільм знято великими планами на цілковиту противагу тодішній монтажній естетиці. Звичайно, поетика твору принципово антипсихологічна й тому розвиток характерів замінено пластико-ритмічним розгортанням теми.

У «Перекопі» (музику до знов-таки «німії» стрічки написав композитор П. Толстяков) творча палітра майстра збагачується психологізмом у відтворенні драматичних колізій часу. Історію селянина, котрий іде на будівництво,

аби заробити грошей на корову, вписано в епічну панораму історичних подій початку століття. І пластично, й ідеологічно фільм багато в чому продовжує європейську традицію експресіонізму, яка до того яскраво виявилася в українському кіно в Довженковому «Арсеналі».

Фільм з'явився в прокаті до 10-ї річниці взяття Перекопу. У листопаді 1920 року війська Червоної армії прорвали оборону армії, очолюваної генералом Врангелем, і ввійшли до Криму.

Фільм Івана Кавалерідзе не має цілісної оповідної історії, він орієнтований радше на формування цілісної картини тогочасного світу, яка складається з окремих, часом суперечливих сегментів.

Перша частина стрічки відтворює образ України як великої руїни, на яку її перетворили війни початку ХХ ст. Почасти при цьому використовуються Шевченків код України як Великої Руїни (тобто періоду вітчизняної історії другої половини ХVІІ ст., коли країну терзали міжусобні конфлікти і дії військ Російської імперії). У «Перекопі» йдеться про рубіж епох, який не перейдено. Війна світоглядних уявлень про майбутнє. Заможна верства села («куркулі»): «Ми не розбійники. У нас Бог і начальство. І щось же скаже заग्रяниця». Біла гвардія сповідує цінності імперії, проте також розраховує на допомогу із Заходу: «За нас Європа, за нас культура». І ще точка зору куркульського класу: «Навіщо нам заводи? Від них не стільки машин, стільки революції». Краще так: «Ми їм сировину, а вони нам машину».

Допоки одні дискутують, інші воюють. Більшовицький підхід позначений уявленням про те, що слід будувати власну індустрію, – саме вона гарантує незалежність держави, країни в цілому. Відтак громадянська війна виглядає боротьбою за незалежність народу, за те, щоб Україна не була сировинним додатком до інших країн.

Власне війна і є подієвим центром наступної фабулярної частини. Сили, що прагнуть затримати народ і країну в минулому (багатий селянський клас, російська аристократія та французькі війська), зазнають поразки. Фінал стрічки патетичний: Кавалерідзе демонструє пам'ятник власної роботи одному з більшовицьких лідерів Артему в Бахмуті.

В інтерв'ю журналу «Кіно» режисер стверджував: «Куркуль в моєму фільмові – це другий Перекоп, який ми мусимо рішуче знищити і перемогти<...>» А третій Перекоп – це «виконання завдань нашого будівництва, зв'язаних з п'ятилітнім планом». Отже, робив висновок режисер, «трьом перекопам – військовому, знищенню куркуля та виконанню п'ятилітнього плану присвячується мій фільм», який «в цілому буде ігровий і документальний, тобто для ілюстрації виконання п'ятилітнього плану будуть фільмуватися всі моменти нашого великого будівництва, зв'язаного з п'ятирічкою»<sup>46</sup>.

У картинах Кавалерідзе з особливою виразністю відтворено основний у тогочасному мистецтві хронотоп – старий патріархальний світ закінчується у своєму саморозвитку, рух часу максимально прискорюється («час, уперед!» – популярне гасло 1930-х), відтак місце дії міняється – замість неквапливого хліборобського побуту бачимо потужні індустріальні комплекси. Людина підключається до нових ритмів буття, і в цьому вбачається справжній прогрес

<sup>46</sup> Кіно. – 1930. – № 3.

і надія на щасливе майбутнє. Слід особливо відзначити роботу видатного українського оператора Миколи Топчія, обдарованого геніальним інстинктом пластики. Скульптурна виразність композицій, буттєва наповненість кадру перемагають ідеологічну схематику, котра все ж таки дається взнаки.

Наступну картину Кавалерідзе, «Штурмові ночі» (1931), вже заборонять до показу за «формальное трюкачество», «отрицание роли партии и фетишизацию стихийности», за постановою Головного репертуарного комітету РРФСР. Неабиякі проблеми виникнуть і зі стрічкою «Коліївщина». Там цензуру не влаштує образ царської імперії (більшовицька починала вибудовуватися й мимоволі виникали небезпечні асоціації).

«Перекоп» – фактично перша («Злива» не збереглася) й остання робота видатного майстра, яка не зазнала нищівних цензурних нападок. Екранний пам'ятник епосі, коли ілюзії про національне Відродження з неодмінним опертям на більшовицьку ідеологію ще діяли. Уже за два-три роки від них не залишиться й сліду.

На початок 1930-х складається уявлення про кіномову як універсальну мову свого часу. Цьому сприяли пошуки майстрів не тільки ігрового (художнього), а й неігрового кіно. Насамперед це стосується творчості видатного режисера Дзиги Вертова (Дениса Кауфмана), який упродовж кількох років працював в Україні.

Дзига Вертов був організатором відомої групи новаторів-кінодокументалістів, названої «кіноками» (від «кіно-око»). В одному з маніфестів групи можна прочитати заклик іти геть «із солодких об'ємів романсу, з отрути психологічного роману, з лап театру-коханця, задки до музики – геть – у чисте поле, у простір з чотирма вимірами (3 + час), у пошуки свого матеріалу, свого метру й ритму <...> На шлях – від громадянина, що копірається, через поезію машини до довершеної електричної людини»<sup>47</sup>.

В Україні Дзига Вертов зняв три фільми – «Одинадцятий» (1927), «Людина з кіноапаратом» (1929) та «Симфонія Донбасу» (1930). У кожному з них є прагнення до відтворення дійсності, не опосередкованої певною мистецькою чи культурною традицією. У кінопоемі «Одинадцятий», скажімо, режисер розробляє прийоми доволі складної поліфонічної побудови всієї кінооповіді. Не випадково один із його фільмів названо «Симфонією Донбасу» і, ведучи мову про нього, Ч. Чаплін казав: «Містер Вертов – музикант». Справді, стиль тут тяжіє до музичного потоку, у якому відсутній будь-який виразний фабульний каркас чи пластична окресленість певних сюжетів і символів.

У роботі над «Людиною з кіноапаратом» було поставлено за мету «повне очищення» кіномови, її відокремлення від мови театру й літератури. В авторській заявці до фільму Дзига Вертов характеризував його як «досвід кінопередачі зорових явищ без допомоги написів (фільм без написів), без допомоги сценарію (фільм без сценарію), без допомоги театру (фільм без акторів і декорацій). Цю нову експериментальну роботу «кіно-ока» спрямовано на створення справді міжнародної мови кіно, на створення абсолютного кінопису...»<sup>48</sup>. Фільм (чи не вперше в історії кіно) дає підстави говорити

<sup>47</sup> Из манифеста «Мы» // История советского кино. – Москва, 1969. – Т. 1. – С. 310.

<sup>48</sup> Там само.

про застосування добре відомого згодом прийому «суб'єктивної камери». Головний персонаж фільму – кінооператор; саме його очима ми бачимо життя великого міста. Водночас автори фільму є ніби диригентами, співтворцями вражаючої «документальної симфонії». Життєвий матеріал від доторку режисерської й операторської «палички» заграє новими, часто несподіваними барвами. Кращий витвір Дзиги Вертова і кращий, за підсумками багатьох експертних опитувань, за всю історію неігрового кіно, котрий – як і вся його творчість – мав сильний вплив на розвиток мови ігрового кіно.

Пластична довершеність кіномови на фініші існування німого кіно не викликає сумнівів. Водночас фільми Дзиги Вертова, Сергія Ейзенштейна і низки інших лідерів тогочасного кіноавангарду стимулювали розвиток мови тоталітарного суспільства, що складається на межі 1920–1930-х. Кіно уявляється чимось на зразок «поетичної машини», яка за допомогою зіштовхування, монтажу зображень (а відтепер і звуків, звукозорового синтезу) виробляє «необхідний» образ. Характерно, що музичність композиції «Людина з кіноапаратом» не влаштувала кінооператора фільму Михайла Кауфмана. «Я вважав, – говорив він пізніше, – помилкою подібну роботу з кіноматеріалом, без чітко вираженої програми»<sup>49</sup>.

У 1930 році Кауфман робить самостійну роботу під назвою «Навесні» (саме її та Довженкову «Землю» французький критик Жорж Садуль вважав кращими в тогочасному світовому кінороці). Висока майстерність режисури й операторського мистецтва очевидні, як і ретельність в реалізації «тематичного завдання» твору. Тим самим закладалися основи нового етапу в історії кіно, де трансформація «теми» в «текст» набуває певної нормативності. Слово покладається в основу роботи над кіновором – відтак «туманність» оповіді, неможливість її літературного викладу й ідеологічної випрозореності починають, і дедалі частіше, кваліфікуватися як непростимий гріх. Багато пізніше, уже в 1960-х – на початку 1970-х, українське Поетичне кіно буде засуджене саме за цією «статтею» – за ідеологічну «розпливчастість», за «безсловесність» і відтак – за надмірну «живописність».

Кінець 1920-х дав чималу кількість інших високохудожніх, а чи просто високопрофесійних робіт. Це і гротескна комедія «Митя» (1927) Миколи Охлопкова, у майбутньому визначного російського театрального режисера й актора, і його комедійна стрічка «Проданий апетит». Цікавими були сатиричні фільми Миколи Шпиковського «Три кімнати з кухнею» (1928) та «Шкурник» (1929). Останній був покладений на «полицю» і воскрес уже в новітні часи – не в останню чергу завдяки давньому відгуку видатного російського поета Осипа Мандельштама, котрий певний час редагував сценарії ВУФКУ. Фільм Віктора Туріна «В павутині» («Провокатор», 1927 р.), малопомітний свого часу, і сьогодні вражає психологічною насиченістю мізансцен. Історія одного компромісу, моральної зради відтворюється без будь-яких ідеологічних акцентів і «піддавок».

Забороненою, а відтак і забутою виявилася інша стрічка – «Право на жінку» (1930 р., сценарій Миколи Бажана та Олексія Каплера, реж. О. Каплер).

---

<sup>49</sup> Последнее интервью Михаила Кауфмана // Киноведческие записки. – 1993. – Вып. 18. – С. 146.

У часи, коли в пошані була надмірна ідеологічна «збудженість», автори оповідають просту й «тиху» історію одного розлучення. Подібна фабула зумовила ставлення до фільму як до речі, що повстає «проти течії». Складніше зрозуміти причини ігнорування картини «Фата моргана» (1931), за однойменним твором Михайла Коцюбинського. Поставлена одним із учнів Леся Курбаса – Борисом Тягном, блискуче знята Данилом Демуцьким, позначена участю кращих українських акторів Амвросія Бучми, Семена Свашенка, Степана Шагайди, вона вражає співмірністю пластики і психології, вправно нюансованою оповіді й деяких акцентованих епізодів. Можливою причиною неуваги до фільму є розкриття ним справжньої сутності «р-революційного» бунту як сліпого й безглузлого викиду біологічної й психічної енергії. На ті часи стверджувати подібне було доволі ризикованою акцією.

Українське тогочасне кіно, загалом поступаючись, скажімо, російському в різноманітності стилів і жанрів, відрізнялося меншою агресивністю ідеологічного наступу на глядацьку аудиторію, тверезістю своїх оцінок історичного моменту як «зламу епох». Високий мистецький рівень фільмів Довженка, Дзиги Вертова, Кавалерідзе, Туріна, Стабового, Тягна дозволив українському кіно прорубати «вікно в Європу», діставши визнання за межами Батьківщини. Це був дивовижний результат, особливо коли врахувати, що для його досягнення вистачило лише кілька років. У кращих фільмах, передусім Довженкових, помітне тяжіння до синтезування народного міфу, семантики, виплеканої в надрах народної культури. Разом з тим саме тоді закладаються основи іншої міфології, державно-тоталітарної, творення якої в 1930-х роках визначить власне буття українського й загалом радянського кінематографа.

Поетику кіно 1920-х багато в чому визначає «монтажне кіно», яке від середини десятиліття диктує естетичну моду в кіно. На той час багатьом видавалося, що саме монтаж коротких планів та видобування з допомогою смислового зіштовхування різнопорядкових та різновекторних кадрів, додаткового чи просто нового змісту, мало не вичерпно характеризує природу нового мистецтва. Багатьма на Заході монтаж сприймався як похідне феномена російського кіноавангарду. Перенесення монтажного методу в кіно республік СРСР приносило чимало цікавих (передусім з формального боку) результатів. Досить назвати грузинську стрічку «Елісо» (1926) та «Двадцять шість комісарів» (1932) Миколи Шенгелая, білоруську «В огні народжена» (1929) Володимира Корша-Сабліна. В Україні найдовершенішим виявом монтажного методу є «Арсенал» Довженка – з погляду професійної майстерності, можливо, найдовершеніший витвір митця.

Однак інші картини Довженка, насамперед «Звенигора» та «Земля», більше опиналися впливу монтажних методів, аніж трималися їх русла. Не меншою мірою це стосується ранніх фільмів Кавалерідзе. Саме в їхній творчості знаходимо паростки потужної стильової матриці, названої пізніше (уже в 1960-х) українським Поетичним кіно. В основу тут покладено народну культуру з її розумінням Космосу і людини в ній як магічного синкретичного цілого. За такого підходу історія є природним явищем; вплинути на її хід можливо лише магічними, ритуальними засобами, виробленими та перевіреними століттями практики народного життя. Дід у «Звенигорі» є вічним персона-

жем історії, а відродити її справжнє єство можливо лише за умови реставрації ритуальної, магічної складової. Інший погляд, якого дотримується один із Дідових онуків – більшовик Тиміш, полягає у творенні нової ритуалістики, яка освячує радикальні переміни в традиційному укладі життя. Монтажний метод і відповідна темпоритміка (кожен план триває не більше 3–4 секунд) застосовуються саме в тих оповідних секторах, що пов'язані із соціальним авангардом, з героєм, який є носієм майбутнього.

Саме Довженко, а поруч нього Кавалерідзе і сформували на межі 1920–1930-х років найпотужнішу, а отже, і найвпливовішу в Україні стратегію образного, мистецького осягнення світу. Як уже зазначалося, ідеться про стильову та світоглядну матрицю Поетичного кіно, хоча єдино справді мотивованим, на наш погляд, у науковому сенсі є визначення цього напрямку опанування світу як міфопоетичного. Це багато в чому сформувало операторську школу, де найпомітніше місце займали Олексій Калюжний, Данило Демутький і Микола Топчій, які, власне, і працювали з найбільшими режисерами – Довженком та Кавалерідзе. Ця школа дає про себе знати тому – у 1930-х так само – й у фільмах, які, здавалося б, не мають нічого спільного з поетичною стилістикою.

### **Операторська школа, школа пластичного мислення**

Симптоматично, що саме 1930 року з'явилося перше дослідження, яке поставило питання про з'яву української школи операторів. Ідеться про невеличку книгу «Три оператори» Миколи Ушакова<sup>50</sup>. Перше, на що звертає увагу Ушаков (відомий російський поет, який усе життя прожив у Києві), – це зміна покоління: «На зміну довоєнним операторам, які працювали в українському кінематографі, прийшли свіжі кадри молоді». І це не просто омолодження, прихід нових людей, це передусім формування нової естетики, в основі якої принципово інше візуальне мислення. Ще донедавна, писав Ушаков, основні заповіді операторства були такими: «Ніч не повинна відрізнитися від дня. Актор завжди мусить бути освітленим. Якщо декорації вийшли темними, їх треба перезняти, аби глядачі бачили, на що пішли гроші». Тобто йшлося про правила суто ремісничі, оператор виконував роль «зйомщика», він забезпечував те, аби в кадрі було все видно, насамперед акторів. Звісно, винятки траплялися, однак «погоди вони не робили» (Микола Козловський чи Борис Завелєв, з якими робив свої перші фільми Довженко).

Ушаков зазначав, що досі оператори перебували в тіні режисерів і акторів. Проте роль і місце оператора в ході роботи над фільмом змінилися настільки, що «неможливо точно розмежувати функції оператора і режисера. Оператор – точнісінько так, як і режисер – керує організацією матеріалу для зйомок, він будує кадр, він розподіляє світло й тінь. Керуючись освітленням, він організовує і саму зйомку, використовуючи ті методи і прийоми, якими він володіє <...> Слава постановників “Арсеналу”, “Землі”, “Людини з кіноапаратом” й “Одинадцятого”, – писав Ушаков, – повинна належати не тільки

---

<sup>50</sup> Ушаков М. Три оператори. – Київ : Укртеакіновидав, 1930. Цитати подаються за цим виданням, сторінки не вказуються.

Довженку і Дзизі Вертову, а й Демущькому та Кауфману». Творчості названих операторів, а також Олексію Каложному й присвячено книжку.

У творчості Демущького-фотографа 1920-х років, що передувала опануванню операторства, вирізняються етапи. Перший, коли Демущький багато в чому наслідував фотографічну стилістику відомого українського фотографа Клавдії Романюк, передусім її схильність до портретного жанру. Другий, коли з'являється ще один предмет для наслідування – російські «передвижники», від яких навялась особлива любов до пейзажу. Саме в жанрах портрета й пейзажу досяг своїх професійних вершин Демущький-фотограф. Додамо, що це розвинулося, зокрема, в особиву пристрасть до зйомок оголеного жіночого тіла, що виявилось пізніше у фільмі «Земля», і цим, зокрема, фіксується авторство оператора. Саме авторство, бо й досі є традиція сприймати оператора як головно технічну спеціальність, покликання якої – реалізувати творчі наміри (задуми) режисера.

У середині 1920-х Демущький очолює фотолабораторію Одеської кінофабрики ВУФКУ. Його пошуки тривають. Саме тоді він відкриває для себе особливості монокля, однолінзового об'єктива, який (та ще й з перетримкою) дозволяє досягнути ефекту напрочуд м'якого, напіврозмитого зображення в кадрі, насамперед в найосвітленішій його частині.

Першим фільмом, над яким працював Демущький, був «Вася-реформатор», комедія за сценарієм Олександра Довженка (так само дебют). Роботу, судячи з усього, оператор не закінчив, та й фільм не зберігся. З-поміж наступних стрічок виділяється «Два дні» Георгія Стабового. Ушаков відзначає вплив, який справили на Демущького фільми «Польові лілії» (1924) американського режисера Френсіса Діллона та «Остання людина» (1924) Фрідріха Мурнау і оператора Карла Фройнда. Остання стрічка стала класикою німецького і світового кіно, яскравим зразком поєднання прийомів експресіонізму та реалістичного самовиявлення людського характеру, соціально-психологічної драми, яка де в чому нагадує конструкцію гоголівської «Шинелі».

Демущький запозичив у роботі операторів щойно названих фільмів, головним чином, зйомку в павільйонах: світло прожекторів з використанням параболічних дзеркал. Найефективніше у «Двох днях» відзнято нічні павільйони. «Знімаючи “Два дні”, Демущький, – зазначав Ушаков, – сміливо розподілив у темряві світлові плями, використовуючи їх для підкреслення деталей, які є важливими по ходу дії. Приблизно таких же принципів дотримувався він, знімаючи “Людину з лісу”, хоча павільйони в цій картині займають порівняно невелике місце. Стара любов до пейзажу допомогла йому блискуче зняти кадри природи». А ось фільм «Примха Катерини Другої», знята разом з Петром Чардиніним, задоволення Демущькому не приніс – передусім тому, що режисер звик сприймати операторську частину постановочної праці як суто технічну чи навіть ілюстративну. Стара школа режисури сприймала тільки старі штампи операторства.

Тому й не дивно, що тільки у співдружності зі своїм ровесником Довженком Демущький знаходить себе. «Було вирішено, – зазначав Ушаков про перший справжній успіх тандему, – що фото-графіка “Арсеналу” повинна бути сухою, жорсткою і максимально насиченою. Однак вона не була доведена до тієї простоти, яка є такою характерною для кадрів “Землі»».

«Арсенал» – це переважно візуальна симфонія, один із перших зразків філософії, оповіданої мовою пластики. Безумовним є вплив тогочасного німецького кіно, яке першим досягло повноцінної візуалізації, коли зображення в кадрі не ілюструє написане в сценарії чи викладене в тій чи іншій словесній конструкції, а формує власний передкамерний часопростір.

У «Землі» було зроблено новий крок у розвитку названої стратегії візуалізації національних реалій. Доти українське село знімали в душі примітивів: хати під стріхами, «садок вишневий коло хати», грудасті жіночки... Ось як відтворює сучасник Довженка й Демущького Микола Ушаков візуальну поетику фільму: «На горизонті ні хат, ні дерев. Трактор зупинився в полі. Видно тільки його колесо. Один тракторист стоїть біля колеса, другий сидить, похнюпившись».

Пшениця і поле. Дівчина і соняшник – і більше нічого. Основна фактура картини – земля і небо. Вони зняті на панхроматичну плівку, яка зберігає природні відтінки кольору. Жовтий соняшник на ній виходить світлішим, ніж синє небо, в той час як на звичайній плівці жовтий колір буде чорним, а синій – білим.

Кадр оголено до останньої межі можливого. З нього викинуто усе зайве, все, що могло б відволікти увагу глядача від основної ідеї. Так приходить зрілість».

Справді, було досягнуто дивовижного результату. Оповідь про реалізацію ідеї колективізації в українському селі відійшла на другий план (що й викликало різку критику з боку ідеологічної журналістики на кшталт Дем'яна Бедного). А головне в картині – український світ як складова Космосу, як прояв його досконалості. Тому чимала кількість кадрів наповнена повітрям, сонцем і небом, у них спостережено домінацію природних, нерукотворних начал. Тим самим заперечувався авангардистський пафос необхідності вдосконалення природи, зокрема й людської. Прозирала давня землеробська міфологія з її ствердженням космічних сил, їх верховенства, їх життєдайної краси.

На «Землі» асистентом Демущького працював відомий харківський художник і фотограф Борис Косарев. Збереглися його фотографії, які, окрім усього, фіксують деякі особливості поетики фільму. Скажімо, акцентовані у стрічці осі – горизонтальну і вертикальну. «Вертикальний вимір, – відзначають дослідники творчості Косарева, – визначається передовсім планетарним, космічним баченням режисера» (і, додамо, оператора!). І далі: «Вертикальні плани фотографій Косарева відкривають й інший пласт: оте проникнення в глибини землі, “прагнення “земного споду”” (Поль Валері), притаманне Довженку. Дошкульна критика постійно шпетила його за “біологізм.” Але ж саме цей чинник у фільмі дуже важливий, він врівноважує піднесеність героїв, їхнє прагнення неба»<sup>51</sup>.

Ще одним кінооператором, який став героєм книги Ушакова, був Михайло Кауфман. Він належав до групи «кіноків», які в Україні виглядали нібито «чужинцями». Утім, нехай і недовга, але напрочуд плідна робота Кауфмана в Україні дозволяє так само розглядати його творчість у контексті вітчизняної кінокультури. До того ж є очевидним його внесок у формування української операторської школи.

---

<sup>51</sup> Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. – Харків: Родовід. – 2009. – С. 174, 176.



Ушаков виділяє такі прийоми Кауфмана, що визначали його індивідуальність: «Раптова зйомка, допоки об'єкт не встиг побачити камеру. Прихована зйомка. Цей прийом використано у “Навесні” <...> Зйомка під час руху. Сюди ж варто віднести зйомку подвійним рухом. Предмет знаходиться у стані статичності. Камера рухається повз нього, весь час знімаючи його в лоб, тобто повертаючись до нього. Здається, ніби обертається предмет (робітничє селище, кран, пароплав з “Одинадцятого”)».

Дослідник операторської творчості особно виокремлює в Кауфмана мультиплікацію та рапід. «Для Кауфмана, – пише він, – не існує стандартної зйомки – 16 кадрів в секунду. Він вважає, що кожне явище потребує стільки часу, скільки необхідно саме йому. Кауфман по-своєму розташовує факт у часі, надаючи йому певного забарвлення. Мультиплікація і рапід не є для Кауфмана своєрідним трюком. Вони допомагають йому розшифрувати сутність тих фактів, які неможливо розшифрувати за звичайної зйомки. Так аналізується рух потягу і людських натовпів, вивітрювання скель, квітка, що розпускається, хмари, що повільно пропливають».

Одне з досягнень Кауфмана-оператора – феноменальне вміння «привчати» рухомі об'єкти (людей, звірів, комах) сприймати кінокамеру як щось природне, включене в життєвий обіг. Сюди ж належать особливі прийоми штучного освітлення. Недостатня кількість освітлювальних приладів (річ звичайна в ті часи) змушувала Кауфмана до їх раціонального та ефективного використання. «Він, – підкреслює Ушаков, – грає на провалах, виділяючи тільки найголовніше. Він економить, освітлюючи тільки певні точки (шахта в “Одинадцятому”), а різноманітні контрасти світла і тіні створюють повну ілюзію яскравого освітлення».

Слід зазначити, що радянські оператори рубежу 1920–1930-х років працювали здебільшого з плівкою американського виробництва, якість якої була доволі високою. Зокрема, це дозволяло уже в період лабораторної обробки відзнятого матеріалу вносити корективи в характер зображення. Скажімо, Кауфман рух у кадрі перетворював на статику, фіксує крайні точки руху. Це дозволяло аналізувати рух об'єктів, виявляти природу руху як такого. У тому числі руху історії.

«Одинадцятий» – це Україна на одинадцятому році після Жовтневої революції 1917 року. «Шлях від скіфського скелета до божевільного миготіння машин представлено не стільки у підборі матеріалу, скільки в наростанні ритму». А щодо «Людини з кіноапаратом», пише Ушаков, то фільм «ритмічно ще більше організовано, ніж “Одинадцятий”». Головна роль у картині була віддана оператору, який піднімається до сходу сонця, знімає у повітрі, під землею і водою, лежить під поїздом <...> який зупиняє життя, підкидає час у повітря, робить з п'яти хвилин одну, який, зрештою, використовує всю свою майстерність для аналізу життя міста». Додамо, у фільмі витворюється образ сучасного міста, зібраного з фрагментів зйомок кількох населених пунктів.

У своїй режисерській роботі – фільмі «Навесні» – Кауфман досяг нового рівня. «Уперше в світовому кінематографі, – підсумовує Ушаков, – ритмічна побудова кіномовлення досягла максимальної упорядкованості. Деякі частини “Навесні” навіть підкорені єдиному метрові, нагадуючи своєю структурою музичні уривки. Саме так – метроритмічно – зроблено написи

“Христос Воскрес”, змонтовані з розхитуваними дзвонами». А, скажімо, звірюху «змонтовано за принципом темпів, швидкість яких збільшується <...> Миготіння кадрів надзвичайно швидке. Здається, що коня замітає сніг, хоча в кадрі з ним сніг не йде».

Загалом для творчості Дзиги Вертова й Кауфмана характерна апологетика світу машин та їх руху, що нерідко протистоїть руху природи. Це своєрідна філософія машини, довершеність якої гарантує прогрес людства в цілому, у тому числі й у кіно, адже світ творить тут не око людини, а око машини, тобто кінокамери.

Олексій Калюжний – ще один фундатор вітчизняної школи операторства. Так само, як Демущкий, він починав з фотографії. Певний час працював у театрі імені Гната Михайличенка. В основі його репертуарної політики лежали масові мистецькі дії, помітною складовою яких був візуальний чинник. Разом з майбутнім кіноактором і режисером Валерієм Інкіжниковим організував при театрі кіностудію і зробив перший фільм – рекламний ролик про тютюн. Потому починає працювати у ВУФКУ – спершу як київський кореспондент хроніки, а потім і як оператор.

Дебютним фільмом став «Синій пакет» (1926 р., не зберігся) режисера Фавста Лопатинського. Наступною стрічкою був «Підозрілий вантаж» (1927 р., не зберігся) Григорія Гричера-Чериковера. За свідченням Ушакова, у цьому фільмі оператор «дуже багато працював над кінопейзажем, який виходив у нього найкраще <...> Калюжний отримав повну перемогу над природою. Сяючий сонячний день на півдні СРСР перетворився на полярну ніч». І саме тоді «у Калюжного уперше виникла ідея організувати матеріал так, щоб він впливав на глядача не із-за теми, не із-за того, що він зображує, а сам по собі, своєю умовністю, своєю чистою формою». Інакше кажучи, ішлося про подолання фотографічності матеріалу, який потрапляє в кадрове поле.

Концепція Калюжного у викладі Ушакова виглядала так. Матеріал підлягав подвійному перетворенню. Спершу він мав переінакшитися ще до зйомки. «Людина, річ, природа мусять бути організованими художником, декоратором, завдання яких полягало у зміні їх пропорцій. Вторинне перетворення матеріалу, на думку Калюжного, повинно досягатися самою зйомкою, тобто оптично. Вивчивши для цього німецьку мову, Калюжний упродовж двох років вивчає оптичні можливості художньої організації». Один із його висновків – кіно в його актуальному стані не є мистецтвом як таким, оскільки орієнтується на швидко минаючі теми і приречено так само швидко зникати з культурного вжитку. Вихід у тому, аби оперувати родовими, сутнісними ознаками речей. Як це було, скажімо, в античній скульптурі. Оператор замислив серію експериментальних короткометражних фільмів, які мали продемонструвати можливості кіномови, проте задум не було реалізовано.

Зате зреалізувалися дві екранізації літературних творів – «Беня Крик» за Ісааком Бабелем та «Напередодні» за повістю Олександра Купріна.

Першим кроком у досягненні нової філософії кіномистецтва для Калюжного стала картина «Злива» (1928), зроблена у співдружності зі скульптором, а відтепер і режисером Іваном Кавалерідзе. На жаль, фільм не зберігся. Зате лишилися описи стрічки, зокрема, й Ушакова. «Оператор, – пише він, – поставив собі завдання створити фільм в тонах граніту, мармуру, гобелена й

офорта. Повсталі селяни мусили скидатися на гранітні брили, Катерина Велика – на мармурову статую, польський король і польський двір – на сцени з гобеленів, а селяни і селянки під час роботи мусили нагадувати офорти». Кожен кадр вибудовувався як площинний, з багаторазовою експозицією. У підсумку вийшло видовище, ні на що не схоже, принаймні в контексті кіно.

Утім, Ушаков критично поцінував «Зливу» і її авторів. «Організуючи матеріал до початку зйомок, вони замінили виразний жест актора колективним розхитуванням, взятим з ранніх постановок театру “Березіль” та Михайличенка. Громадянську війну вони показали як балет статуй, що оживають. І війну, й історію Гайдамаччини вони позбавили сонця, під яким і за яке билась гайдамаки і червоноармійці, крові, яку вони проливали. Війна представлена ними у вигляді темних асоціацій нічної свідомості <...> Помилка Калюжного і Кавалерідзе полягала в тому, що вони, змінюючи світ перед зйомкою, міняли його пропорції не за законами, захованими в сутності речей, а за рецептами театру, скульптури і живопису. Звільнивши кінематограф від літератури, від його основ – монтажу, вони віддали кіно в рабство образотворчим мистецтвам», – такий, доволі суворий вердикт.

У чомусь подібної критики зазнає й українське Поетичне (Міфопоетичне!) кіно вже на рубежі 1960–1970-х років. Бо в основі також перетворення реальності, виклик її фотографічності. Відбулася реабілітація мистецької плоти, фантазійності як основи творчого процесу, який заперечує копіізм і життєподібну фабулярність. Серед заперечень – звинувачення у виході за межі власне кіно, перенесення в нього прийомів живопису й почати театру.

Калюжний мав трагічну долю – після фактичного безробіття в 1930-х його було заарештовано й розстріляно 1938 року. З ним разом було радикально заперечено розпочаті пошуки та експерименти, хоча учень Калюжного Микола Топчій багато в чому продовжив пошукову традицію у співпраці з тим самим режисером, Іваном Кавалерідзе («Перекоп», «Штурмові ночі», «Коліївщина», «Прометей»). Під час війни оператор залишився на окупованій території і певний час співпрацював на кількох німецьких картинах, передусім на пропагандистській стрічці «Галя їде до Німеччини» (ішлося про те, як «добре працюється» українцям на підприємствах Німеччини). У 1945 році його було засуджено до 10-літнього ув'язнення в таборах. Утім, вже перша знята ним, опісля вимушеної перерви, картина «Дорогою ціною» (1957 р., у співдружності з Марком Донським) сягне рівня шедевр візуального мистецтва. Перетворення реальності на екрані відбувається з вражаючою повнотою презентації народних обрядів та образів. По суті, картина була стильовою предтечею операторської роботи Юрія Ілленка в «Тінях забутих предків» Сергія Параджанова.

З учнями Демущького визначитися важче. Назвемо одне ім'я – Юрій Єсельчик. У 1930 році він закінчив операторське відділення Одеського кінотехнікуму й одразу почав знімати. Дебютом став фільм «Останній каталь» (1931) режисера Лазаря Френкеля. А вже через рік його запросили взяти участь у зйомках фільму «Іван» Олександра Довженка. Можливою причиною був арешт Демущького (за вигаданими звинуваченнями), який і зняв більшу частину матеріалу. Утім, за свідченням оператора Леоніда Кохна (ще студентом відбував практику на зйомках «Івана»), і Єсельчик, і Глідер

встигли попрацювати також із самим Демущьким. У кожному разі очевидним є вплив останнього – передусім в організації передкамерного простору, виборі ракурсів, які дозволяють максимально представити природні, космічні сили (небо, водні простори, їх стихійні вияви тощо), виразності портретів.

Уже невдовзі Єкельчик зніме цікаву стрічку «Кришталевий палац» (1934) режисера Г. Гричера-Чериковера, у якій є всі ознаки високого професійного класу оператора – бездоганне відчуття стилю, майстерно подані портрети персонажів (дія відбувається «десь на Заході»). Потому легендарний фільм «Суворий юнак» (*Строгий юноша*, 1935) Абрама Роома, за сценарієм відомого російського письменника Юрія Олеші. Фільм позначений особливою вишуканістю візуального стилю, у якому поєднано стилізацію античних образів з пафосом високої утопії. Деякий перебір спостережено лише щодо світлоносності чималого кількості планів. Світлотональне вирішення ряду епізодів покликане підкреслити характер утопії, проте саме утопічність уявлень авторів фільму щодо найближчого майбутнього країни багато в чому зумовила його різку критику і, зрештою, заборону прокату.

Дослідник творчості Єкельчика відзначає, що, попри «вишукано-стерильно-екзотичний антураж, портрети майже всіх героїв, крім хіба що заідеалізованого Гриші, були реалістичними, живими. Зняті вони просто, без підкреслених блисків і контражурів, у чому, вочевидь, виявилася школа Демущького»<sup>52</sup>. Єкельчика було запрошено до роботи над фільмом «Щорс» Олександра Довженка. Загалом оператор виправдав сподівання. «Якщо подумки передивитись один за одним кращі епізоди фільму – початок (залите сонцем поле соняшників і здіблена до неба в розривах снарядів чорна земля), прихід партизанів до Щорса туманним лісом, узяття Чернігова, похорон Боженка, незвичайно відчутними, наглядними стають фольклорні витоки поезії Довженка і Єкельчика. Єкельчик виріс в Україні, він глибоко осягнув особливості українського національного характеру, дух пісні української, своєрідність гумору. І що найважливіше, він дуже точно відчував ритм: і непоспішний, але грізний ритм епічних дум, й іскрометний ритм гопака, і м'який, той, що бере за душу, ритм ліричних пісень»<sup>53</sup>. Попри епічну установку стилістики фільму, у ній відчутним є фокусування особистісних рис. Тому не дивною є значна кількість виразних портретних планів головних персонажів фільму, передусім Щорса та Боженка. Портрет і пейзаж загалом є сильною стороною української школи кінооператорства, якою вона склалася на кінець 1930-х років. В образі актора Євгена Самойлова, який виконував роль Щорса, підкреслено його замало не євангелічний, сакральний зміст. Саме він веде народні маси у світлу будучину, його портрети, здебільшого підсвічені одним-двома освітлювальними приладами знизу, дають уявлення про власне духовну іпостась героя.

Виразним є також портретування головних персонажів фільму «Богдан Хмельницький» (1941) режисера Ігоря Савченка, де так само працював Єкельчик. Від першої появи гетьмана в кадрі на березі Дніпра і до фінальних

---

<sup>52</sup> *Бутковский Я.* Юрій Екельчик // Киноведческие записки. – 2002. – № 56. – С. 197.

<sup>53</sup> Там само. – С. 198.

кадрів глядач має можливість предметно відчувати масштаб особистості головного героя стрічки. До того ж портрет гетьмана органічно вписується в пейзажні плани, як у тому ж стартовому епізоді, де замислений Хмельницький сидить на перекинутому човні на Дніпровому березі, у масових епізодах (бої) та павільйонних зйомках (знаменитий протестний прохід гетьмана столм з найдками).

Одна з чільних особливостей пластики «Богдана Хмельницького» – прийоми композиції, організації внутрікадрового простору. «Динамізм, сміливе поєднання першопланової дії з величезною глибиною кадру, різкі ракурси й асиметрія – усе це зроблено на тій межі, коли здається ще ледь-ледь і все це перетвориться на манірність. Проте Єкельчик ніде не переходить отого “ледь-ледь”: динаміка, експресія композиційних побудов завжди виправдані напругою дії, максимальним випруженням боротьби». І що найважливіше – «характер композицій весь час змінюється, він точно пов'язаний із “надзавданням” кожного кадру. Понад те, він пов'язаний з фольклорними, народними уявленнями про героїв та події. У народних піснях, як правило, позитивний герой, вождь такий самий, як усі, хіба що трохи вищий, трохи сміливіший, ледь мудріший. За допомогою художника Я. Рівоша (його робота в «Богдані Хмельницькому» заслуговує на високу оцінку, вона багато в чому сприяла успіху Єкельчика) Савченко так вибудовує мізансцени, аби Богдан, Кривоніс, Богун майже у всіх кадрах були в оточенні народу. І Єкельчик своїми ракурсними й глибинними композиціями посилює цю ідею народного вождя»<sup>54</sup>. Натомість асиметричні композиції підкреслюють самотність та приреченість польських вождів.

Останньою роботою Єкельчика в кіно став фільм «Перший ешелон» («Мосфільм», 1955 р.) режисера Михайла Калатозова. Зйомка з руху, глибина побудова кадру тут отримали технічне підсилення у вигляді надкороткофокусного об'єктиву, який, завдяки більшій глибині різкості й широкому куту зору, дозволяв по-новому подати співвідношення людини і простору. Через хворобу Єкельчик не зміг дозняти картину, її закінчував оператор Сергій Урусевський. Уже наступна співпраця Калатозова й Урусевського, фільм «Летять журавлі», принесла вагомий результат: у ній було розвинуто поетику «Першого ешелону» – рухому зйомку, внутрікадровий монтаж, глибинні мізанкадри і, звісно, особливу поетичність пейзажних та портретних планів. Не дивно, що ця стилістика була органічно сприйнята Юрієм Ілленком і в підсумку дала визначний результат – шедевр візуалістики фільм «Тіні забутих предків», який багато в чому підсумував еволюцію міфопоетичного кіно та прийоми, властиві українській операторській школі.

Прагнення дати довершену пластичну картину життєвих процесів іноді набувало парадоксальних форм. До прикладу, очевидно замовний кінопросвітянський фільм «Жорстяно-баночний цех консервного заводу» (виробництво Першої комсомольської фабрики «Українфільм» (Одеса) (реж. Б. Епштейн, 1933 р.)) подає технологічні процеси як гармонію саява, світла, гармонію людини й машинного світу. Оператор Л. Ротштейн поетизує цю гармонію передусім через відблиски металевих площин, які й заповнюють

<sup>54</sup> *Бутовский Я.* Юрій Екельчик... – С. 201.

передкамерний простір і дарують незвичне відчуття казковості й досконалості презентованого світу. Це не про консерви, не про конвеєрну нудотну працю, а про її поезію, яку творить нова людина. І все це зроблено майже винятково операторськими засобами.

Звісно, ведучи мову про високу культуру роботи вітчизняних операторів, потрібно говорити не тільки про власне кіно, а й про традиції українських пластичних мистецтв (живопису, скульптури, архітектури). Слід узяти до уваги одну з новел історії культури, сутність якої Андре Мальро у своїй «Психології мистецтва» сформулював так: закінчення сюжетного малярства збігається в часі з народженням кіно. Кіно, у певному сенсі, прийшло на зміну стилю бароко в пластичних мистецтвах, з його багатством засобів фіксації пластичних акцентів та установкою на видовищність<sup>55</sup>. У контексті української культури цей висновок виглядає цілком обґрунтованим, зважаючи на особливу роль у ній барокового мистецтва й барокової стилістики.

Саме впливовість цієї стилістики багато в чому пояснює той факт, що мистецькі успіхи вітчизняного кіно пов'язані, головним чином, з фільмами не сюжетного, а точніше – фабулярного, оповідного спрямування, а з тими, в основі яких лежать ті чи інші стратегії переосмислення національної міфології, їх філософсько-поетичної обробки та модернізації. Відтак закономірним є те, що зазвичай обирається матеріал уже структурований у культурі (передусім народній, неофіційній; це властиво для культури нації, чий статус є недержавним), такий, що має унормований та упорядкований набір знаків і символів, які, однак, піддаються обробці й передкамерному перетворенню задля виформування автономного образно-пластичного світу.

Відзначимо також роль художників в описуваних вище процесях. Адже власне українське кіно починається в точці, коли пластична концепція фільмового простору увиразнилася настільки, що почала визначати культурний космос екранного мистецтва. Доситатньо пригадати в цьому зв'язку творчість Василя Кричевського (крім усього, ще й блискучого знавця української історії, народної культури), його участь у творенні фільмів «Тарас Шевченко», «Звенигора», «Черевички», «Земля», «Сорочинський ярмарок». Назвемо також імена художників Генріха Байзенгерца («Борислав сміється», «Сумка дипкур'єра», «Джиммі Хіггінс»), Вадима Меллера (працював з Лесем Курбасом над фільмами «Вендетта» та «Арсенальці», з Довженком над «Арсеналом»), Йосипа Шпінеля («Нічний візник», «Життя в руках», «Іван») Майю (Милицю) Симашкевич («Коліївщина», «Наталка Полтавка», «Кармелюк», «Вершники», «Майська ніч»), Моріца Уманського («Кришталевий палац», «Суворий юнак», «Я люблю», «Щорс», «Нескорені»). Традиція концентрованої пластики, супервиразної «пластичної ідеології» від 1920-х – початку 1930-х років є звичною практикою для вітчизняної кінокультури.

Цікавою, хоча й епізодичною, була з'ява в кіно художника-монументаліста (належав до славнозвісної школи Михайла Бойчука) Григорія Довженка (однофамільць режисера). Він оформив два фільми початку 1930-х – «Перекоп» І. Кавалерідзе та «Право батьків» (обидва – 1930 р.) Віри Строевої. У «Перекопі», де частину епізодів знімали в темряві, «монументальне

<sup>55</sup> Мальро А. Голоса безмолвия. – Санкт-Петербург : Наука, 2012.

бачення Довженка збіглося з кубістичним монументалізмом Кавалерідзе», передусім в епізоді переходу через Сиваш, коли червоноармійці утримують на плечах міст. «Сцена, знята в темному павільйоні, висвітлювалась рухливими променями прожекторів і скупчення тіл набували небаченої барельєфної монументальності»<sup>56</sup>.

Як відомо, Михайло Бойчук надихався ідеями щодо відродження традицій візантійського мистецтва як основи новітнього розвитку національної культури. Ще 1910 року в «Салоні незалежних» у Парижі широкий резонанс викликали вісімнадцять невеликих колективних робіт школи Бойчука під загальною назвою «Відродження візантійського мистецтва». Французький поет Гійом Аполлінер уважав, що «неовізантист» Бойчук і його учні нагадали французам, «що художники, як і поети, з легкістю можуть тасувати століття». «Тасування століть», вільне поводження з історичним часом і простором та апелювання до стилістик минулого пізніше багато в чому визначатимуть пошуки авангардного кіно, у тому числі й Довженка (передусім у «Звенигорі»).

Коли Бойчук і його «школярі» працювали в Межигір'ї (уже в 1920-х), там бували, зокрема, Лесь Курбас і О. Довженко. Є підстави вважати, що деякі педагогічні ідеї О. Довженка (як і Курбаса) народжувалися не без впливу Бойчука та його школи. Хоча ті й знаходилися в той час біля такого далекого – від кіно і театру – матеріалу, як кераміка, проте головним було те, що бойчукісти розробляли ідею творення національного стилю. Саме це й було нехай і не артикульованою, але метою О. Довженка, до якої він повернеться через десятиліття, наприкінці 1930-х, коли відчує підтримку нового тоді керівника України Микити Хрущова.

Наймасштабнішою монументальною роботою Бойчука і його майстерні кінця 1920-х був цикл розписів Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі на Хаджибейському лимані, здійснений упродовж 1927–1928 років. Основну групу композицій було присвячено історичній тематиці, праці та побуту українського селянства. У розписах через символічну образність поєднувалися одвічні людські цінності та актуальна тематика. Динамічність композиції, глибинне «мізансценування» простору були прикметними особливостями розписів. Селянин із газетою, жінка із серпом, хлопчик із книжкою, пейзаж за іконописними зразками. О. Довженко, який у ці роки працював в Одесі, напевно, бачив ті розписи. У «Звенигорі», «Арсеналі», «Землі», «Івані» є подібні пластичні мотиви. Ідеться, зокрема, про певну іконописність портретів в «Арсеналі», поєднання архаїчних мотивів та надсучасного матеріалу в «Звенигорі», змістовно-формальні акценти в «Землі» та «Івані». Можна припустити, що й Іван Кавалерідзе відчув на собі впливи Бойчука і бойчукістів, а отже, поява Г. Довженка в групі «Перекопу» не була випадковістю.

О. Довженко у статті «До проблеми образотворчого мистецтва» 1925 року дав високу оцінку бойчукістам та мистецьким принципам діяльності Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ, 1925–1932, бойчукісти були там на чільних позиціях), яка «за короткий час охопила всі найцінніші сили

<sup>56</sup> Українське німе. – Київ : Благодійний фонд імені І. та Ю. Лип, 2011. – С. 252.

Києва Харкова, Одеси, Донбасу та ін.» І трохи далі: «...позиції АРМУ правильні взагалі й особливо в умовах нашої української дійсності. Не забувайте, що УРСР є одна з найбагатших країн народного мистецтва, яке й досі чекає свого художнього розроблення»<sup>57</sup>. Французький мистецтвознавець С. Корбіо, вивчивши мистецтво бойчукістів, писала (журнал *La Nervi*, 1928, № 4–5), що його сутність полягає у відродженні монументально-декоративного розпису. «Тут нічого немає від архаїзму – це інстинктивне продовження славетного минулого, український “характер”, збагачений усім тим новим, що Сезанн приніс у наше живописне бачення». «Справжня школа тоді народилась в Україні», – констатувала дослідниця, маючи на увазі не тільки бойчукістів<sup>58</sup>. І помітне місце в тій школі належить кінематографістам, передусім тим, хто відповідав за розробку пластичної концепції екранного світу.

Переосмислення архаїчних міфів – отих самих, що, за Довженком, «досі чекають свого художнього розроблення», – ось що випрозорується на початку 1930-х років. Показово, що одне з місць зародження українського авангарду – Париж, Франція, самий центр тодішніх літературно-мистецьких пошуків, експериментів; тільки вітчизняний авангард іде шляхом пошуку першообразів (крім кінематографістів, варто назвати Казимира Малевича та Віктора Пальмова, а трохи пізніше – Федора Кричевського). Бо з'ясувалася проста річ: неможливо перетворити (побудувати!) нову країну-Україну без з'ясування її першовитоків, першообразів, замулених і засмічених чужими образами й образками.

Відтак кінотексти будуються на амбівалентній зв'язці архісучасного, архіактуального матеріалу (насамперед більшовицького, агіткового, який мав зарізати маси бажанням перетворити старі форми життя) і архаїчних міфологій. На перший погляд, парадоксальне сполучення, помічене й зафіксоване, хоча і в брутальній формі, Дем'яном Бедним, автором знаменитого фейлетону «Філософи» (віршована рецензія на «Землю»). Перше, авангардне, надихається ідеологією перетворення життя, а друге, архаїчне, ніби тягне назад, у минуле. Утім, коли говорити про українське кіно, слід мати на увазі: власне міфологічне виражається головню засобами візуальної драматургії, пластики. Натомість те, що відтворюється на рівні вербального, фабульного, належить актуальній авторській установці на зміну життєвих форм, упровадження нових конструкцій. Однак – як це і відбулося в Довженковій «Землі», чи картині «Хліб» (1930) Миколи Шпиковського – візуальна частина фільму суперечить (і доволі радикально!) вербальній. Обидва фільми оповідають про боротьбу за новий соціалістичний колективістський уклад життя на селі, проте візуальна образність вибудована на іншій наративній стратегії: адже ідеться про гармонію українського Космосу, довершеного, такого, що не потребує жодних змін. Так це у потрактуванні Данила Демуцького в «Землі», так це і в оператора Олексія Панкратьєва в «Хлібі». Тому й не дивно, що ці фільми було заборонено і в обох випадках критика підкреслювала відсутність на екрані актуального пропагандистського змісту.

<sup>57</sup> Довженко О. Про красу. – Київ: Мистецтво, 1968. – С. 494, 496.

<sup>58</sup> Цит. за: Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. – Харків: Видавець Харчук О. О., 2014. – С. 327.



Грязный трактор тут выдумка.  
Так. Привходящая.  
А жизнь настоящая,  
Жизнь вечная – вот:  
Беременной бабы живот,  
Поле ржаное,  
Яблочко наливное,  
Подсолнух, арбуз на бахче...  
А не трактор в горячей моче!<sup>59</sup>

Це – Дем'ян Бедний. А ось інша «рецензія» – на фільм Шпиковського. «Картина дает ложное представление о борьбе за хлеб, – писав у своєму висновку політредактор ГРК РСФСР. – Середняк из картины выпал полностью. Период восстановительный (ограничение кулака, относительное экономическое укрепление кулака), НЭП, классовая борьба, подготовка политических предпосылок для ликвидации кулачества и коллективизация – все это выпало из картины. Проблема хлеба трактуется в фильме вне связи с социалистическим строительством»<sup>60</sup>. Ще одна критична «стрілянина» – у бік «Штурмових ночей» (1931) І. Кавалерідзе, так само забороненого фільму. І схожі мотиви «люстрації»: «Картина выхолащивает социально-политическое содержание социалистического строительства, подменяет классовую борьбу отвлеченной героикой борьбы пролетариата с трудностями»<sup>61</sup>.

Як бачимо, тексти мають подібні претензії до фільмів: мовляв, соціум у них представлено в урізаному вигляді, «проблема хліба», як і проблема землі, не пов'язана із соціалістичним будівництвом і завданням партії й держави з радикального перетворення країни. Натомість простір візуального заповнено космічними стихіями (сонце, небо, земля, хліб), акцентовано людську, передусім жіночу (родову, еротичну) тілесність: процеси запліднення, виношування, родів (як людських, так загальноприродних).

Звісно, критика мала голобельний характер. Однак слід відзначити, що при цьому відбувалося зчитування візуального. Воно викликало спротив і заборону, але мимо нього не проходив зір, вихований кіно перших трьох десятиліть. Глядач і читач десятиліть наступних, ознайомлюючись з фільмовими анотаціями, не міг второпати, як такі «правильні» стрічки лягали на «полицю». Культура – навіть поверхова – читання візуального ряду з другої половини 1930-х почала занепадати, що особливо помітно з критики, яка бачить у фільмі тільки вербальну конструкцію, підміняючи нею тіло кінострічки.

Проте на початку 1930-х навіть фейлетоніст Дем'ян Бедний, разом з політцензорами, ще дивляться на екран. І зчитують у візуальному ряді: «Жизнь вечная... арбуз на бахче», народження хліба із зерна, вражаючі плани небесної і земної краси в картині Шпиковського, енергетика пейзажу в «Штурмових

<sup>59</sup> Известия. – 1930. – 4 апреля.

<sup>60</sup> Протокол № 3430 заседания ГРК РСФСР 2.04.30. Цит. за: *Марголит Е., Шмыров В.* Изъятое кино. 1924–1953. – Москва: Дубль – Д, 1995. – С. 17.

<sup>61</sup> Из протокола ГРК РСФСР № 4785 от 13.01.32. Цит. за: *Марголит Е., Шмыров В.* – Изъятое кино...

ночах», зафіксована камерою Миколи Топчія... Звісно, це «неправильно», це те, що належало заперечити, викреслити з життя, замінивши символами індустріальної доби (тим-таки трактором, а не соняхом, який, проте, ще повернеться – через десять років – у символічний ряд на початку Довженкового «Щорса»). Саме у візуальному, у пластиці зринали міфології, саме через них шукався національний стиль.

Кіно – у цьому разі українське – займає те місце в космосі вітчизняної культури (згадаймо цитований вище вислів А. Мальро), де колись владарював стиль бароко, і відтак зрозумілим є багатолітній опір радянської цензури й компартійного чиновництва загалом будь-яким спробам українських кінематографістів говорити мовою екранної пластики, а не вербально-театральної, позбавленої компонента видовищності. Наступного разу після початку 1930-х це повториться на початку 1970-х, коли українське Поетичне кіно (Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика...) буде оголошене, по суті справи, «націоналістичним», етноцентричним напрямом і, отже, таким, що не має права на життя.

Через так званий агітпрофільм народжуваний національний стиль спробували – упродовж 1930–1934 років – зламати, однак наразилися на доволі сильний опір. Школа кінооператорства, спільно з художниками, і чинила той спротив, обертаючи будь-який агітковий матеріал у вишукану пластичну чи навіть поетичну форму. Хоча доля українських операторів лишається драматичною, їх і досі не помічають. Ті самі фільми рубежу 1920–1930-х років донині в абсолютній більшості випадків потрактовуються як суто вербально-сюжетна конструкція. Іноді створюється враження, що нинішні історики зазирають не у фільмове екранне дзеркало, а в каталожні анотації. Інакше складно, скажімо, пояснити потрактування картини «Хліб», що нібито це «зразок відразливого дидактизму», один «із тих фільмів-парадигм на службі брехні, що ними прикрито справжні наміри майбутніх активістів творення голодомору»<sup>62</sup>. Фільм Шпиковського є одним із видатних явищ вітчизняного кіно, і контакту з ним не досягнути, ігноруючи візуальну складову твору. Коли історик дивиться на екран, він бачить, що «робота оператора О. Панкратьєва є безумовним шедевром, який перетворює “Хліб” на подію. “Штурмові ночі” можуть бути охарактеризованими у такій самий спосіб...»<sup>63</sup>.

Межа 1920–1930-х років означила роль кіно в розвитку української ідеології. Ідеться передусім про візуалізацію і гармонізацію визначальних рис українців. Знакові події та знакові персонажі вітчизняної історії, природа як національний Космос, традиційні моделі поведінки, культурні традиції і – як один із наслідків – творення культурних героїв як ідеальних персонажів історії, гідних наслідування, не тільки у фантазійних обрядових дійствах, а й в актуальних соціокультурних практиках, – таким був підсумок формування українського кіно як чи не найважливішого сектора культурного облаштування нації. Тож не дивно, що вже від початку 1930-х союзна влада в Москві обирає курс на поступове нівелювання діяльності з творення національної екранно-візуальної культури шляхом централізації кінематографічної влади.

<sup>62</sup> *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. – С. 67.

<sup>63</sup> *Марголит Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. – Санкт-Петербург: Мастерская «Сеанс», 2012. – С. 145.

## Прихід звуку. Формування естетики звуко-зорового ряду

Початок 1930-х характеризується насамперед розробленням технологій упровадження звуку. Серед наслідків цього було озвучення фільмів, знятих у «дозвуковий період». Картина «Два дні» (1927) Г. Стабового була однією з перших, яку спеціально озвучили (уже в 1932-му). Автором музики був Борис Лятошинський, котрий, як свідчив композитор Ігор Белза, «за неймовірно короткий строк написав справжню симфонічну музику до фільму <...> Блискуча оркестровка поєднувалася в цій музиці з вражаючими драматургічними відкриттями, яскравими контрастами протиборствуючих у ній тем».

Практика озвучування «німих» фільмів тривала й потому. Скажімо, «Нічного візника» так само озвучили 1936-го року композитори Юлій Мейтус і В. Рибальченко. Хоча Довженко заперечував такий підхід як волонтаристський. Він «не раз заявляв, що система “озвучування” німих фільмів абсолютно неприйнятна, бо задум як сценариста, так і режисера повинен неодмінно містити вже хоча б орієнтири обох ліній (певний час Довженко застосовував термін “система”) – зоровий і звуковий»<sup>64</sup>. Ідеться, як бачимо, про те, що написання музики до «німої» стрічки має сенс у тих випадках, коли в режисерському, авторському проєкті закладено певну звукову програму. Відтак композиторський задум має виникати в супрязі з творчими намірами автора фільму, а не механічно «прироблятися» до готового екранного тексту, як, власне, і траплялося із супроводом таперів у кінотеатрах.

Для «Арсеналу», попри його «німоту», музика писалася спеціально Ігорем Белзою. У залишених композитором спогадах доволі докладно відтворюється процес написання партитури. Белза мав справу зі змонтованим матеріалом, хоча, на його думку, «німі кадри цієї Довженкової стрічки вже містили цілком закінчену музикальну концепцію. І хто б не взявся писати музику до “Арсеналу” – початкуючий композитор <...> чи митець зі світовим ім’ям, – ця авторська, режисерська концепція неодмінно мала бути покладена в основу партитури»<sup>65</sup>. Тобто мовиться про те, що, фільмуючи стрічку, режисер передбачав її включення до певної музичної, звукової «системи».

«Я пам’ятаю, – процитуймо ще раз ті самі спогади Белзи, – як радів Олександр Петрович, коли народжувалося звукове кіно, як напружено шукав він “мову нового мистецтва”, мистецтва синтетичного. У першому звуковому павільйоні Київської кіностудії йшли експериментальні зйомки: записували музику, усну мову, співи, випробовували всі знані засоби, щоб позбутися викривлення тембрів. Дедалі частіше з’являлися в павільйонах композитори – кияни, харків’яни, москвичі – Косенко, Лятошинський, Мейтус, Ревуцький, Таранов, Шебалін <...> З Лятошинським Довженка зв’язувала особиста і творча дружба, що почалася ще тоді, коли вони зустрічалися на переглядах “Арсеналу”. Неодноразово ми зустрічалися разом в Олександра Петровича і Юлії Іполитівни (Солнцевої)»<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Белза І. Автор «Арсеналу» // Полум’яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – Київ : Дніпро, 1973. – С. 210.

<sup>65</sup> Там само. – С. 206.

<sup>66</sup> Там само. – С. 208–209.

Музика до «Арсеналу» виконувалася під час показу стрічки в Москві, у присутності Й. Сталіна, котрий похвалив не тільки фільм, а й музичний супровід. Згодом Довженко домігся, аби оркестр, що виконував музику під час показів його картини, було збільшено. Партитуру передали і для демонстрування в знаменитому берлінському кінотеатрі «Уфа-Палас». Німецька преса рецензувала не лише картину, а й музику до неї. Ще один примірник партитури поїхав до Белграда, де «Арсенал» показали 1929 року<sup>67</sup>.

Гор Белза так захопився теоретичними аспектами новітніх технологічних форм кінематографа, що на початку 1930-х навіть читав спеціальний курс звукового кіно в Київському інституті кінематографії.

«Земля» мала бути чи не першим українським звуковим фільмом. Проте не стала – у 1929-му, коли відбувалася робота над стрічкою, звукотехніка була надто вже недосконалою. По закінченні зйомок Довженко поїхав в країни Західної Європи для вивчення стану справ у розвитку техніки. І все ж таки сама структура фільму свідчить про те, що знімався він з огляду на ймовірне озвучення. Це викликало чимало кінознавчих аналітик із цього приводу<sup>68</sup>. Зокрема, ідеться про те, що подовження тривалості планів передбачало те, що фільмові персонажі мають заговорити... Довженків витвір є справді переходовим – у ньому прозирається вже нова поетика й нові прийоми монтажно побудови стрічки.

Дзига Вертов прокламував одну дуже просту річ: він буде спиратися на звук реальний, документальний, а не павільйонний, штучний, зроблений за допомогою суто технічних засобів. Інакше кажучи, він прагне вловити, а відтак і записати музику самого життя. Водночас, працюючи над картиною «Одинадцятий», режисер пише «музичний сценарій для оркестру», у якому чимало музичних цитат. Подаючи правлінню ВУФКУ заявку на фільм «Людина з кіноапаратом», Дзига Вертов підкреслював, що стрічка замислена як зорова «і могла би бути написаною нотами, як пишуться музичні твори. На жаль, ми ще не знаємо нотних знаків для запису на папері такої “зорової музики”. І далі жанр сценарного запису визначається як словесне закріплення “зорово замисленої кіносимфонії”»<sup>69</sup>.

Сценарій поділяється на «зорову симфонію», вербальний виклад подієвої складової майбутнього фільму і власне «музичний сценарій». В останньому докладно виписано, коли і як звучить музика, разом із шумами і звуками. До прикладу: «6) Від появи оператора до появи потягу // Прискорене і посилене цокання, посилений акомпанемент; 7) Від появи потягу до жінки, що одягається // Несподіваний вибух звуків, темп потягу, що мчить з божевільною швидкістю, шум і звуконаслідування. Стукіт потягу в центрі усіх звуків»<sup>70</sup>. До сценарних матеріалів додавався так званий музичний конспект. Як бачимо, звукова партитура стрічки продумувалася, виражалася з надзвичайною ретельністю.

<sup>67</sup> Там само. – С. 212–213.

<sup>68</sup> Див., наприклад: *Гурко С. Л.* Фонограмма фильма «Земля» // Киноведческие записки. – 1994. – № 23. – С. 185–188.

<sup>69</sup> *Дзига Вертов.* Из наследия. Том 1. Драматургические опыты. – Москва: Эйзенштейн-центр, 2004. – С. 123.

<sup>70</sup> Там само. – С. 126.

У «Симфонії Донбасу» домінують реальні шуми і звуки. Звукова партитура розписується з докладністю, властивою композиторському витворові. Скажімо: «Миттева тиша, щоби затим став чутним радіотелеграф, після чого починається генеральний огляд заводських звуків за групами: 1) група підземних машин-скреперів і врубових машин; 2) група свердлильних станків; 3) група парових молотів; 4) група тракторів; 5) група громів прокатного цеху; 6) група сталевих виття; 7) група шипіння і гуркоту; 8) група вибухів; 9) група бурхливого вогняного моря». Й до них поволі приєднуються заводські гудки, музичні духові інструменти: «3) група дрібного барабанного бою (барабанний дріб); 4) група литавр <...> 5) група пропелерів; 6) група гігантських радіокриків...»<sup>71</sup>. Не дивно, що фільм сприймався симфонією нової, індустріалізованої реальності. Робота зі звуком у чомусь нагадувала технологію праці композитора.

Із упровадженням звуку система виражальних засобів, що склалася в кіно, зазнає кризи. Щоправда, спершу були надії на те, що звук допоможе вдосконалити монтажну естетику, стане «новим монтажним елементом». Саме в цьому полягали основні гасла маніфесту С. Ейзенштейна, Г. Александрова та В. Пудовкіна «Майбутнє звукової фільми. Заявка» 1928 року. Режисери вважали, що асинхронність, незбігання звуку й зображення може стати додатковим засобом добування художнього змісту. Однак поширенішими були побоювання стосовно того, що слово руйнуватиме монтажну фразу, порушуватиме його внутрішню логіку і саму природу кінематографічного зображення.

Зрештою, уже перші звукові фільми засвідчили небезпідставність тривожних прогнозів. Недавні лідери кіно один за одним зазнавали поразки (характерним прикладом є невдача московського режисера В. Пудовкіна у фільмі «Простий випадок», де він намагався реалізувати прокламовану ідею асинхронності). Не в усьому досконалим виявився і перший звуковий фільм Олександра Довженка «Іван» (звукооператор Олександр Бабій, 1932 р.).

Роботі над фільмом передувала поїздка режисера в ряд країн Західної Європи. Рауль Хаусман пригадував зміст кіноутопій режисера, які він виклав у своєму виступі на прем'єрі «Землі» в Берліні: «Довженко бачить в кіно можливість особливої просторової еволюції – поглиблення перспективи. Досі в кіно ми бачили перспективу, що заглиблюється тільки в одному напрямі, тому у своєму новому фільмі, дія якого відбувається в Сибіру, Довженко збирається використати кілька камер, які зніматимуть одночасно під різними кутами, аби таким чином помістити глядача в центр подій, що відбуваються. Це буде звуковий фільм, і в ньому Довженко спробує використати вплив арктичної тиші»<sup>72</sup>. Тобто передбачалося, що робота зі звуком буде узгоджуватися і з новими можливостями знімальної та проєкційної техніки, з новими уявленнями про співвідношення звуку і тиші.

Ішлося, судячи з усього, про фільм, який Довженко мав намір робити найближчим часом. В автобіографії 1939 року він пише про це так: «Повернувшись із зарубіжного відрядження, я запропонував в усній формі керівництву

<sup>71</sup> *Дзига Вертов*. Из наследия... – С. 126; 136–137.

<sup>72</sup> *Шлегель Х.-Й.* Германия и Берлин Александра Довженко // Киноведческие записки. – 1996. – № 31. – С. 145.

“Українфільму” визрілий в моїй уяві сценарій про наших героїв в Арктиці на матеріалі трагедії Нобіле і загибелі Р. Амундсена [мова йде про порятунок експедиції на дирижаблі – подію, яка набула тоді надзвичайного розголосу. – С. Т.]. Задум було відхилено керівництвом, яке поставило вимогу, щоб я спішно написав “що-небудь таке” про сучасне наше життя на Україні, а не в Арктиці»<sup>73</sup>. Інакше кажучи, чиновники від кіно сприйняли Довженків задум як очевидну утопію.

Інший німецький мемуарист, Ханс Ріхтер, згадував, як режисер, подивившись разом з ним фільм знаменитого Абеля Ганса «Наполеон», сприйняв його з великим захопленням. «На ранок його новий проект був готовим: “Щоби я хотів зробити? Фільм у снігах і кризі, який, однак, проєктувався б не тільки на три екрани, що висять спереду на узвишші, а повсюди. На стелю, стіни і навіть за спиною глядачів. Глядач повинен був повністю в колі подій. Він мусив би замерзати з героями і разом з ними грітися біля вогню»<sup>74</sup>. Свої концепції Довженко охоче викладав і в статтях, які публікувалися в тогочасній німецькій пресі.

Створюється враження великого творчого піднесення режисера – він підбадьорений високими оцінками західноєвропейських інтелектуалів. Не тільки в Берліні. У Парижі так само був успіх. «“Земля”, – свідчила Солнцева, – произвела грандиозное впечатление, ее смотрели много режиссеров и художников. Картину представлял Рене Клер. После просмотра “Земли” французская фирма предложила Александру Петровичу сделать во Франции такую же картину, но думать об этом было невозможно, так как каждый просроченный день возвращения в свою собственную страну при режиме Сталина уже казался изменой».

Планів було чимало, і більшість з них орієнтувалася на нові можливості кінотехніки. «Пам’ятай, друже, – пише Довженко І. Соколянському, – кіно лише зараз починає виходити зі свого дитинячого віку. Через три роки ми будемо співучасниками і свідками таких чудес, що все, що робилося і робиться нині, пригадуватиметься як наївні іграшки. Такий буде тон-кольор-стереоширокоекранофільм. Чорт би його забрав, як це буде здорово, дорогий друже. Мені хочеться жити сто літ сотнями житей, робити це все і бачити». А кіно – кіно «буде безмежна пізнавальна функція», «воно переверне найголовнішу координату нашого буття – час. Ми будемо неймовірно довго жити у рамках нашого віку»<sup>75</sup>.

Такий собі спалах утопічних мрійнь, пов’язаних з розвитком великої індустрії, переходом кінематографа на рейки тієї самої індустрії. Утім, тоді вони сприймалися всерйоз. Розвиток техніки дозволяв сподіватися на реалізацію мрійнь людства про відвоювання в природи своєї, суверенної території, на якій можна побудувати абсолютно щасливе, гармонійне і здорове життя. Тільки сам Довженко відчував, що віра та дедалі частіше стикається з відчаєм зневіри. До того ж він бачив, що країну розвертають у напрямі, який вони, художники «лівих» переконань, досі уявляли собі по-іншому... Ця суперечність

<sup>73</sup> Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і комент. В. Агєєвої та С. Тримбача. – Київ : Комора, 2014. – С. 426–427.

<sup>74</sup> Шлегель Х.-Й. Германия и Берлин Александра Довженко. – С. 145.

<sup>75</sup> Довженко О. Твори: у 5 т. – Київ : Дніпро, 1966. – Т. 5. – С. 333–334.

не могла не відбитися в Довженковому «Івані» – «про сучасне наше життя на Україні», як просило його кінематографічне начальство. «Я, – напише він згодом у тій самій автобіографії, – негайно витиснув із своєї свідомості Амундсена, і за дванадцять днів написав невдалий сценарій “Іван”, і розпочав зйомку»<sup>76</sup>.

«У 1931 році, – згадувала Ю. Солнцева, – Український уряд запропонував Довженку зняти картину про Дніпрогес, що починав будуватися. Сценарій Олександр Петрович написав протягом місяця на 20 сторінках <...> На початку зйомок уся знімальна група виїхала в Запоріжжя. На Україні в цей час був страшний голод, селяни тікали із села на будівництво, щоб одержати в день по 300 грамів хліба. Колективізація, знищення куркуля як класу – усе це відбилося на господарському житті України, народ у селах голодував і вмирав, ми ходили без страху по мурованих биках, жили в нетоплених бараках. Із студії, з Києва, нам раз у тиждень передавали по мішку пшона, борошна, картоплі і цибулі. Варили суп на всіх і їли усе разом 2 рази на добу. Петро Масоха виявився затятим рибалкою й організував із кінематографістів бригаду. Їхні улови допомагали нам здолати це лихоліття» <...> «Після картини “Іван” Олександр Петровичу було важко повертатися до Києва. Мені здається, багато хто з українських письменників цього не хотів»<sup>77</sup>. Сам Довженко в «Автобіографії» пояснював труднощі пригніченим станом опісля фейлетону Дем’яна Бедного на фільм «Земля».

Це була перша робота Довженка зі звуковою апаратурою, ще не досконалою. Виходило далеко не все, що складало первісний задум. Картина була визнана в кращому разі напівудачею, сам режисер оцінив її як «сирувату, рихлу». У лекції для студентів ВДІКу він спробував перекласти провини на виконавця головної ролі Петра Масоху: мовляв, вибрав його неточно, типологічна невідповідність ролі далася взнаки. Актор дізнався про це через багато років і цілком справедливо образився. І в чомусь помстився, оповівши про незібраність, певну розгубленість Довженка під час роботи над фільмом. Про те, що багато чого просто передоручалось Солнцевої<sup>78</sup>.

Отже, історія фільму починалася з урядового замовлення. Довженко вчинив просто: звернувся до знайомого з попередніх картин, «Звенигори» і «Землі», матеріалу – селянського життя в полтавських Яреськах. Утім, фільм починається знаменитим зачином, знятим камерою Д. Демущького, – Дніпровські простори, одна з космогонічних стихій. Гармонія патріархального, і – гримкотіння порогів, дику вдачу яких і належало цивілізувати, завести «у рамки».

Відтак мітинг у Яреськах. Заклик до селян іти на будівництво, на Дніпрогес, бо вторгнення машин і колективізація призвели до надлишку робочої сили на селі. Треба комусь іти. І перша сотня селян іде, супроводжувана статичними планами тих, хто залишається (потім вони відримуються в подібних портретних планах ударників будівництва, неначе випечених на одній

<sup>76</sup> Довженко без гриму... – С. 427.

<sup>77</sup> Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе // Радуга. – 1997. – № 2. – С. 150.

<sup>78</sup> Масоха П. «Я не боюсь сперечатися з Вами, Олександр Петрович...». Невідсланий лист М. М. Коваленкові // Сучасність. – 1994. – № 12.

сковорідці; водночас кожний із селян – неповторний). Перед нами немовби продовження «Землі» – та сама стилістика й та сама операторська рука феноменального Демущького. Ідуть селяни величезним степом під космічним куполом неба, і в глядацькій душі програмується відчуття порожнечі, майже безлюдності цього світу. Людина тут не те що самітня, вона самісна, осібна, неповторна, а її кидають... Куди? У казан міського, індустріального, громокиплячого життя, яке установочно масоподібне й жадає від особистості «загибелі всерйоз», розчинення в колективному житті-бутті.

Індустріальні технології вимагали уніфікації. Нестандартна деталь, нестандартне поведження з технікою погрожували аварією, загибеллю. Унаслідок чогось подібного, власне, і гине один із селянок – йому на голову падає емкість з бетону. Вражаючий епізод картини – мати загиблого біжить по території будівництва в пошуках начальства. І застає начальника під час телефонної розмови – той звітує комусь: не навчили, не відшліфували... Доволі ефектний і раніше неможливий прийом використання звуку: героїня наражається на відсутність спонтанного контакту, зате входить у контакт опосередкований. І відтак розуміє: син став жертвою чиеїс «неповторності». Ось і обиватель-міщанин (Герентій Юра) туди ж: про «неповторну індивідуальність». І дружина його (Феодосія Барвинська) – їй хочеться чогось екзотичного, іноземного, проте навіть радіоефір приглушено тотальним голосом колективістської душі, що формується буквально на наших очах. Міщанин, як і традиційний хлібороб, прив'язаний до свого місця, а треба відв'язатися «й піти у світи»... Так само ефективним є використання нового технічного засобу масової комунікації, яке dorостає до екранного образу. Близьким до того є також використання шумів, звуків, що характеризують нових технічних «персонажів». Скажімо, Прогульника (Степан Шкурат) лякає звук паротяга, Івана по його прибутті на Дніпрогес – мало не вся сукупність шумів, що видобуваються «з грудей» технічних монстрів.

У чомусь враховано досвід Дзиги Вертова по роботі з документованим, реальним звуком. Дніпрогес в «Івані» має власну звукозорову партитуру, свою «симфонічну» структуру, і Довженко прагне її відтворити, попри всю недосконалість тодішньої техніки. Характерно й те, що над музикою до фільму працювали відразу два композитори – Борис Лятошинський та Юлій Мейтус (у 2-му томі анотованого каталогу «Советские художественные фильмы» 1961 року названо й І. Белзу, проте цей факт не підтверджують ні спогади останнього, ні власне титри картини). За свідченням І. Белзи, «сцену зборів робітників Дніпробуду з патетичною музикою Б. Лятошинського в “Івані” О. Довженко вважав зразком впливу музики. Він твердив, що звукове кіно може перетворитися в дорогоцінний синтетичний сплав найрізноманітніших засобів і прийомів літератури, образотворчого мистецтва (в русі!) й музики»<sup>79</sup>.

Справді, музика в Довженковій стрічці нерідко прагне вийти далеко за «філармонійні» межі, виразити сутність трудових процесів нової, непокріпаченої людини (наприклад, в епізоді, де Іван забиває шпали в колію). Водночас синхронно записані шуми організуються в певний мелодійний візерунок,

---

<sup>79</sup> Автор «Арсеналу»... – С. 214.



«симфонію» нового життя, у якому «труд переростає у красу». Ідеться не тільки про сектор модерного індустріального будівництва, а й про традиційні форми людського існування. Раз по раз у фонограмі фільму з'являються синхронно записані народні пісні (у пролозі, в епізоді, коли відмобілізовані селяни йдуть степом і т. д.). Автор вибудовує доволі складний «симфонічний» образ перетворення народного життя, його переходу на нові рейки...

«Цікаво відзначити, – писав сучасник тодішніх трансформацій у кіномистецтві, – що в звукове кіно першого періоду його існування були перенесені ті художні тенденції, які були панівними в німій кінематографії часів її перебудови. Ранні звукові фільми несли на собі сліди помилкових настроїв. Більшість з них були документальними. При цьому група працівників документального фільму намагалася навіть довести непотрібність існування картин, вибудованих на “выгаданому” звуці, точнісінько так, як за десять літ до того керівник кіноків Дз. Вертов оголосив діячів художньої кінематографії “стадом старійовщиків, що непогано наживаються на торгівлі своїм ганчір'ям”»<sup>80</sup>.

Так справді було: звук розумівся насамперед як документований, такий, що відтворює реальні шуми, голоси, звуки. Хоча б тому, що не було технічних можливостей конструювання фонограми, гри з нею, а відтак ситуація перших років роботи зі звуком нагадувала початковий період кіно, коли природа нового медіального засобу уявлялася тільки як документально-фотографічна. Проте в обох випадках усе змінилося досить швидко. Варто підкреслити, що низька культура звуку у фільмах рубежу 1920–1930-х років значною мірою компенсувалася вишуканістю візуальної естетики, високим класом операторського мистецтва.

## Зміна типології героя, або людське й машинне

Парадоксальним чином прихід звуку в кіно збігся в часі зі становленням канону агітпропфільму (або політпропфільму). Ствердженням директивним, спущеним з адміністративних вершин. Не тільки «указівками», а й численними заборонами й закриттям фільмів. Мова йде про замало не цілковите підкорення кіновиробництва завданням «безпосередньої політичної агітації та пропаганди, для обслуговування найважливіших кампаній, які проводяться партією і органами Радянської влади»<sup>81</sup>.

Отже, кінематографістам початку 1930-х довелося долати перешкоди не тільки творчого характеру, а й дедалі більшого тиску адміністративної машини, яка прагнула надати кіновиробництву вповні фабричної, конвеєрної подоби. Усе ж таки дещо вдавалося, особливо тим, хто встиг пізнати радість відносно вільної творчості ще в 1920-х.

Типовим прикладом кіно початку 1930-х є фільм Дмитра Мар'яна «Все в руках» (1930). У фільмографічних довідниках його звично кваліфікують як

<sup>80</sup> *Иезутов Н.* Пути художественного фильма. 1919–1934. – Москва : Кинофотоиздат, 1934. – С. 128.

<sup>81</sup> Из доповідної записки правління «Союзкіно» до РНК (Ради народних комісарів) СРСР, датованої січнем 1931 року // Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы. – Москва, 2005. – С. 121.

агітаційний, себто з пониженим «градусом» ігрового, художнього, фантазійного начала, і натомість упокорення завданням пропаганди нової ідеології, нового життєвлаштування.

У стрічці «Все в руках» (інша назва – «Життя в руках», 1930 р.) є чимало ознак кіно попереднього десятиліття. Передусім ідеться про слабку окресленість фільмових персонажів, їх чи неповну залежність від колективу та колективістських установок – моральних, ідеологічних, психологічних. І водночас є симптоми нового ідеологічного формату. Насамперед мовиться про те, що історія головного персонажа, Олекси Брасюка (Борис Фердинандов), є оповіддю про позитивну трансформацію людського матеріалу – від замало не погібелі особистості (причина традиційна – алкоголізм) до її самоствердження в боротьбі проти класового ворога. Останнє є характерним: герой не піддається жодним виправним зусиллям сім'ї, колективу, і тільки з'ява ворога мобілізує його внутрішній ресурс.

Автор сценарію та режисер Дмитро Мар'ян показує глядачеві картину життя комуні, у якій і справді «все в руках», усе під контролем. Життя кожного є прозорим, бо ж робиться все разом: від прийняття водних процедур до спільного обіду чи вечері, коли харч подається на транспортері кожному особіно і всім разом. Найсміливіші проекти утопістів на екрані постають реалізованими – у цьому світі все вже чисто, безхмарно, світлоносно, про що потурбувався оператор Георгій Химченко.

Утім, для повноти картини залишилися «домалювати» окремі деталі. Скажімо, ще не всі одноосібники вступили до колгоспу, у цьому процесі є опір: «куркулі баламутять». Відтак команда: у районі не мусить залишитися жодного куркуля! За цим стежать не тільки карні органи, а й самі комунари. Ось вистежили одного з куркулів. Упізнався легко: інтелігентна зовнішність.

Пластична виразність більшості фільмових епізодів – це від 1920-х років. Ось пивниця, місце алкогольної розпусти. Приходять жінки, аби забрати своїх чоловіків додому. І вклякають, мертвють від побаченого, від горя. Надвиразний план, що не потребує словесно-монологічних доповнень. Здавалося б, для картини агіткового стибу надмір виразності. Однак це є свідченням того, що візуальна складова у творенні екранного образу продовжувала домінувати.

Та все ж таки ідеологічна спрямованість оповіді так само дає про себе знати. Ідеться про необхідність підпорядкування особистісних установок і цінностей колективу. «Як смієш пити, – звертаються до Брасюка, – коли навколо тебе знамените таке життя розгортається?» І далі: «Як ворога пізнаєш?» Людині, члену соціуму, належить сприймати світ чорно-білим: точно ступати у слід «знаменитого життя» і роззиратися по сторонах: де там ворог?

Олексу Брасюка виганяють із комуні як пиятика і бракороба. Його дружина, громадська активістка (С. Яковлева), звісна річ, це підтримує. Спроба вилікуватися в диспансері була безуспішною. Олекса викрадає в дружини громадські гроші й вирушає за звичним маршрутом до пивниці. Покишена без догляду дочка виходить з дому, потрапляє під рясну зливу, застуджується і помирає. Похорон, за яким підглядає батько, візуально й ситуативно нагадує похорон Василя в Довженковій «Землі», де в ролі спостерігача – убивця Хома. Водночас в Олексі пізнається Прогульник з майбутнього «Івана» О. Довженка, хоча на рубежі 1920–1930-х років прогульництво, а відтак

недисциплінованість, нетримання колективної дисциплінарної матриці було доволі поширеним мотивом як у кіно, так і в літературі. В означеній частині фільму Д. Мар'яна є надвиразний план: довгий ряд дітей і так само довгий ряд комбайнів і тракторів. Діти й машини є частинами одного колективного тіла, що росте й обіцяє світле та радісне майбуття.

А Олекса втрапляє в тенета ворога. Той під'юджує: «П'ятирічка... З голоду подохнете...».

Однак п'яний морок не накриває героя стрічки, він зберігає здатність ідентифікувати ворожу силу: «Контра!» Упізнав колишнього царського чиновника. А ось його спільник, куркуль, зник, він планує поїзд під укіс пустити. Нічого в нього не виходить. У відчай женеться за поїздом – точнісінько так, як це робив Дід у фіналі Довженкової «Звенигори». Після цього намагається вгризти шпалу із залізничної колії – ще один парафраз із «Землі». І – гине. «Собаці – собача смерть», – констатує Олекса.

А тут і хліба достигли. Люди на порозі жнив. Труд і справді, за словом поета, переростає у красу. Трактори шикуються в ряди й рушають на працю. Хоча три чверті кадру займає небо – оператор Химченко, вочевидь, уважно дивився фільми, зняті Демущьким. Народ постає в ролі давньогрецького хору, коментуючи подію. Виходять назустріч тракторам (знов-таки шанувальний уклін творцям «Землі»). Хлопчик на коні попереду тракторів – як добрий вісник...

Патетичний фінал: жнива під орудою пролетаріату. Дід – і той сідлає трактора: світ архаїки визнає легітимність світу модернових перемін. Машини приймаються до людського гурту, до колективного тіла. Останній план: мати годусь дитину грудьми. А бензин заливають у машини... Світ об'єднався, усі істоти діють за одними законами. Труд і його знаряддя естетизовано, праця на екрані виглядає так само красиво, як архітектура палаців, як живописні полотна, що досі трималися осторонь трудових процесів як чогось неестетичного, бридкого, виснажливого.

Фільм Дмитра Мар'яна з'явився на екранах у червні 1931 року. У ньому справді відчутно вплив знаменитої стрічки Довженка. Утім, очевидним є й інше – окрім стилєвих впливів, тут були також не менш помітні: нових ідеологічних кліше, зокрема й тих, що були породжені в лоні мистецького авангарду.

Одним із таких кліше (заявлених уже на початку 1930-х) є очікування чи навіть налаштування на війну з капіталом, капіталістичними державами. Це було продовженням установки більшовиків на війну до переможного завоювання всього світу. При цьому подібні стрічки витримувалися в жанрі агітпрофільму, тобто оповіданні історії мали відчутні й нічим не закамурфльовані ідеологічний та політичний акценти.

Прикладом може бути одна з перших звукових картин «Можливо завтра» (реж.: Дмитро Дальський, Л. Сніжинська, 1931 р.). Його стартова частина названа так, наче йдеться про теоретичну працю: «Передмова». І вже на початку в кадрі з'являється ворог. Побіля трактористів. Трактор – звичний тоді символ прогресу, і не тільки технічного. Ще одне тогочасне кліше: неприйняття ворогом технічних новачків, символом яких і був трактор. Він, як і належить подібному соціальному типажеві, озивається злісно-пророчим: «Робіть, хлопці. На гроби».

Далі події розгортаються контраверсивно. Збори колгоспників, вручення ордена, вихваляння. Досягнення такі, що й оком не охопити. Одначе тут

і сигнал тривоги: горить нафта. Куркулі підпалили. Повідомляють про це на саму гору, у Кремль. Звісно, пожежу ліквідовано. Трохи комічне враження – локальну пожежу гасять під проводом кремлівських небожителів. Проте річ важлива, адже йдеться про політичну конструкцію навколишнього світу. Відтак логічно виглядає з'ява титру із цитатою від Карла Каутського: «На сьогодні можливою є тільки капіталістична система». Один із теоретиків соціалізму Каутський в СРСР давно вже оголошений ренегатом і недоумком. І справді, про що він говорить, стверджуючи, ніби капіталізму на початку 1930-х немає альтернативи, що соціалізм є чимось передчасним.

Потім сама картина, її перша частина (надалі автори композиційно відділяють розділи фільму). Західне місто. Засилля реклами. Реклама є, а покупців немає – таким є месидж стрічки. Самотня жінка ходить уздовж прилавків. Перевиробництво: товарів надзвичайно багато, порушено баланс виробництва і споживання.

Чикаго, завод. Робітники отримують сповіщення про звільнення. Те саме в Німеччині. Криза, уся капіталістична система в кризі. Чи є вихід з неї? Є, тільки він ось який: ми бачимо, як робітники виготовляють танки зі свастикою. Це у фільмі 1931 року, коли Гітлер ще не дістався владного крісла!

Частина друга. Мати ділить дітям шмат хліба. Нічого іншого немає. Відчай... І протестні виступи трудящих, вуличні демонстрації. Проти них солдати. А паралельно мітинги соціал-демократів, їх лукаві гасла: «Тільки капіталістична система», іншого не дано, іншого гріх прагнути. Далі ще одна титрова цитата: «Імперіалізм хоче вирішити всі питання війною».

У звуковій стрічці активно використано прийоми «німого» періоду. Передусім ідеться про активування титрів – вони працюють як агітація чи контрагітація. Зокрема, у цитуванні тих чи інших гасел чи ідеологем. Та навіть титрування розділів покликане підкреслити установку на словесно-ідеологічну конструкцію фільмового тіла.

У наступній (третій) частині стрічки нас знову повертають до СРСР. І знову прийом візуалізації вербального тексту. Листівка, в якій ідеться про те, що вчора ворог напав віроломно, без попередження... За десять літ до 1941 року такий собі футурологічний прогноз – безпомилковий, що по-своєму вражає. Робітники просяться до армії, на фронт. Парад на Красній площі в Москві – ще один прогноз.

Четверта частина про поширювані чутки, що комуністи тікають з Москви. Оповідь трохи персоналізується, ми знайомимосся з Наталею, дружиною червоноармійця. Тим часом наближаються ворожі літаки. Камера Володимира Окулича у всій красі – справжня повітряна симфонія. Тіла машин перебивають небеса (кадри, що стануть загальним місцем у середині 1930-х; наприклад, у Довженковому «Аерограді»). А внизу, на землі, солдати надівають протигази.

Частина п'ята: у протигазах і робітники. На заводі, де мав би литися метал, мала б кишiti робота... І єство життя: мати годує грудьми дитину. Потому команда зняти протигази. Поновлюється робочий процес.

Знову Захід. Похорон загиблих. Антибільшовицькі гасла. Якийсь чоловік говорить у кадр: «Війни ще не було. Але, можливо, завтра вона буде».

І – плани великих дерзновенних будов. Новий титр, уже фінальний: «Товаришу, пам'ятай! Війна страшна тому, хто не готовий!»

Самий початок 1930-х, а в СРСР, в Україні знімаються фільми, що налаштовують маси на війну. Можливості звуку тут використано мінімально, більше – добре апробовані вербально-візуальні прийоми подання матеріалу. І тиску на масові мізки. Утім, з кінематографічною виразністю тут усе складається, люди не просто агітку знімають, а кіно всерйоз роблять.

У 1931 році на екранах з'явився фільм «Чорна шкіра» Павла Коломойцева. Агіткове зіставлення двох світів – капіталістичного у США й народжуваного соціалістичного в СРСР, не на користь першого, звісно. Троє збіднілих унаслідок економічної кризи американців (серед них і негр Том) рушають до Радянського Союзу, у країну робітників і селян. Головний пафос стрічки – у запереченні расового підходу до людей.

Картина Коломойцева доволі схематична і навряд чи викликала б увагу, якби не робота оператора Івана Шеккера. Вона просто приголомшлива! Америка постає в такому різноманітті ракурсів, облич, ситуацій (і щоразу камера оператора знаходить свій особний пластичний силует відтворюваних колізій), що вже не звертаєш уваги на піснунатий соціальний підхід до життєвого матеріалу. Так само і Радянський Союз, який постає як така собі переможна індустріальна симфонія, як країна-сад, країна нового, максимально уважного до людини побуту. Усе це виглядає не надто реалістично, але ж і мета була іншою – власне агітковою. Остання, проте, запакована в блискучу за формою обгортку. Візуальна насолода, яку отримуєш від фільму, ні з чим незрівнянна – за цим стоїть висока культура перших десятиліть кіно; культура, яку за своїх, увібрав у себе випускник Одеського кінотехнікуму Іван Шеккер.

Дебютом Шеккера була інша картина Коломойцева – «Не затримуйте руху» (1930), метою якої було доведення нехитрої істини: жінки також можуть опанувати машину, у цьому разі трамвай. Героїня стрічки, Надя Савицька (О. Петришина), навчається на курсах вагоновожатих і наражається на звичний чоловічий скепсис щодо можливостей жінки керувати машиною. Знадобилася аварійна ситуація (трамвай зірвало з гальм, і тільки професіоналізм і самовідданість Надії врятували пасажирів), аби довести, що «жінки трамваїв не гублять». Робота оператора позначена високою культурою, очевидним знайомством як з кращими роботами вітчизняних майстрів (тих же кіноків), так і, скажімо, зі здобутками німецького кіно. Образ міста, урбаністичного середовища створюється здебільшого рухливою камерою, а головний епізод з аварійною ситуацією демонструє також блиск монтажного кіно, з його вмінням, окрім ритмічної організації матеріалу, вибудови візуального узагальнюючого образу явища. Фільм «Генеральна репетиція» (1931) Мирона Білінського і Павла Коломойського багато в чому є вторинним щодо «Броненосця “Потьомкіна”» в ретельному відтворенні подій революції 1905 року – утім, знов-таки камера Шеккера цю вторинність виводить на рівень високої візуальної культури.

У середині того-таки (1931) року на екранах з'являється картина «Секрет рапиду» Павла Долини (сценарій Михайла Майського). У центрі оповіді Лазар, такий собі «осколок імперії», пережитковий персонаж, якого вже за усталеним на тоді звичаєм грає Степан Шкурат (його типажні характеристики

добре надавалися для відтворення людської «темноти», неотесаності). Він – робітник, що тримає в секреті спосіб особливого загартування сталі «рапід» для виготовлення фрезерів. Ділитися професійними таємницями з колективом Лазар не має жодного наміру. У цьому войовничому індивідуалізмі й полягає його архаїка, і саме на цьому й вибудовується основний конфлікт стрічки. Конфлікт, який на десятиліття стане визначальним для радянського кіно – між індивідуалізмом і колективізмом.

Лазар зазнає повного фіаско. Навіть його дружина (Валерія Мец), усупереч волі чоловіка, іде працювати на завод. За образу голови профкому (Сергій Мінін) Лазар потрапляє під суд, щоправда, громадський. Отут він і вирішує більше не «співати Лазаря» й визнає свої помилки. У світлу будущину герой Степана Шкурата піде разом з колективом. Як, власне, й інші персонажі актора у фільмах «Земля», знаменитому «Чапаєві» (у російській стрічці братів Васильєвих Шкурат постає в ролі генералового денщика, який усвідомлює злочинну фальш свого господаря і всього панівного класу), «Вершниках» Ігоря Савченка тощо.

«Секрет рапиду» (як і картину «Все в руках», робота над якою тривала майже одночасно) зняв оператор Георгій Химченко. Обидва фільми на сьогодні майже забуті, що не є справедливим. Передусім тому, що вони позначені видатним класом операторської роботи. У «Секреті рапиду» заворожують насамперед епізоди, зафільмовані в заводських цехах. Справжня симфонія світла, непідробне захоплення красою праці (ця традиція так само надовго, хоча і не назавжди – це те, на що практично не натрапиш у кіно ХХІ ст.). Над-виразні портрети персонажів, які самі по собі несуть глибокий психологічний зміст. Тривалість портретних кадрів подовжується (порівняно з кіно попереднього десятиліття), і це дозволяє відкрити просту річ: навіть статичний план людського обличчя може нести в собі дуже багату інформацію – психологічну, соціальну, чуттєву.

Фільми П. Долини нерідко викликали підозру ідеологічного змісту. Уже те, що він був одним із фундаторів Молодого театру, говорило само за себе. Перший етап – етап «мистецьких пошукувань, творчих манівців, серйозних ідеологічних хитань і зривів, що походять від непереборного дрібнобуржуазного світогляду», – так викладав своє уявлення про еволюцію режисера один із тодішніх критиків. І, зазначав далі, у картині «Темрява» (інша назва – «Чортополох», 1927) це ще не переборено. А ось у «Бурі» (1928) режисер уже «підноситься на вищий щабель розуміння радянської дійсності». Бо там відбувається переборення дрібнобуржуазного «об'єктивізму», «режисер правильно розкриває психологію класової поведінки основних персонажів <...> а вдячна “морська фактура” робить “Бурю” легкою для сприймання нашому глядачеві».

Потім «У двох силах» (інша назва – «Новими шляхами», 1928 р.) відступ певний, бо Долина пішов шляхом «накопичення емпіричних фактів» замість їх осмислення. І все ж таки тут «відчувається те, що ми називаємо «класовим розкриттям образу». Висновок: це все ж-таки поступ уперед<sup>82</sup>. Словом, критиці, і доволі нещадній, піддається все, що не вкладається в прокрустове

---

<sup>82</sup> *Качура Я.* Ідеологічними манівцями. Респіка з приводу творчості тов. Долини // Кіно. – 1932. – № 3/4.

ложе агітпрофільму. Хоча надто очевидним є те, що режисерам і операторам майже незмінно вдається отримати дещо інший від очікуваного мистецький результат саме тому, що планка художніх завдань піднімається значно вище кучих ідеологічних кліше. Причому часто помічається лідируюча, активуюча роль саме оператора і художника. Ще приклад такої реалізації – фільм «Людина без футляра» (1931) Віри Строевої, де робота Георгія Химченка цікавіша від драматургії, що відштовхується від чеховського образу й доволі прямолінійно розробляє мотив непростого входження традиційного інтелігента в нове радянське життя.

Кінокритики часів домінації агітпропівського канону не втомлювалися звинувачувати режисерів в ідеологічних та політичних «недохопках». Потрапив під критичний обстріл і Микола Шпиковський – опісля фільмів «Шкурник» та «Хліб» на його реноме «правильного» радянського режисера постійно ставився знак питання.

«Дрібнобуржуазний режисер Шпиковський, – констатував 23-річний початкуючий критик Євген Адельгейм, – хотів стати пролетарським режисером», проте це йому не вдається. Бо «механістизм, спроба переходу до пролетарської кінематографії через саму актуальну тематику поза перебудови всього світогляду – ці ознаки характерні не тільки для Шпиковського <...> Отут доводиться говорити не про поступ, а про замасковану спробу стабілізації свої дрібнобуржуазних тенденцій, про спробу з міщанських шанців атакувати радянського глядача».

Критик нагадує першу картину, зняту Шпиковським в Україні, – «Три кімнати з кухнею» (1928 р., не зберігся), де використано мотиви сценарію Маяковського «Как поживаете?» – про боротьбу з міщанством у побуті. На думку Адельгейма, ця картина «мала показати міщанство в плані загостреного шаржу і гротеску». Однак у підсумку міщанство у фільмі поза часом і простором. Лише зовнішня «фактура» свідчить про те, що дія відбувається за умов перших років неп'ї» (так у автора. Ідеться про НЕП. – С. Т.). «По яких лініях іде стикання міщанства з суспільними класами за даної політичної ситуації – це питання змазує, стирає режисер Шпиковський <...> Міщанство трактує режисер Шпиковський як категорію побуту. Самоцінний побутовізм тяжіє над цим фільмом <...> Шпиковський бере міщанство в його найгрубших, найпримітивніших рисах». Режисер, робить висновок критик, «закликає не до боротьби з міщанством, а до ізоляції від нього» і тим самим «дає міщанству патент на вічне існування. Ось де ідея і функція “Трьох кімнат з кухнею”, ось де класова спрямованість творчої методи режисера-механіста».

А продовження – у «Шкурнику». «Тут дрібнобуржуазна безпринципність об'єктивно грає на руку нашому класовому ворогу». Цей фільм замість того, щоб «викривати шкурника, шахрая-міщанина, перетворюється на апологію пронири, пройдисвіта, обивателя. Шпиковський однаково бере на глум і денікінців, і бандитів, і червоних. Якісний підхід Шпиковського до буржуазії і пролетаріату є незмінним. Тим самим “Шкурник” стирає класові відмінності між двома суспільними класами <...> Об'єктивно “Шкурник” плямує, паплюжить добу воєнного комунізму», бо не побачив «головних пружин історичного конфлікту», зупинив свій погляд не на героях, а на «безнадійних йолопах, що ніби правила за центральні постаті в радянському апараті». У підсумку

вороги виглядають симпатичніше. Зовні Шпиковський «ніби дискредитує ворога, але така дискредитація нам не потрібна. Вона тільки прикриває небажання показати й розкрити контрреволюційну роль білих бандитів».

Отже, не політична сатира, а ліберально-гниле ставлення до ворога тут є визначальним, на думку Є. Адельгейма. Режисер «ставив проблему шкурника цілком ізольовано від завдань пролетаріату на тому етапі, коли творилася комедія». Прищеплюється «ліберальне ставлення до ворога», а це вже гріх непростимий. Як і формалізм, у чому традиційно звинувачували тоді всіх і вся<sup>83</sup>.

Це пише 23-річний студент Київського університету. Ось який вишкіл тоді діставали, які світоглядні парадигми укладалися в голови, а звіди вже бігцем трансливалися в масову свідомість. Що ж, у повоєнні роки Адельгейм утрапив до «безродних космополітів» (під час відомої політичної кампанії) і на собі відчує болісну гіркоту застосування подібних політичних ярликів.

Навіть незавершений фільм «Авангард» Миколи Шпиковського (за його ж сценарієм) рецензувався украй несхвально. На думку одного із критиків, сценарій прийняли навіть не читаючи. Поїхав знімати в Одесу, але, «витративши 100 тисяч карбованців, Шпиковський утік до Москви, де він постійно мешкає»<sup>84</sup>. Поверховим і схематичним видавався й інший фільм Шпиковського «Гегемон» (1931), хоча його виконано майже в зразковому агітпропівському форматі (робітники героїчно долають усі труднощі перебудови промислового комплексу). І тільки Микола Бажан знайшов у фільмі того самого режисера «Хліб» достоїнства – не в останню чергу тому, що тут, на його думку, позначився вплив «Землі» О. Довженка (попри те, що фільми знімалися й вийшли на екрани одночасно). Критерій оцінки – подолання авторського суб'єктивізму. Довженковий підхід, уважав критик, так само хибував на суб'єктивізм, його «індивідуальність художника дуже часто перекривала об'єктивну реальність процесів» (в експресіоністичний період його творчості, себто тоді, коли робив «Арсенал» та й «Сумку дипкур'єра»). «Діалектичним “зніманням”, – вважав Бажан, – попереднього етапу була картина “Земля”»<sup>85</sup>.

Критика в ті роки – інструмент партійно-адміністративного тиску на кінематографістів. Усе це не означає, що ідеологія тогочасних фільмів була лише наслідком адміністративно-партійного тиску. Було цілком певне віяння часу, яке виявлялося і в тому, що більшість митців сповідувала «ліву» ідеологію, в основі якої лежить уявлення про необхідність радикальної перебудови навколишнього світу. Світу, який сковує людську природу, ресурс людського суспільства. Тому й не дивно, що в багатьох кінострічках натрапляємо на історію зламу звичних, усталених форм життя, історію конфлікту старого і нового.

Одним із таких фільмів був «Вітер з порогів» (1930 р., вийшов одночасно з Довженковою «Землею») Арнольда Кордюма. Про те, як власне починалася історія будівництва Дніпрогесу. Старий лоцман Ковбань (на цю роль було

<sup>83</sup> Адельгейм Є. Режисер-механіст // Кіно. – 1932. – № 1/2.

<sup>84</sup> Миколаєнко О. Покласти край // Кіно. – 1932. – № 1/2.

<sup>85</sup> Тези доповіді М. Бажана «Творчі методи українського радянського кіномистецтва» // Кіно. – 1931. – № 6.



запрошено одного із засновників українського професійного театру, її живу легенду – Миколу Садовського) увесь вік водив судна через грізні пороги південної частини Дніпра. І ось прийшли люди, які мають намір усе це змінити й відмінити. Звісно, що конфлікт є неминучим.

Сам Кордюм стверджував: фільм замовила влада. Треба було пояснити, що переміни, які назрівають, принесуть народу тільки добро і щастя. В інтерв'ю журналу «Кіно» сам режисер оповідав про те, що працювати було складно. «Пінястий Ненаситець наче лютував з того, що його штурмують кінозйомщики. Фільмували водночас трьома апаратами.

Крім «Вітру з порогів» я, – продовжував режисер, – з колективом відзняв повнометражний культурфільм «Дніпро в бетоні». Цей фільм малює сучасний стан Дніпровського будівництва та його перспективи. З лишків монтажного матеріалу оцих двох фільмів, за замовленням Дніпробудівського Робіткому я змонтував короткометражку «За порогами», що оце демонструється ударними бригадами, які виїхали по Україні для популяризації Дніпровського будівництва». Далі вказує, що працює з письменником Качуром про колективізацію на селі...<sup>86</sup> Цікаве свідчення. Виходить, уже тоді створювали такі собі мультимедійні проекти!

До «Вітру з порогів» Кордюм поставив свій кращий фільм «Джальма» (1928) – психологічну драму про те, яку загрозу становлять міжетнічні конфлікти (герой стрічки привозить з війни дружину, чеченку (Лідія Островська) й наражається на спротив односельців). Картина «Полум'я гір» (1931) була заборонена в РРФСР, напевно, тому, що в ній цензори виявили небезпечний мікст засудження польського гніту на західноукраїнських землях і негативізму щодо українського націоналізму (Протокол ГРК РСФСР № 4813 від 3.02.32 – у зв'язку «с обстоятельством, лежавшими в области внешне-политических соображений»<sup>87</sup>). Ще один фільм Кордюма, «Мірабо» (1931), позначений впливом «Броненосця “Потьомкіна”» Ейзенштейна. Близькість матеріалу (південне портове місто, конфлікт захисників старого і борців за нове життя), деякі прийоми монтажу і – виразність зображення, яке забезпечило операторське тріо у складі Олексія Панкратьєва, Юрія Тамарського, Йосипа Рони (німецький оператор, який упродовж 1926–1930 років працював в Україні).

Наступною режисерською роботою Кордюма став фільм «Останній порт» (1934), знятий оператором Ю. Тамарським, художником (у титрах – архітектором) був Моріц Уманський. В основу покладено п'єсу «Загибель ескадри» Олександра Корнійчука, яка пізніше, у часи СРСР, дістала ранг класичної. Про те, як морякам доводиться – попри спротив офіцера – топити кораблі флоту, аби він не дістався німецьким окупантам. Звісно, про історичну достовірність відтворюваних подій не йдеться. Очевидним є вплив легендарного фільму Ейзенштейна і в конструкції конфлікту (офіцера проти простих матросів), і в пластиці картини. Скажімо, надвиразні плани вранішнього Севастополя, які нагадують знамениті тумани «Броненосця “Потьомкіна”». Ескадра виходить у море – тривалий епізод, увесь на зображенні, на такій

<sup>86</sup> Режисер Арнольд Кордюм про свою роботу // Кіно. – 1930. – № 5.

<sup>87</sup> *Марголит Е., Шмыров Е.* Изъятое кино... – С. 24.

собі симфонії морської води, повітря, неба. І поруч – корабельний побут, уписаний в навколишній простір моря і неба, робота корабельних машин – у контексті тодішньої залюбленості в техніку, що сприймалася як умова руху у світлу будущину.

Відтворено й вагання частини українських матросів. Покинути все і полишити Україну? «Ми кидаємо все, віддаємо москалям під ярмо», – каже один із персонажів. Проте комісар (Сергій Мінін) доволі легко переконає в правильності прийнятих рішень, у тому числі й за допомогою біцепсів, фізичної сили. А корабель тим часом долає морські простори: дими, небо, що пробивається світловими потоками. Тамарський демонструє всю розкіш образних та пластичних надбань тогочасного кіно.

Кордюма спіткала доля більшості режисерів покоління, до якого належав. Йому довелося залишити роботу в ігровому кіно, якийсь час працювати в Ташкенті; у повоєнний період він багато і плідно працює в кіно неігровому, на кіностудії «Київнаукфільм».

Іншим щастило ще менше. Дехто із режисерів, особливо ж ті, що походили з «націоналістичних середовищ» (з погляду спецслужб і партійних органів), заплатили життям за свої переконання. До прикладу, Фавст Лопатинський, один із улюблених учнів Леся Курбаса. Працював у «Березолі». За прикладом учителя пішов у кіно. У своїй другій роботі зустрівся з О. Довженком, за сценарієм якого ставив комедійну стрічку «Вася-реформатор» (1926). Фільм не зберігся, як і ще дві стрічки режисера – «Синій пакет» (1926 р., дебют режисера) та «Суддя Рейтан» (1929 р., інша назва – «Двійник»). Обидві зроблені в авантюрному жанрі. Скажімо, у другому (за сценарієм Миколи Панкова) оповідалася історія про те, як суддя і підсудний, революціонер Том, міняються місцями – один виходить на волю, другий опиняється за ґратами...

Успіх мала картина «Василина» (1927), поставлена за повістю «Бурлачка» Івана Нечуя-Левицького, за сценарієм Миколи Ялового. Оператором був Олександр Лаврик (це був його дебют), художником – Василь Кричевський. Соціальна драма про батрачку (Зінаїда Пігулович), зваблену паном, з оптимістичним і традиційним для того часу фіналом – героїня входить у колектив фабричних робітників і знаходить міцне опертя для руху вперед, у світле майбутнє.

У 1931 році Лопатинський, у співдружності з оператором О. Калюжним та художником М. Симашкевич, ставить «Кармелюка» (був озвучений 1936 р.). Любов режисера до аванюрних, пригодницьких історій виявилась і тут, хоча соціальність, підкреслення класового розшарування так само присутні у фільмовій конфігурації. Попри те, фільму властива стильова вишуканість та пластична виразність більшості епізодів. У критиці режисера гудили: мовляв, історичний матеріал подано під романтичним кутом зору, замість виявлення соціальних причин народного бунту. Звичне дистанціювання українського режисера від буквального відтворення проблем соціуму і звична критика того. Хоча Лопатинський і не уникнув роботи в агітпропівському форматі – мовиться про стрічку «Висота № 5» (1932).

Події в Україні 1932 року спровокували Лопатинського на написання сценарію «Україна», де було відверто висвітлено жахиття нового колгоспно-

го життя на селі<sup>88</sup>. Сценарій не потрапив у виробничий обіг, однак доноси «в органи» зробили свою справу. А після арешту та заслання Леся Курбаса становище Лопатинського стало й зовсім хитким. Йому, зокрема, вочевидь, не забули й участі у творенні об'єднання українських режисерів на Одеській кінофабриці в 1927 році, коли загострилися стосунки між власне українськими кінематографістами і так званими зайдами, що на дух не приймали української культури і не збиралися брати участь у її розвитку<sup>89</sup>. Зрештою, 1937 року Лопатинського заарештували і невдовзі стратили.

Схильність до гострих фабульних історій, хоча й вибудуваних на соціальному матеріалі, характеризує також режисера Олександра Штрижака. Наприклад, його стрічка «Вовчий хутір» (1931 р., інша назва – «Двобій»), фільм не зберігся) оповідає про непорозуміння, що сталося внаслідок плутанини між братами – один із них червоний командир, другий – пеглорівець. Довелось командирі доводити, що він не ворожого племені, а свій, робітничо-селянський.

Інша картина Штрижака, «Суворі дні» (1933 р., інша назва – «Каховський плацдарм»), вибудувана на матеріалі громадянської війни, яка розриває українське село на «своїх» і «чужих». Фільм став дебютом оператора Миколи Кульчицького, ще одного випускника Одеського кінотехнікуму. Зрілого дебюту, в якому оператор демонструє широку обізнаність з творчістю своїх колег. Передусім ідеться про стилістику епосу. Чорно-біла графіка, надвиразні пейзажні плани (природа тут є одним із персонажів стрічки), залюбленість у стихії (насамперед водні), жорсткість і певна сухість портретних кадрів, що відтворюють напругу двобоїв часів абсолютної непримиренності. На жаль, це був останній ігровий фільм Штрижака. Потому його споряджено на продукування техфільмів, а на початку війни (точної дати не встановлено) він загинув.

Українське кіно боронилося проти впровадження агітпропівського формату в кіновиробництво, проте й тут печальні наслідки були дедалі очевиднішими. Навіть для критики, котра, зокрема, констатувала: за чотири місяці 1932 року план не виконано, «всупереч указівкам товариша Сталіна на перебудову роботи». Хоча при цьому основний недолік багатьох фільмів вбачався не в їхній художній якості, а в тому, що «вони неправильно відображають боротьбу пролетаріату і колгоспних мас на фронті соціалістичного будівництва». Причина невдач не у формальних моментах, а у світогляді. «Еклектичний світогляд авторів цих картин не міг забезпечити правильного розуміння дійсності наших днів, не міг допомогти їм і в образному відображенні цієї дійсності. Наслідком цього маємо схематичне, поверхове, механічне відображення дійсності. Картини цих авторів не можуть стати зброєю в руках партії для виховання і мобілізації пролетарських і колгоспних мас на боротьбу за соціалістичну реконструкцію нашої країни». Отже, доходимо висновку:

---

<sup>88</sup> Безручко О. Маловідомі сторінки життя режисера театру і кіно, педагога Ф. Л. Лопатинського // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2013. – Вип. 5. – С. 206–212.

<sup>89</sup> Марочко В. Історичний портрет Олександра Довженка. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 1926. – С. 27–31.

«...треба глибоко аналізувати з погляду діалектико-матеріалістичної методи методу кожного з цих режисерів, довести порочність цієї методи, аби автори в майбутньому усвідомили свої помилки і виправились, стали на правильний шлях»<sup>90</sup>.

Себто замало не всі проблеми вбачаються у світогляді – зазвичай хибному, у методології, а власне мистецькі засоби – похідне і суть не важливе. А ще – у неправильно обраному життєвому матеріалі. Одна із рекомендацій – зосередитися на колізіях «висхідного» класу, передусім шахтарів.

Передова стаття журналу «Кіно» (1931, № 9) називалася «Кіно на службі вугілля». Сповіщалося про те, що ЦК КП(б)У своїм рішенням 14 березня 1931 року «запропонувало “Українфільму” цілком практичні заходи до поширення кінематографічної культури у Донбасі, який, до речі сказати, не був у центрі уваги кінематографії». І – непростимий гріх – так «не лише в художній кінематографії не приділено місця темам Донбасу, а й у продукції політосвітній, навчальній теми Донбасу посідають останнє місце. Українська кінематографія вже випустила більше як сотню політосвітніх, навчальних фільмів і серед цієї кількості можна нарахувати лише одиниці, які побудовані на Донбасівському матеріалі <...> Треба, щоб не менше 30 % всієї продукції було побудовано на темах боротьби за вугілля, боротьби за механізований Донбас. Треба, щоб художня кінопродукція відбила патос героїчної боротьби шахтарів і ті перешкоди, які на стоять на шляху розвитку Донбасу»<sup>91</sup>. І далі: «Говорячи про відображення Донбасу в художніх кінематографічних образах, треба покласти край тим формалістичним збоченням, що мали місце в художній продукції, присвяченій Донбасу. Коли українська кінематографія допустить таких помилок, яких вона допускалася в цьому питанні, то треба одверто сказати, що потрібної нам соціальної користі від таких фільмів (фільмів формалістичного гатунку) ми не матимемо». І насамкінець: мусять бути ясні й чіткі, виразні ідеологічні позиції, «щоб ці фільми були побудованими засобами масових форм, щоб вони давали потрібну зарядку ентузіазму, мобілізували, підносили творчість шахтаря на вищий щабель»<sup>92</sup>. Тобто мова йде про приглушення, міксування артхаузних творчих стратегій і перехід до простецьких форм задля задоволення масових потреб і насамперед ідеологічних та політичних. Решта є «формалістичними збоченнями». У такий спосіб фактично замовлявся новий соціальний міф, який би дав портрет маси і масової людини, у якій, власне, і вбачався новий герой. Інший аспект – вимога взяти до уваги, що разом з настанням епохи індустріалізації (а гасло індустріалізації країни було чи не головним у ті роки) відбувається одночасне оформлення завершення того, що іноді називають землеробською цивілізацією (у цьому одна з причин заборони фільмів «Земля» і «Хліб», з їх пафосом землеробських цінностей). З індустріалізацією приходить і масовий герой, якого привітав і якого все ж таки налякався Довженко в «Івані».

Молодше покоління режисерів доволі охоче сприйняло і гасла індустріалізації, і заклик до орієнтації на масові смаки. Одним із найвиразніших пред-

<sup>90</sup> Хміль Д. Плян не виконано. Виконати плян! // Кіно. – 1932. – № 7/8.

<sup>91</sup> Кіно на службі вугілля // Кіно. – 1931. – № 9.

<sup>92</sup> Там само.

ставників цього покоління був Леонід Луков. Уже в своєму першому самостійному фільмі «Італійка» (1931) він запропонував міфологічну структуру конфлікту – герой стрічки гине заради майбуття. У якомусь сенсі індустріальний міф є продовженням землеробського – достатньо пригадати загибель Василя в Довженковій «Землі».

У фільмі «Молодість» (1932) Луков віддав данину деяким штампам, уже виробленим у картинах про героїку революційної боротьби. Дуже вдала робота тоді актора-початківця Лаврентія Масохи. І новий успіх оператора Олексія Панкратєва, який однаково віртуозно знімає як пейзажі, так і портретні плани.

Наступна картина Лукова – «Ешелон №...» (1933). Тут героєм є паровоз, героєм так само міфологічним. Ще один успішний операторський дебют, цього разу Олександра Пищикова. Він зосередився на відтворенні фактури, передусім заліза. Такий собі «псалом залізу», у тому числі й людському. Те, що потім утілиться в знамениту формулу «так гартувалася сталь» – романтично й жорстко щодо людей, яким не вдається вийти на рівень міцності металу. Звучить тут і мотив вугілля, цього новітнього хліба індустріальної доби. Тим самим шахтарі уявляються її «хліборобами». Селянин так само здатен отримати визнання, але тільки за умови адаптації до трактора, «залізного коня».

Найуспішніший фільм Лукова середини 1930-х років – «Я люблю» (1936), за романом Олександра Авдеєнка. Дореволюційний Донбас. Шахтарі вибудовують своє селище Собачеевка. У центрі оповіді – сім'я старого Никанора і її протистояння визискувачам. Найвиразнішим персонажем є Никанор (Олександр Чистяков) – людина могутньої фізичної, майже казкової сили. Іван Шеккер та художник Моріц Уманський запропонували доволі просте, однак ефективне рішення: світло і пів'їма тут протистоять одне одному. Світ підземелля, попри все, є носієм світлоносної позитивної сили, яка обіцяє переможний фінал. Никанор помирає, проте його похорон перетворюється на апофеоз сили народу, круто замішаної на класовій ненависті. «Я тебе коли-небудь убу'ю!» – заявляє хазяїну (Володимир Гардін) Никанорів онук, і це останній план стрічки... Агітпропівські часи вже в минулому, відтепер ставка на міцний сценарій із добре розробленими характерами персонажів.

«Степові пісні» (1934) Якова Уринова (це єдина робота режисера в Україні) якраз і демонструють дуже впевнену й професійну постановочну культуру. Канон агітпропфільму вже не був чимось обов'язковим. Звукова партитура так само куди якісніша дотеперішніх, та ще й збагачена піснями (композитор Левко Ревуцький). Блискуча операторська робота Юрія Вовченка, який бездоганно взаємодіє з акторами, утримуючи в кадрі необхідний градус психологічної напруги. Центральні ролі – подружньої селянської пари Рогозних – виконали відомі російські актори Ольга Гзовська (Рогозиха) і Володимир Гайдаров (Данило Рогозний). Гайдаров починав ще в ранньому Московському художньому театрі (МХТ) під керівництвом К. Станіславського, тому мав багату і всебічну практику роботи в кіно Західної Європи. Тому й не дивно, що його акторська техніка на диво різноманітна; актор однаково органічно відчувається як в епізодах побутово-психологічного, так і власне епічного плану. До того ж неповторна Гайдаровська харизма... А сам фільм про останній передреволюційний 1916 рік. Солдати, повертаючись з

війни (хто без ноги, хто без руки) застають те саме нещадне визискування: соціальне розшарування на селі досягло апогею, військові заслуги до уваги не беруться. Напруження перетворюється на бунт...

Ще один приклад формування нової конфліктної зони і переакцентування персонажів – фільм «Приємного апетиту». Картина Ханаана Шмайна за власним сценарієм, написаним разом з Олександром Корнійчуком, вийшла на екрани в серпні 1933 року: суперцинізм подавати таку назву на екрані та афішах у голодоморний рік. Мова про боротьбу з «пережитковими явищами» минулого і їх носіями. Хоча зовні завідувач фаянсового заводу Жеребков (Мар'ян Крушельницький) прогресист, проте він одержимий планами великої індустрії. Однак при цьому забуває про потреби простих людей. Причина проста – він бюрократ, людей упритул не бачить. Для нього існують тільки виробничі плани. Життєвий типаж, з яким радянське кіно буде боротися аж до скону радянської системи: згадаймо хоча б ролі, зіграні Ігорем Іллінським у фільмах «Волга-Волга» та «Карнавальна ніч».

Протистоїть Жеребкову молода працівниця, технолог-кулінар Оксана Ровинська (не хитруючи, не мудруючи, автори нагородили героїню прізвиськом актриси В. Ровинської). Вона, за визначенням, є новою людиною – щойно з'явилася на заводі з новеньким дипломом спеціаліста. І пішла в атаку на старих «спеців»... Окремі епізоди (з протухлим м'ясом, скажімо, і вибиванням в Жеребкова авто для його доставки) покликують у пам'яті класичний уже тоді «Броненосець “Потьомкін”» Сергія Ейзенштейна. Новий герой змітає зі свого шляху старих персонажів – і на боці Ровинської всі козири, з красою і молодістю включно.

Утім, про картину Шмайна можемо судити тільки за монтажними записами, адже фільм не зберігся.

## Становлення акторської кіношколи

Кінець нетривалої домінації канону агітпрофільму означив і проблему акторської школи в українському кіно. Поява картин, орієнтованих на традиції соціально-психологічного театру, зумовила звернення до акторів, що отримали вишкіл у російському театрі. Це й В. Гайдаров та О. Гзовська, це Борис Фердинандов («Все в руках», «Генеральна репетиція», «Людина без футляра»), який поєднував у собі досвід як Московського художнього театру, так і театру видовищного, атракційного, та ряд інших акторів.

На початок 1930-х очевидним є і те, що в українському кіно склалася школа акторства, яка спиралася на цілком певну вітчизняну театральну школу. Мова про театр «Березіль», очолюваний Лесем Курбасом. Якщо «Степові пісні» з їхнім психологізмом і глибиною проробки українського селянського соціуму експлуатували передусім можливості відомих російських акторів, то багато в чому близька за світоглядними й естетичними установками картина «Фата моргана» (1931) Бориса Тягна (за повістю Михайла Коцюбинського) спиралася на власне українських акторів, насамперед курбасівської школи – Амвросія Бучму, Семена Свашенка, Івана Мар'яненка, Петра Масоху, Олександра Подорожного, Степана Шагайду. Та й сам Тягно був вихідцем з тієї самої школи. Фільм дав зразки складної артистичної техніки, що поєднувала

в собі і психологізм, і певну атракційну видовищність, і – в окремих епізодах – дистанційованість від персонажа.

Не дивно, що в стрічках іншого березильця, Фавста Лопатинського, так само знімалися передусім актори саме курбасівського вишколу. Скажімо, у «Кармелюкові» (1931) центральні ролі виконали Степан Шагайда (Кармелюк), Зінаїда Пігулович, Олександр Подорожний. Варто згадати ще й художника стрічки, так само курбасівку Милицю Симашкевич, і оператора Олексія Каложного, який зняв фільм «Злива» І. Кавалерідзе, аби зрозуміти природу того естетичного сплаву, який і визначив фільм.

До акторів Курбаса тяжив також Довженко. У своїх перших фільмах кіномитець використовує саме їх – Мар'яна Крушельницького в «Ягідці кохання», Амвросія Бучму, Семена Свашенка, Петра Масоху, Олександра Подорожного у «Звенигорі», «Арсеналі», «Землі», «Івані», Степана Шагайду в «Ягідці...» та «Аерограді». Тільки вони могли задовольнити потребу в творенні контрастних образів, обов'язкової фіксації «ставлення актора до образу» (як це й було прийнято в Курбаса), поєднання психологізму і символічної, непобутової випруженості.

Іноді творчість Курбаса уявляється (ретроспективно) явищем, котре перебувало в центрі культурного життя 1920–1930-х років. Насправді воно було радше маргінальним, периферійним. Щоправда, ця маргінальність є ніщо інше, як зона особливої культурної напруги, «сфера семіотичної динаміки», де й «виробляються майбутні мови»<sup>93</sup>.

Відтак конфлікт був неминучим – між тим, що перебувало в центрі культурної практики, і Курбасовими пошуками, які сприймалися як така собі «курбалесія», циркова епатажність провінціала, що мавпує паризьку театральну моду. Одна із драм вітчизняної культури полягає в тому, що авангард так і не емігрував до центру, як це сталося в інших європейських культурах, чие життя не зазнавало політичного та державного тиску. Народницька ідеологія та естетика не полишили «командних висот» (це було очевидним уже у фінальній стадії 1930-х), що й стало однією з основних причин архаїзації і старосвітського іміджу національної культури загалом.

Цікавим є те, що поетика вистав Курбаса нерідко сприймалася крізь призму суто пластичних мистецтв, з кінематографом включно. «Наші новатори, – писав, до прикладу, Панас Саксаганський у 1923 році, – забувають, що пластика, грація рухів і живописність поз – належність опери та балету, а в драмі найважливішим є виконання... “Гайдамаки” Курбаса – це лубок, який згодився б хіба що для кіно! Протягом усієї п'єси жодного слова, жодного монологу, від якого забилосся б мое серце, постало дибом волосся, вирвалося з грудей тяжке зітхання, навернулися на очі сльози!»<sup>94</sup> Максимально точно описано вимоги до того, як саме має сприйматися театральний текст аудиторією. «Тяжке зітхання» – без цього ніяк... Себто в основі мусить бути глибинний психологізм, апелювання до вищих духовних сил і спроможностей людини. Кіно ж подано як знак примітивного наїву, необробленого «високою» культу-

<sup>93</sup> Лотман Ю. М. Внутри мислящих миров. – Москва, 1996. – С. 179.

<sup>94</sup> Цит. за статтею Корниченко Н. Театральная эстетика Курбаса // Лесь Курбас. Статті и воспоминания. – Москва, 1987. – С. 286.

рою фольклорного матеріалу (лубок). Так справді було, так це сприймалося. Хоча кіно мало й іншу змістову компоненту, воно мислилося як те, що є наближенням до максимальної життєподібності. І саме на правах останнього до театральних вистав включалися невеликі кінематографічні стрічки.

Одного разу цим прийомом скористався, як відомо, і Курбас – у виставі «Джиммі Хіггінс». Тут режисер задіяв ще й «кінематографічний принцип рваного і аритмічного монтажу епізодів, коли дія протягом однієї хвилини могла поперемінно відбуватися на різних майданчиках або спалахувати одночасно тут і там», чим досягався особливий ефект достовірності. Введення екрана посилювало його ще більше. «У виставі Курбаса химерно поєдналися “диктатура факту” та елементи ігрового кіно: ігровий фільм, відзнятий з Бучмою в ролі Джиммі, прочитувався глядачем як хронікальне свідчення, посилюючи психологічну достовірність того, що відбувалося»<sup>95</sup>.

Утім, кіно частіше сприймалося й використовувалося як щось лубочне, «індустріальний фольклор» (Корній Чуковський). У 1920-х роках це й приваблювало, адже належало віднайти контакт з масовою аудиторією, заговорити її мовою. Тому й не дивно, що, звернувшись до кіно, Курбас – у сатиричній короткометражці «Вендетта» – «віднайшов гостру форму гротескної стилізації лубка»<sup>96</sup>. При цьому пародіювалася відома кінофеєрія Ж. Мельєса «Курка із золотими яйцями». Себто режисер відсилав глядача до звичного культурного коду ярмаркового видовища, яким і сприймалося кіно в той час. Воно також було маргінальним, як і авангард, однак вони разом прагнули експансії, прагнули зайняти культурний центр. Ще тільки вироблялися засоби описання цього сектору сім'юсфери, засоби самоосмислення, рефлексії – процес, розвиток якого було брутально перервано. Звісно, саме в цій системі координат формувалася й акторська школа, зокрема в її кінопроекції.

У низці епізодів своєї режисерської біографії Довженко йшов шляхом прямого запозичення, пов'язаного з конкретними акторськими роботами. Скажімо, в «Арсеналі» з'являється актор Бучма, котрий, певно, «схвилював кінорежисера в ролі Джиммі Хіггінса. У виставі Курбаса сценічне життя Джиммі після тортур у контррозвідці закінчувалося божевільним сміхом, він був страшніший за всі можливі прокляття. І Довженко запрошує Бучму на роль німецького солдата, що божеволіє під впливом газу. А може, навпаки, режисер тому і створює образ божевільного німця, бо пам'ятає сміх Бучми»<sup>97</sup>.

Подібні завуальовані цитування є навіть у «Землі», котра, здавалося б, уже віддаляється від Курбаса. До прикладу, «сцена місячної ночі, коли закоханий Василь танцює на вулиці, – ця справді блискуча сцена творчо бере імпульс від того ж “Джиммі Хіггінса”. У такому самозабутті, у захваті танцював Бучма, почувши про революцію в Росії <...> казав Курбас: “Танок – це хода, що відчувається”. Так розгортає кадри й Довженко. Його герой насправді не танцював, він ішов собі додому, тільки хода його – як вияв емоцій – стала відчутною, незвичною. Актор Семен Свашенко, який грав Василя, згадував

<sup>95</sup> Там само.

<sup>96</sup> История советского кино : в 4 т. – Москва, 1973. – С. 192.

<sup>97</sup> Кузякіна Н. Довженко і Курбас // Дніпро. – 1994. – № 9/10. – С. 39.



пізніше, що він наспівував собі мелодію “Козачка”, написаного Р. Глієром для “Тайдамаків” Курбаса»<sup>98</sup>.

Довженко, ведучи мову про гру Мар’яна Крушельницького і Йосипа Гірянця в «Народному Малахіїві» в «Березолі», підкреслював: «Часом навіть здається, що так працювати вже небезпечно для психіки актора». Як відомо, Курбас не раз звертався до сучасних йому психоаналітичних методик. Скажімо, у роботі над «Джиммі Хіггінсом» режисеру знадобився Фрейд. Для сцени тортур Джиммі та його безуму, переходу Джиммі до стану патології Курбасу були необхідні знання про закони нервової діяльності. «Тема “хвороби” свідомості і світу підсвідомих імпульсів, на яку наштовхнув Фрейд, диктує Курбасу бажання довести сценічний аналіз розпаду свідомості до такого ступеня, коли в глядачеві народжується процес асоціативного зв’язку баченого з уже набутим соціальним досвідом»<sup>99</sup>. Цілком імовірно, що фрейдівські мотиви Довженко оговорював і з Бучмою в роботі над епізодом газової атаки в «Арсеналі». Хоча про це було жодного свідчення: від середини 1930-х років на все це було накладено табу. Проте навіть ці поодинокі приклади свідчать про те, що робота з актором в «Березолі» йшла шляхом опанування найтонших і найглибших психологічних механізмів, поряд з умінням надавати акторсько-мобразу вигострених і вишуканих форм.

Більшість акторів Курбаса успішно працювали в кіно: Амвросій Бучма, Наталія Ужвій, Олександр Перегуда, Ханан Шмаїн, Семен Свашенко, Петро Масоха. Романтична окриленість та експресіоністська загостреність їх акторського тривання в кадрі засвідчує насамперед бездоганний акторський вишкіл, який досягався Курбасом за рахунок наполегливої студійної праці не лише над голосом і пластикою, а й у техніці мімодрами, де акторові необхідно було створювати виразний зовнішній малюнок ролі. Пантомімічна гра, побудована на підкреслено виразному малюнкові рухів, розвивала виконавчі принципи березільської акторської школи і не раз знаходила своє продовження в кінематографічних роботах, що дозволяє говорити про становлення й розвиток акторської кіношколи в Україні, передусім на основі школи Курбаса.

Використовував набутки «Березоля» (зокрема, і в акторстві) Іван Кавалерідзе, тим більше, що його кінематограф тяжіє до формотворчої активності, й не тільки режисерської. Напевно, Кавалерідзе була цікава уже згадувана мімодрама, яка включала в себе оволодіння технікою контрапоста – так званий просторовий план. «В етюдах з «Мімодрами» ми шукали таку пластичну форму виразу змісту, яка б не тягнула на слово, – свідчила колишня студійка О. Бартошевич. – «Просторовий план» – це мовби скульптура, що ожила. Курбас використовував ефект контрапоста – художнього прийому, поширеного в образотворчому мистецтві. Ці вправи розвивали тіло, давали яскраве бачення образу, привчали до відчуття форми, до фіксації, до того, що на сцені все повинно бути виразне, чітке»<sup>100</sup>.

<sup>98</sup> Кузякіна Н. Довженко і Курбас... – С. 42.

<sup>99</sup> Корниєнко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). – Киев, 2005. – С. 151.

<sup>100</sup> Цит. за статтею: Чечель Н. Акторська школа Леся Курбаса і кіно // Кіно. Театр. – 2007. – № 3. – С. 12.

У фільмах Кавалерідзе «Злива» (за описами, картина не збереглася), «Перекоп» (1930), «Штурмові ночі» (1931) почасти враховано подібну техніку, хоча режисер залучав не тільки акторів «Березоля», скажімо С. Шагайду, С. Свашенка, а й інших – С. Шкурата, І. Твердохліба, Євгена Пономаренка... А ось у «Коліївщині» (1933) центральні ролі віддано курбасівцям – Олександрові Сердюку, Данилові Антоновичу, Іванові Мар'яненку. Поєднувалися вихідці з різних українських земель і культурних традицій. Поєднання виявилось плідним – «традиція графічного ліплення ролі, нервовість і гострота йдуть із Заходу України, мистецтво психологічного живопису, замріяність і широта – зі Сходу. Та об'єднує їх спільне історичне коріння відкритості й полістилічності української художньої традиції, ігрової природи, яскраво театральної романтичної української акторської школи...»<sup>101</sup>. Ця традиція збереглася на десятиліття, і саме вона багато що пояснює в досягненнях театру і кіно 1960–1970-х років, акторських роботах Івана Миколайчука, Костя Степанкова, Богдана Ступки, Лариси Кадочникової, Антоніни Лефтії.

Звісно, що характеристики акторської школи не вичерпуються впливом курбасівської театральної та екранної естетики. Головний опонент Курбаса – Гнат Юра і театр імені Івана Франка (не треба забувати, що туди прийшли найбільші курбасівські актори – Амвросій Бучма, Наталя Ужвій, Дмитро Мілютенко) так само зробили чималий внесок у формування акторської школи. Знаменитий «нутрянний реалізм» був далеко не таким простим і не таким віддаленим від практик європейського театру, як це хотілося іноді думати опонентам. Не слід забувати, що Юра вийшов з надр Молодого театру, що спершу в репертуарі франківців було чимало вистав за п'єсами Володимира Винниченка. Сам актор знімався в кіно – у Кавалерідзе («Прометей», «Запорожець за Дунаєм»), Георгія Тасіна («Кармелюк», 1938 р.), Довженка («Щорс») та інших, хоча насамперед у ролях характерних, таких, що акцентували внутрішню доконаність і непорушність внутрішніх установок на світ.

Театр, зокрема провінційний, дав українському кіно чимало прекрасних акторів. Достатньо пригадати Степана Шкурата, який прийшов з народного театру й завжди демонстрував чудову акторську форму, хоча часто його підштовхували грати один соціальний типаж такого собі «дрімучого мужика», котрий прагне світла нових революційних ідей («Земля», «Чапаєв», «Вершники»). Утім, він незмінно долав схематику – надто живими й багатогранними є його персонажі.

Інші приклади в чомусь схожі. Юрій Шумський (перш ніж опинитись у театрі імені Франка, працював у різних театрах, зокрема в Одеській держдрамі), майстер гострохарактерного малюнка ролі («Беня Крик», «Нічний візник», «Третій удар», «В степах України»), Василь Красенко, так само від театру («Земля», «Суворі дні», «Діти шахтарів»), Іван Твердохліб («Штурмові ночі», «Прометей», «Дорогою ціною»), Олександр Хвиля («Шлях вільний», «Щорс», «Кармелюк», «Богдан Хмельницький», «Тарас Шевченко») та ін. Кінематографічну освіту в ті часи здобувало не так багато акторів, але варто назвати Валентину Івашову («Сорочинський ярмарок», «Макар Нечай», «Райдуга»), Бориса Безгіна («Трансбалт», «Багата наречена»). Слід конста-

---

<sup>101</sup> Там само.

тувати, що вітчизняна школа кіноакторства сформувалася на базі театральних шкіл і досі можна почути думки щодо не зжитої до кінця театральності. Це не є правдою, коли говорити про справді професійних акторів. Причому навіть представники старшого акторського покоління цілком органічно входили у фільми молодших за віком режисерів. Прикладом є Д. Мілютенко, котрий зіграв головну роль у картині «Криниця для спраглих» (1965) Юрія Іллєнка і яскраву драматичну роль в «Івановому дитинстві» (1961) Андрія Тарковського, російського режисера, який не приховував впливу Довженка на свої ранні картини.

## Трансформація культурних парадигм

Прокламоване владою завдання прищепити суспільству канони нового індустріального мислення, нової картини світу, разом із вірою в плідність і ефективність формування нової масоподібної людини, органічної складової колективу, значною частиною кінематографістів (передусім молодшого покоління) сприймалися без застережень. Старшим було важче при звичаїтись, тож більша частина їх і змушена була, з різних причин, залишити кінематограф.

Так чи інакше, але безоглядна віра в людину праці вже тоді, на початку та в середині 1930-х, похитнулася. До прикладу, в «Івані» О. Довженка, фільмі, про який уже почасти йшлося вище, попри ніби агітпропівську установку на відтворення можливостей людини, яка включається в будівництво нового індустріального життя. Картина викликала дискусії в пресі. Думки були різні й часто не на користь Довженкової стрічки. У Москві навіть відбулося спеціальне обговорення, присвячене картинам «Іван» та «Зустрічний» (реж.: Ф. Ерлер, С. Юткевич). «Зустрічний» хвалили – у ньому діяли «живі люди» (це почали визначати як основну рису нового реалізму в кіно), натомість персонажі українського режисера звинувачувалися в схематизмі, ходульності. Сам режисер дискусії навколо фільму підсумовував (в «Автобіографії» 1939 р.) так: «Фільм був підкорочений, вважався напівзабороненим, я був зачислений до табору біологістів, пантеїстів, перевіріанців, спінозистів – сумнівних попутників, яких можна лише терпіти. Навіть студенти (студенти кіноінституту), що відбували практику в моїй групі, вважалися в інституті довженкістами, тобто конрреволюціонерами в кіно. Я був позбавлений можливості виховувати кадри. А в тому, що мене не запросили до Київського кіноінституту хоча б лектором, я вбачав небажання, щоб хто-небудь у мене вчився. Пізніше керівник кінематографії заявив про це у найкатегоричнішій формі (Шум'яцький). Пролетарську течію в кінематографі закріпили за собою режисери Кордюм і Капчинський. Я був відсунутий до табору безплідної буржуазії, як людина хоч і талановита, проте політично обмежений обиватель попутник. Я мучився. Вище політичне керівництво жило в Харкові, я в Києві»<sup>102</sup>.

Бачення Довженком тодішньої ситуації в суспільстві, нібито «готовому» до радикальних перемін, було справді неоднозначним. Ось фрагмент з одного з «оперативних повідомлень про висловлювання О. Довженка, датованого

<sup>102</sup> Довженко без гриму... – С. 427.

8 жовтня 1931 року. «ДОВЖЕНКО: “Это мы делаем картины о новом соцчеловеке. Мы этому новому человеку “пришиваем” те идеи, тот характер, который нам кажется лучшим, а никто из нас не взялся за бесстрастное, нетенденциозное изучение нового человека. Бывши в Запорожье, на Днепрострое, я отчасти познакомился с действительной психологией рабочего молодняка, лучших кадровых и молодых, и постарше рабочих. И что ж? Я боюсь сделать вывод, но основные черты этих людей, это – скот... Они на основное место ставят еду, спанье и жену. Судьба страны их ничуть не интересует <...> Рабочий класс презирает теперь уж и нас, интеллигентов, а СТАЛИН хотя и дал лозунг об интеллигенции, но не может или не хочет ничего сделать, чтобы действительно улучшить нашу, интеллигентов, жизнь. Вот я достал квартиру, отремонтировал, а потом у меня вдруг забрали почему-то. А потом будут мне говорить об улучшении отношения к работникам ума...”»<sup>103</sup>. Як бачимо, режисер був зовсім не наївним у ставленні до прокляманого в ті роки завдання з витворення «нової людини» й нового суспільства.

«Шкідливе мрійництво» (одне з визначень явища, яке заманіфестувалося ще в 1920-х, під час дискусій щодо вистав за п'єсами Миколи Куліша), яке застувало реалії життя, і давало Довженкові привід не любити публіки певного, сказати б народницько-патріотичного спрямування. Подібних історичних персонажів Довженко зображав у сатиричному плані – спершу в газетних карикатурах, а потім і в фільмах (достатньо пригадати «Арсенал»). Політична тріскотня, трибунна красномовність і – нехить до щоденної рутинної роботи, яка одна лиш може зарадити справі, допомогти чось змінити в цьому житті.

На початку 1933 року Довженко з дружиною Юлією Солнцевою їде на відпочинок до Сухумі. Подальші події, за версією Солнцевої, розгорталися так. Прийшла телеграма Б. Шум'яцького з рекомендацією негайно прибути до Москви. До Харкова чи Києва не заїжджати, там на Довженка чекає арешт. Подружжя прибуває до столиці СРСР. Шум'яцький інформує про те, що нібито «українці зробили все плохое, что они могли. Мне кажется, что Скрипник санкционировал ордер на арест Довженко. Я сделаю все, чтобы спасти Довженко. Борис Захарович сказал, что украинцы, посмотрев “Ивана”, вместе со Скрипником, сформулировали по поводу этой картины решение, что произведение враждебно народу, которое мы не должны показывать на экране, что Довженко националист, и что женщина, которая бегаёт по строительству Днепростроя, это, образно говоря, мать, которая протестует против индустриализации. Это чудовищное заключение было подписано Затонским и передано очевидно Сталину. Так ответили художнику его соотечественники».

Далі була аудієнція Довженка з вождем. «В этот же день Сталин принял Довженко. Они были вместе с Шумяцким. Он посмотрел картину “Иван”, она Ему очень понравилась, особенно ему понравились двери, через которые бежала мать и которая не могла найти человека, с которым она могла бы поговорить. – Бюрократизм, коротко сказал Сталин. – Вы это хорошо показали. Сталин просил Шумяцкого передать украинцам, чтобы они сейчас же пустили картину во всех кинотеатрах, чтобы все ее посмотрели (годы были очень

<sup>103</sup> Документи Державного архіву СБУ про життя О. Довженка // КИНОКОЛО. – 2005. – № 25. – С. 113.

голодные, а в кинотеатрах в буфетах продавались хлеб и колбаса). Публика валила в кинотеатры. О колбасе и хлебе решение исходило сверху»<sup>104</sup>. «Уже позднее, – пригадувала Солнцева, – Александр Петрович узнал от МВД города Киева Балицкого, что был звонок от Сталина к нему и Сталин спрашивал подробно о Довженко и начальник МВД рассказал Довженко, как он ответил Сталину (Балицкий любил Довженко и был с ним откровенен), но что ордер на арест у него есть. Очевидно, после разговора со Сталиным ордер был ликвидирован. Весь этот разговор (з Балицким. – С. Т.) происходил на спортивном празднике в Киеве. Пребывание в Киеве для Александра Петровича стало невыносимым»<sup>105</sup>.

Ця версія підтверджується записами бесід Шум'яцького зі Сталіним. У 1935 році Сталін у розмові «перевел розговор на картину Довженко “Іван”, указав, що некоторые чудачки, боясь обвинений в бюрократизме, имеющем место в отдельных звеньях партаппарата, обвинили и его ленту в поклёпе. А на деле – этот режиссер образно, очень тонко и талантливо показал эти формы бюрократизма. У него так изображено: мать пострадавшего рабочего бежит в парторганизацию, но раньше, чем туда попасть, пробегает мимо дверей. Это было очень интересно и с большим смыслом показано. И вот людей эта критика, попадающая им не в бровь, а в глаз, обидела, и они давай резать и запрещать ленту. Шумяцкий нам об этом написал. Мы посмотрели и признали фильм вполне советским.

Б. Ш.[умяцкий] напоминает, что в это время покойный Скрыпник написал даже для Украинского “Коммуниста” о Довженко и его фильме как о фашизме. И. В. (Сталин). Сам то недалеко ушел. Довженко, несомненно, способный режиссер»<sup>106</sup>.

У тій частині «Автобіографії», яка тривалий час не друкувалася, режисер дав свою оцінку подіям навколо фільму: «Я найглибшим чином переконаний, що товариш Сталін врятував мені життя. Якби я не звернувся до нього вчасно, я, безперечно, загинув би як художник і громадянин. Мене би вже не було. Це я зрозумів навіть не зразу, але цього я вже ніколи не забуду, й кожний спогад мій про цю велику благородну людину наповнює мене почуттям глибокої синівської вдячності й поваги до нього»<sup>107</sup>. Найімовірніше, історія із загрозою арешту і чудодійним втручанням вождя була зрежисирована спецорганами, аби «приручити» видатного митця.

Що незмінно викликало схвалення при переглядах «Івана», то це початкові кадри, блискуче зафільмовані камерою Данила Демуцького (саме під час зйомок фільму його було вперше заарештовано за сфабрикованими звинуваченнями). Дніпро і Дніпрові кручі, тихий плескіт води, вічний пісенний поклик – усе це викликало асоціацію зі знаменитим текстом Миколи Гоголя. Навряд чи випадкову – у 1930-х роках Гоголь усе виразніше усвідомлюється

<sup>104</sup> Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе... – С. 159.

<sup>105</sup> Там само. – С. 160.

<sup>106</sup> Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным при просмотре кинофильмов. 7 мая 1934 г. – 26 января 1937 г. // Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы. – Москва: РОССПЭН, 2005 – С. 963.

<sup>107</sup> Довженко без гриму... – С. 429.

Довженком як попередник, а гоголівські тексти як прообраз своїх власних. Центральним є, власне, «Тарас Бульба». Саме його структура прозирає уже в «Аерограді» («Мосфільм» та «Українфільм», 1935 р.). Партизан Глушак (Степан Шагайда) і мисливець Худяков (Степан Шкурат) були найближчими друзями, побратимами, та зрада Вітчизні дає право Глушаківі розстріляти того, хто довгі роки був його товаришем. Точнісінько так, як це зробив Тарас Бульба зі своїм сином. І тільки передсмертне «мамо!» виказує, що постріл той був очищенням – душа Худякова вертається в родинне коло «своїх».

Міф про державу як коло «своїх», як священне братство, де один за всіх і всі за одного, де інтереси одинака повністю скоряються колективній волі, ніби вичитується з гоголівського класичного тексту і тим самим ще більшою мірою узаконюється. Пошук, установалення «предка» є загальною властивістю культури 1930-х років. Авторитетний предок, навіть не названий, підвищує значимість тексту, вивщує його на ієрархічній шкалі державних та ідеологічних цінностей.

В «Аерограді» колектив, що сповідує цінності нової держави, протистоїть анархійній масі куркулів і їхніх прибічників. Свідомість, просвітленість бачення близького, звичайно ж, «світлого», майбутнього, з одного боку, і «темнота», стихійне неприйняття нового – з другого. У фіналі картини в небо злітають сотні літаків, хмарою сунуть танки й інша військова техніка – своєрідний гімн новому державному утворенню, його дисциплінарній і машинізованій міці. Чи то «довершена електрична людина» (Дзига Вертов) уже матеріалізувалася в житті й на екрані, зятагнута в льотчицьку шкіру й літакову броню, а чи держава, так само «електрифікована» (як то й марилося авангардистам), зродилася по волі якогось ще не названого державного бога – так чи інакше, а маємо «соціалістичну утопію» мало не в чистому вигляді, котра, додамо, була належним чином оцінена керівництвом держави й надовго стала «справжнім взірцем» для інших митців, змушених послуговуватися методом соціалістичного реалізму.

Схоже на те, що задум (та й саме рішення робити «Аероград») народився під час тієї самої зустрічі митця з господарем Кремля. «Сталин, – описує Солнцева, – стоял около карты и вместе с Довженко они разговаривали о нашей большой стране. Очевидно, мысль о “Аэрограде” возникла у Александра Петровича, когда он был в кабинете Сталина. Сталин поддержал это заявление, и после этого началась Довженковская работа»<sup>108</sup>.

Зробитися придворним режисером – тоді означало вижити. Колись цар Микола I узвав на себе функції першочитача творів Олександра Пушкіна. У цій традиції починає «співпрацювати» з новим «імператором Всія Русі» і Довженко. В «Автобіографії» (цей фрагмент донедавна вилучався з публікацій) він пригадував, як, завершивши сценарій «Аерограда» (березень – квітень 1934 р.), звернувся в письмовій формі до товариша Сталіна з проханням дозволити йому прочитати тому особисто цей сценарій: «Як я на це наважився, – вірнопіддано пише режисер, – зараз сам собі дивуюся. Лише пам'ятаю, що далось це мені величезним зусиллям. Але бажання бачити людину, якій я зобов'язаний усім, було настільки великим і бажання якось віддячити йому

<sup>108</sup> Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе... – С. 159.

було таким невідпорним, що я поборов своє хвилювання і лист написав. Крім того, в мене була якась внутрішня глибока впевненість, що своїм приходом і читанням я його не шокую.

Великий Сталін прийняв мене того ж дня (звернімо увагу – того ж дня! – С. Т.) у себе в Кремлі як добрий московський хазяїн, представив мене, схвилюваного й щасливого, товаришам Молотову, Ворошилову, Кірову, вислухав моє читання, схвалив і побажав щасливої роботи. Я вийшов від нього і побачив, що світ для мене став іншим. Товариш Сталін своєю батьківською увагою неначе зняв з моїх плечей багатолітній тягар відчуття своєї творчої, а отже, й політичної неповноцінності, яку моє оточення навіювало мені роками. Подальші мої чотири зустрічі з тов. Сталіним зміцнили мій дух і піднесли мої творчі сили»<sup>109</sup>.

«Аероград» знімали 1934-го, на Далекому Сході. Упродовж кількох місяців зйомки на натурі. Нові для Довженка оператори – Михайло Гіндін і Едуард Тіссе, той самий, що працював разом з Ейзенштейном («Страйк», «Броненосець “Потьомкін”», «Жовтень»). Нова реальність, у якій, до речі, чимало українців – тих, що на початку ХХ ст. виїхали на освоєння далеких земель. Власне, і головні герої фільму, Глушак та Худяков, є українцями. Ці ролі виконують добрі знайомі Довженкові актори Степан Шагайда та Степан Шкурат. Вони розмовляють російською, проте з добрячим українським акцентом. Тільки Глушак «наш», а Худяков – ворог...

Фільм починається в чомусь подібно на «Івана» – море розливання тайги, ота «Сибір несходима», дрімуча, хоча й прекрасна природа. А над нею вже владарює нова сила – летять потужні літаки, їх погрозилий гул накриває весь простір обіцяною перемином. Переінакшать вони цей край, поставлять на службу людині і її світлим, доленосним перспективам. У чомусь це той самий трактор, який змінював лице земної поверхні в «Землі» і який тепер «буде орати небо» в «Аерограді». «“Аероград” – це та ж “Земля”, тільки ореться там не земля, а небо»<sup>110</sup>. Ворог більшовиків, куркуль, старовір Шабанов (Борис Добронравов) і нарікає на те, що навкруги «залізниці, вибухи... Ліс рубають праворуч, ліворуч, все ближче, ближче! А на кордонах армія – трактор в трактор! Орють, орють більшовики, співають!». Добронравов, актор мхатівської школи, грає менш патетично, з глибшою проробкою психологічних нюансів свого персонажа, аніж довженківці Шкурат і Шагайда. Зроблено це, вочевидь, зумисне – для створення різноманітнішої психологічної картини світу.

Тільки на заваді новим силам – вороги, диверсанти. Їх і нищить Глушак уже на початку фільму. Один із них, японець, завчено викрикує слова зненависті: «Будь ти проклятий!... І увесь твій край, і нація твоя, твій спокій... вся тайга – мільйони кубометрів! І риба, і краби, і трепанги, і вугілля... І влада, якій служиш ти. – Статистика твоя, признатись, вірна, – відповідає Глушак, і в цілому, і в деталях. В своїй загибелі ти розписався без помилок...».

<sup>109</sup> Довженко без гриму... – С. 429–430.

<sup>110</sup> Тримбач С. «Звенигора», «Арсенал», «Земля»: образ Мессии (коментарий) // Киноведческие записки. – 1994. – № 23. – С. 137.

«Статистичний» метод підкріплює процес осмислення дійсності ще не раз. У досить ефектному епізоді Шабанов перераховує убитих старовірів і оголошує їхніх дружин удовами:

- Мовчите? Де брати Кудіни? Силаєв? Де Шарапов?.. Шарапова Онисія?
- Я.
- Вдова!
- Рятуйте! Рятуйте!
- Гликерія Силаєва!
- Ах!
- Вдова!.. Вдова Марфа Кудіна!..

«Статистичний», як бачимо, і у випадку з ворогами, тим більше, що їх здебільшого знеособлено. Виняток – Шабанов. А ще – Худяков. З дитинства він товаришує з Глушаком, однак останній не помилював друга, коли переконався, що той б'ється проти його ідеалів. Найпатетичніший епізод фільму. Довго йдуть вони тайгою до місця розстрілу, пригадуючи історію свого життя і дружби. І невесело, ой невесело Глушакові, і звертається він, по-театральному, до глядачів: «Убиваю зрадника і ворога трудящих, мого друга Василя Петровича Худякова, шістдесяті літ... Будьте свідками моєї печалі...». У момент пострілу вимовляє зненацька: «Вася...». Бо ж друг, бо ж картини дитинства зринули в пам'яті. Як то важко рвати з минулим, який психологічний тягар долає людина – не просто вбиваючи, а рвучи пуповину, що утримує його від поруху вперед. А ще ж буде останній видих Худякова: «Мамо...». Ні, то вмирають люди, а не картонні манекени ворогів.

Фінал картини надпатетичний! Хмарою летять літаки, тисячі парашутистів падають з неба. Ідуть прикордонники, моряки – їх сила-силенна. Порух у завтрашній день охопив маси – і саме це є запорукою успіху будівництва нового, небаченого міста – Аерограда (тобто за самою семантикою міста, що упав з неба; так воно, власне, й виходить за образною логікою фільму). Біля великого океану вишикувалися сотні людей – вони готові до штурму завтрашнього. А з тайги виходить чукча Коля й дивується, як-то, що міста ще немає. А він же йшов «вісімдесят сонць (тобто днів)», аби вчитися. Ну, та нічого – значить, спершу треба будувати... Й останні слова старого Глушака: «Він бив п'ятдесят літ тигра, то ж бийте, хлопці, ворога, куди тільки поцілите...».

«Оборонний фільм» – визначення самого Довженка. Відтоді він почав говорити про неминучість війни – і не якоїсь, а світової. Хоча в країні вже йшла війна проти самого народу. І падали поруч самого Довженка її жертви. Той самий Степан Шагайда-Глушак, котрий через два роки буде заарештований, а потім і страчений. Тепер в архівних матеріалах можна прочитати протоколи його допитів, під час яких він признавався у гріхах: служив у петлюрівському війську, знався зі всякими злочинно-націоналістичними «елементами», на кшталт режисера Фауста Лопатинського і т. ін. Отака вона була, оборона.

6 листопада 1935 року «Аероград» вийшов у прокат. Прийняли його добре. І публіка, і преса. Остання й не посміла писати щось інакше – картину привітав «генеральний продюсер» і найбільший друг радянських кінематографістів товариш Сталін.

Так чи інакше «Аероград» окреслював напрямки пошуку того, що пізніше назвуть «великим стилем». За звичаєм його потрактовують як вияв (а чи й



одну з характеристик) тоталітарної, навіть деспотичної влади. Установка на фіксацію величі держави та її носіїв (не тільки владних, а й тих, хто беззаперечно й ентузіастично сприймає і приймає усталену систему координат), формування і ствердження міфології влади, а з нею – парадоксальним чином – і міфології влади мас, колективу. Тут справді так: є маса, величезний людський колектив, який історично переможний і так само історично стверджений. Він і висуває нагору лідерів, вождів, які «плоть від плоті» народної. Невдовзі з'являться фільми про В. Леніна і Й. Сталіна, у яких цей концепт буде старанно артикульовано – вожді максимально прості в поведженні, максимально наближені до народу (на відміну від контрреволюціонерів, усіляких там недобитків – троцькістів чи петлюрівців, які надто вже інтелігентні й дистанційовані від простого люду).

Того ж (1935) року на екранах Німеччини з'являється фільм «Тріумф волі» (*Triumph des Willens*) Лені Ріфеншталь, який патетично ствердив міф про переможність нацистського духу і його месійного представника Адольфа Гітлера. У чомусь суголосні явища. Мова не тільки про Довженка і його фільм. Не раз звертали увагу на те, що саме в лоні авангардизму й зародилося мистецтво, що «оспіває», доводить до виражальної максими цінності й установки тоталітаризму. Одне з пояснень: «Саме в мистецтві авангарду художня воля до оволодіння матеріалом, його організації за ствердженими самим митцем законами виявила свій безпосередній зв'язок з волею до влади, що й було джерелом конфлікту художника із суспільством»<sup>111</sup>.

Інакше кажучи, авангард – це і є такий собі «тріумф волі»; не випадково ж авангардисти за звичаєм присвоюють собі титул «генія», абсолютного носія мистецької, а з нею нерідко й загальнолюдської істини. Звідси й симпатії частини авангардистів до Сталіна чи Гітлера, звідси й зарядженість нести через мистецький твір ідеї тотальності влади, без якої життєвий матеріал лишатиметься в статичному стані, унеможливаючи розвиток держави, суспільства, самого мистецтва. Тому з такою легкістю було віддано (тому ж Сталіну) функції «генерального продюсера» й генерального цензора літератури і мистецтв. Навзамін наближені до влади літератори і митці отримали статуси «геніїв», «основоположників», своєрідних членів «мистецького політбюро». Скажімо, в українському кіно Довженко де-факто визнається абсолютним лідером, що підтверджується й певними титулами (звання «заслужених діячів», «народних артистів» і под.), і посадами (Довженка призначають художнім керівником Київської кіностудії, членом усіляких комітетів, депутатом). І навіть те, що ті ж наближені до влади митці нею жорстко контролювалися, що вівся негласний нагляд за ними, сприймалося як вияв особливої значущості тієї нової культурної касті.

Зрештою, саме в середині 1930-х оформлюється й починає еволюювати в бік догматичного ствердження так званий метод соціалістичного реалізму. У його основі канонізація віри в прогрес суспільства, у можливість перетворення людських мас в організуючу силу – однак за неодмінної умови: упокорення партійної структури, яка перебрала на себе роль власне держави, єдиного суверена. Так само поступово канонізується уявлення про те, що

<sup>111</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. – Москва: Знак, 1993. – С. 14.

розвиток особистості можливий тільки в лоні колективу, під його невсипущим контролем. Звідтоді в радянському кіно персонаж, що «одривається від колективу», маркується однозначно негативно. Єдиний спосіб виправитися, повернути самому собі сенс існування – повернутися в колектив. Подібні колізії надовго визначають фабулярну сторону багатьох фільмів. Передусім дитячих, себто орієнтованих на дитячу аудиторію – виховання дитини має відбуватися за виховного та власне ідеологічного сприяння колективу.

Згідно з ухвалою I з'їзду письменників СРСР 1934 року «соціалістичний реалізм вимагає від митця правдивого історико-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість та історична конкретність художнього зображення мусять сполучатися із завданням ідейної переробки й виховання трудящих у дусі соціалізму. Соціалістичний реалізм забезпечує мистецькій творчості виняткову можливість виявлення творчої ініціативи, вибору різноманітних форм, стилів і жанрів»<sup>112</sup>.

Нібито крок уперед у порівнянні з роками агітпрофільму. Утім, як саме на практиці забезпечується «можливість виявлення творчої ініціативи», літератори і митці відчули доволі швидко – до кінця 1930-х десятки репресованих, засуджених, розстріляних. Спілка письменників України фактично була розгромлена, уцілілі літератори, що називається, «на кліттинному рівні» засвоїли цензурні вимоги (хоча вони змінювалися й далеко не завжди піддавалися раціональному осмисленню). Так само кінематографісти, хоча й меншою мірою, були піддані репресивному впливу влади й заходилися синтезувати «конкретність зображення» із завданням «переробки» трудящого люду «в дусі соціалізму».

Прикладом того є фільми для дітей. Звісно, книги, музичні й малярські твори для дітей існували давно. Проте ніколи досі вони не ставили собі за мету «випічку» конкретної суспільної моделі особистості, а точніше – людини, вписаної в колективні цінності, готової щомиті відгукуватися на масо-подібні акції. З'явилися й режисери, що спеціалізувалися на продукуванні такого виду кінострічок.

Саме до таких режисерів належав Олексій Маслюков. Випускник Одеського кінотехнікуму (1929) доволі швидко знайшов своє покликання. Фільм «Діти шахтарів» (1932), поставлений на «Українфільмі» в Одесі, має узвичаєний мотив відставання, «прориву» (у тодішньому слововживанні), цього разу шахти. Такою є зав'язка картини. Одне з пояснень – немає духовного, енергетичного забезпечення: силует шахтаря, який повертається додому після роботи, красномовно про це свідчить – рухається ніби сомнамбула. А в школі готують зміну – не таку-от, «сомнамбулічну», а справжню, налаштовану на великі й духопідійомні справи.

Школярів ведуть на екскурсію до шахти. Екскурсія своєрідна: діти ганьблять «прогульника» (традиційний персонаж для тогочасного кіно) за допомогою надувних кульок, на яких одне лише слово – «Ганьба!». Той сердиться. Аж тут лист з Одеси: чекаємо на вугілля. А плану шахта не виконує, бо надто багато тут «прогульників».

---

<sup>112</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт. Москва, 1934. – С. 17.

Зрештою, це історія про перетворення лайдакуватого Романа Бакляя (Василь Кресенко), того самого прогульника, на людину передових поглядів. Його трансформація відбувається на екрані. Він б'є сина, і саме в цей момент пригадує школяреві кульки з написом «Ганьба!» (пригадування в режимі «потоків свідомості»). І тут починається благовісне зрушення ставлення до життя. Простодушно, звичайно, зате дохідливо. І ось уже Роман у шахті, добуває вугілля, з великим завзяттям (ці кадри, вочевидь, протиставлено сомнамбулічній постаті шахтаря на початку стрічки). Після зміни його зустрічають як героя. Людина, людина народилася – у праці, у колективі. Бо й Романів син долучився до його переродження. І його однокласники. Ми бачимо апофеозне засідання, де разом батьки і діти. А за вікном труби димлять, шахти вугілля на-гора дають. Агітпропівська начинка тут домінує. Хоча варто відзначити Василя Красенка, який доволі віртуозно показує прогульника і всі його пертурбації.

Наступна стрічка Маслюкова, «Сенька з “Мімоси”», не збереглася. Проте в ній уже усталена історія переробки дитини на нових соціалістичних началах. Трохи поблукавши в пітьмі старожитних уявлень, вихованих батьком, учителем, що перебуває, як сказано у фільмовій анотації, «під владою буржуазних пережитків» (у ролі батька й тут Василь Кресенко), школяр залишає свій старосвітський дім і включається в роботу гуртка юних техніків. Отакий усім дітям приклад – тим, хто приходив у кінотеатри дивитися фільми.

Характерно, що й ці фільми, і наступна робота Маслюкова «Дочка партизана», яка вийшла на екрани 1935 року, були неозвученими, «німими» (останню стрічку все ж таки озвучили, але згодом, у 1937-му). Мабуть, уважалося, що виховний вплив неозвучених стрічок сильніший, аудиторія на їхніх переглядах об'єднується сильніше – хоча б і за рахунок гуртового читання титрів. Школярка Гуля Корольова виконала роль Василянки, якій удається, разом з іншими дітьми, вивести на чисту воду замаскованого ворога. Син ворога приєднується до дітей, указуючи на батька – один із чільних мотивів тогочасного кіно, покликаний ілюструвати загострення класової боротьби. Гуля Корольова в часи війни стала відважною партизанкою, ставши довголітнім прикладом того, як кіно формує людську особистість.

Ще один фільм Маслюкова «Митько Лелюк» (1938 р., у співпраці з Мечиславою Маєвською) переповідає вже усталену історію про те, як діти допомагають дорослим битися з ворогом у постреволуційні часи громадянської війни.

Найцікавішою картиною Маслюкова та Маєвської (їхня співдружність триває і в повоєнні роки) є «Карл Бруннер» (інша назва «Тримайся, Карлушо!», 1936 р.), поставлена за сценарієм тодішнього емігранта, теоретика кіно Бели Балаша. Оператором був досвідчений Євген Славінський (працював ще від початків кіно), а пластичний образ творило тріо художників: В. Каплуновський, С. Худяков, М. Сучатова. Не дивно, адже йшлося про тогочасну Німеччину, реалії якої можна було відтворити тільки в павільйоні. Фільм загалом має антифашистське спрямування, у центрі оповіді – десятилітній Карлуша, котрий допомагає дорослим боротися з нацистським режимом.

Нині деякі історики кіно<sup>113</sup> небезпідставно порівнюють «Карла Бруннера» з фільмом «Юний гітлерівець Квекс» (*Hitlerjunge Quex*) (1933) Ганса Штайнхоффа (підзаголовок стрічки такий: «Про жертвний дух німецької молоді»). У німецькій картині відображено події часів Веймарської республіки й жорстке протистояння комуністів (їхній образ усунуць негативний, вони ведуть німців у прірву) і нацистів, за якими майбутнє Німеччини (яке саме, у ті часи ніхто знати не міг). У «Квексі» реалізовано міф юної жертви, що увиразнюється і в радянському кіно та й у суспільстві загалом. Достатньо пригадати сумнозвісного Павлика Морозова, що видав свого батька, і нереалізований до кінця фільм «Бежин луг» С. Ейзенштейна.

Образ Німеччини нерідко постає в радянських фільмах середини 1930-х років. Одним із найцікавіших (якщо йдеться про образотворчий бік справи) є фільм «Кришталевий палац» (1934) Григорія Гричеря-Чериковера. Режисер – один із небагатьох, що послідовно опрацьовував життєвий і культурний матеріал єврейського народу («Блукаючі зірки», 1926 р.; «Крізь сльози», 1928 р.; «Квартали передмістя», 1930 р.) цього разу звернувся до матеріалу Німеччини, де до влади прийшли нацисти. Степан Шагайда в ролі скульптора Мартіна, у якому поступово народжується протест проти нової влади... Цікавим є пластичний світ картини, витворений Юрієм Єкельчиком і Моріцем Уманським (вони запропонували стилізацію експресіоністичного стилю, властивого німецькому кіно 1920-х), однак конфлікт митця і влади (їй асистує церква) розвивається фальшиво й малоімовірно. Це враження підсилюють актори, які подають діаложні тексти в театральному, надто експресивному режимі.

Повертаючись до фільмів, орієнтованих на дитячу аудиторію, назвемо ще одну стрічку – «Справжній товариш» (1936) Абрама Окунчикова та Лазаря Бодика, поставлену за сценарієм відомої письменниці Агнії Барто. Його простір увесь вичищено й вибілено (оператори: Микола Кульчицький, Зельман Чернявський, художники: Г. Ліванов, Соломон Зарицький), у ньому немає жодних ознак традиційного побуту. Відчуття дистанційованості від прозаїчних реалій підсилює музика та пісні (композитор О. Крейн). Ідеться про людей завтрашнього дня, про підрастаюче покоління Країни Рад.

Колізія проста: Левко Соколов хлопець позитивний, проте бешкетливий. Учитель Василь Васильович (Михайло Тарханов) рекомендує Левка на поїздку в гості до військових моряків, але принципова Люда проти: «Не можна хуліганів обирати!». Хлопцеві не лишається нічого іншого, як розпочати нове життя. А далі – історія змагання двох класів за право бути делегованими для поїздки на флот. Конфлікт між Левком і Людою спалахує з новим силою. Урешті змагання і присуд педради: на корабель поїдуть обидва класи. У фіналі школярі на крейсері, Люда й Левко поруч. Дружба і світлі почуття перемагають. Хороше змагається з іще кращим – так само модель на багато літ вперед, особливо ж у дитячих фільмах.

---

<sup>113</sup> *Зубавіна І.* Україна-Німеччина. Погляд через кіноекран. (Німецько-українські кінозв'язки та кіноматеріали 1920–1930-х років) // Україна – Німеччина: кінографічні зв'язки / упоряд.: Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – С. 69–72.

Директора школи зіграв Степан Шагайда, якого доволі швидко потому заарештують і розстріляють. Як і багатьох інших українських письменників, митців, інтелектуалів. Відбувалася велика зачистка України від «небажаних елементів», що заважають будувати «світлу будущину». Масовій аудиторії дедалі частіше пропонується видовище, у якому домінує образ дистильованого, очищеного, себто образ нової утопії, яка вже ось зринає на поверхні життя, уже вживлена в його структуру. А «небажані елементи» стають героями іншого сегмента кінематографічного процесу – там, де належало ілюструвати партійно-державницьку тезу про «загострення класової боротьби», про дворушників, «прогульників» і просто шпигунів, «наймитів» іноземних спецслужб.

### Від авангарду до «великого стилю»

Майже одночасно з «Аероградом», у жовтні 1935 року, у прокат вийшла картина «Дивовижний сад» Лазаря Френкеля. У чомусь провісник знаменитої російської стрічки «Волга-Волга» Григорія Александрова, яка з'явиться пізніше. Арктика, про яку мріяв Довженко, тут присутня більше як образ – через дітей полярників, котрих об'єднує музика. Зрештою, музика об'єднає покоління через простір – завдяки радіо, техніці. Та й узагалі мистецтво постає як спосіб організації життя, як прообраз нового життя. Себто маємо ствердження авангардистського міфу про те, що життя по-справжньому гармонізується тільки за умови запровадження в ньому правил організації мистецького тексту. Ще один приклад утопічного сприйняття реальності, покликаного вселити в людей віру в позитивний розвиток історії.

Тим часом від середини 1930-х років позиції самої авангардної стилістики піддавалися тиску – як з боку політorganів, так і деяких кінематографістів, що сповідували анархічніші підходи до мистецтва і його ролі в суспільстві. У цьому сенсі показовою є постать московського режисера Абрама Роома, який вимушено, за ідеологічні «гріхи», працював на Київській кіностудії в другій половині 1930-х. І вже перша його робота в Києві, фільм «Суворий юнак» (*Строгий юноша*), зазнала політичного фіаско.

Ще до публікації сценарію відомого письменника Юрія Олеші в журналі «Новый мир» він став об'єктом активного обговорення кінематографічної громадськості Києва і Москви. 24 липня 1934 року дискусія відбулася в московському Будинку кіно, а ще раніше – у московському Будинку радянського письменника. Тут в обговоренні сценарію взяли участь В. Кіршон, В. Мейерхольд («Суворий юнак», як відомо, присвячувався З. Н. Райх – дружині Мейерхольда), А. Фадеев, В. Шкловський та ін., дали в основному захоплені відгуки. Полемічні оцінки майбутнього фільму прозвучали зі сторінок преси. Найпоказовішим з них став відгук «старої» комсомолки Віри Чернової, яка звернулася – через журнал «Молодая гвардия» – з відкритим листом до Ю. Олеші. Автор листа, зокрема, заперечуючи уявлення письменника про місце таланту в соціалістичному сьогоденні та комуністичному майбутньому, писала: «Талант – це зовсім не професор Степанов – представник старої дореволюційної інтелігенції, а це в першу чергу найкращі комуністичні керівники, організатори, вихователі мас, авіатори, мореплавці, командири, вчителі, лікарі, бригадири, нарешті кращі ударники виробництва і полів <...> Треба

рівнятися на талановитих людей, але тільки на тих, які є справді кращими в нашій країні не тому, що вони обдаровані, а тому, що своє обдарування вони ставлять на службу соціалізму <...> Ваші юнаки і дівчата, Юрію Карловичу, занадто багато моралізують і занадто мало діють. Почуття їх обмежені взаєминами статей, хоча у кожного з наших молодих людей, які вміють міцно і красиво любити жінку, є ще чимало почуттів і справ, які займають величезне місце в його житті».

У відповідь Олеша написав, що сценарій для того і створювався, «аби молодь мала привід моралізувати». Однак критику, що пролунала в журналі ЦК ВЛКСМ, письменнику, судячи з усього, довелося врахувати. В одному з монологів, де узагальнюються суперечки молодих героїв про місце таланту в суспільстві майбутнього, головний герой фільму – комсомолец Гриць Фокін – прямо каже, що рівність при соціалізмі використовується поняттям змагання, слід рівнятися на кращих, а кращі – це вожді. По суті, полеміка, що розгорнулася на сторінках преси навколо сценарію, визначила долю майбутнього фільму.

Фільм завершили в другому кварталі 1936 року й невдовзі заборонили. 10 червня 1936 року побачила світ постанова тресту «Українфільм» про заборону стрічки. У ній писалося: «Просмотр так называемого черного монтажа фильма “Строгий юноша” (фактически законченного фильма) приводит к выводу, что постановщик – режиссер А. Роом не только не пытался в процессе съемок преодолеть идейно-художественную порочность сценария, но еще резче подчеркнул и навязчиво выпятил его чуждую “философскую” основу и ложную систему образов. По своей идейной концепции, в трактовке образов, общим эстетическим и стилиевым чертам фильм “Строгий юноша” является образцом проникновения чуждых влияний в советское искусство <...> Идейный стержень фильма – кодекс новой морали, рассуждения о равенстве и уравниловке – представляет собой смесь претенциозных сентенций (например: “щедрость, чтобы уничтожить чувство собственности”) и отвлеченных прописей <...> В фильме провозглашается своеобразная разновидность буржуазной идеи технократии. Устами передовой советской молодежи, “хороших комсомольцев”, авторы фильма утверждают, что представителям высшей интеллигенции будет принадлежать власть “в будущем бесклассовом обществе” (причем эта “власть гения” в фильме персонифицируется в отталкивающем образе доктора Степанова) <...> В системе образов фильма комсомольская молодежь изображена так, что фильм в целом звучит как пасквиль <...> А. Роом изобразил советскую молодежь, комсомольцев как людей, лишенных воли, действительности, революционной страсти, неспособных дать отпор классовому врагу (Цитронову и цитроновщине), рабски преклоняющихся перед “гением” Степанова. <...> При постановке фильма допущены грубейшие отклонения от стиля социалистического реализма <...> В виду всего этого “Украинфильм” постановляет:

а) Выпуск фильма “Строгий юноша” – запретить. Киностудии прекратить дальнейшую работу над фильмом.

б) По постановлению ГУКФ постановщик фильма “Строгий юноша” – А. Роом, который в свое время за недисциплинированность и трудовое

разложение был уволен из “Мосфильма” – снимается с режиссерской работы в кинематографии»<sup>114</sup>.

Звинувачення у формалізмі, відриві від життя й непрозорості концепції виглядали доволі переконливо як на ті часи, хоча сучасному глядачеві важко зрозуміти подібну мотивацію. Картина за стилем є поєднанням античної строгості форм, ренесансної демонстрації гармонії тілесного з таким собі футуристичним оптимізмом, зокрема, і щодо світоглядного та культурного консенсусу поколінь. Останнє якраз і не приймалося, оскільки на той момент підігрівалося уявлення щодо «загострення класової боротьби». Яка вже тут «гармонія»?

Звертає на себе увагу констатація відхилень («грубейших!») від соціалістичного реалізму. Вочевидь, акцентовано саме категорію реалізму. Бо ж на томість – за логікою критиків – отримали утопію, запропоновану Олешею і Роомом. Який уже там реалізм? Картину характеризують «формалистические выкрутасы, безвкусная стилизация, погоня за внешней красотью». А ще ж і «оператор тов. Екельчик, целиком подчинившись этой стилиевой установке А. Роома, придал своей фотографии те же черты эстетства, стилизаторства, мистической бесплотности форм»<sup>115</sup>.

«Містична безтілесність» – це так мало скидається на реалізм, навіть соціалістичний. Ще звинувачення: «чистий символізм», тобто символи не виростають з реальності, а навпаки – накидаються на неї згори. Хоча певна реальність у фільмі присутня. Та навіть тілесність, адже все починається з довгого плану оголеної розкішної жінки Маші (Ольга Жизнева). Герой стрічки, комсомолец Гриша Фокін (Дмитро Дорліак), закоханий саме в цю жінку, дружину видатного вченого, професора Степанова (Юрій Юр'єв). Товариш Гриші, Дискобол (Г. Сочевко), така собі матеріалізація античної статуї, каже Маші правду про почуття друга. Ми побачимо сон Гриші, у якому саме Дискобол вирушить на звану вечірку до професора...

Існує чимало версій щодо причин заборони «Суворого юнака». Одна із них належить Аркадію Блюмбауму<sup>116</sup>. Вона зводиться до того, що автори фільму мимоволі зачепили одне з важливих «нервових волокон» тогочасного життя, а саме стосунки інтелектуалів і влади. Вище вже цитувалося висловлювання Довженка про те, що митці, інтелектуали часто програмованій новій людині «пришивають» нібито кращі (з погляду інтелектуалів) ідеї, замість того, аби вивчити ту людину. Бо ж у реальному житті «основные черты этих людей, это – скот... Они на основное место ставят еду, спанье и жену. Судьба страны их ничуть не интересует». І в цьому контексті доля самих інтелектуалів, інтелігенції в цілому не може не викликати запитань і сумнівів.

Юрій Олеша належав до тих письменників, яким нерідко доводилося виправдовувати власне існування в літературі, у новому житті країни. «Я, конечно, перестроюсь, – пояснював він одного разу, – но как у нас делается перестройка? Вырываются глаза у попутчика и в пустые орбиты вставляют-

<sup>114</sup> Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино... – С. 54–55.

<sup>115</sup> Там само. – С. 55.

<sup>116</sup> Блюмбаум А. Оживающая статуя и воплощенная музыка. Контексты «Строгого юноши» // НЛЮ. – 2008. – № 89.

ся глаза пролетария. Но никто из хирургов, которые производят операцию, не знают, что такое глаза пролетария. Сегодня – глаза Демьяна Бедного, завтра – Афиногенова, и оказывается, что глаза Афиногенова с некоторым бельмом»<sup>117</sup>.

Письменник називає імена Бедного й Афіногенова, котрі претендували на те, щоб презентувати точку зору народу. Саме так було у відомій колізії з появою фейлетону «Філософі» Дем'яна Бедного, де він каменя на камені не лишив від Довженкової «Землі». Але проблема в тому, що презентанти є, а самого народу немає (за відчуттями того ж Довженка). Замість нього щось сконструйоване, утопічний образ майбутнього і майбутньої людини з народу. «Інженери людських душ» (як пишно назвав Сталін письменників, а з ними разом почата і всіх митців) виробляють «новий людський матеріал», не пізнавши «старого», – виходить так. Хоча нерідко – і віддавна – пропонують іншу логіку: утопія є образом, конструкцією ідеального світу, який здатен зражати людські маси бажанням переробити себе і свій світ подібним чином. Не випадковими в «Суворому юнакові» є античні мотиви, бо це ж звідти, з Античності, образи «золотого віку», «земного раю».

Утім, екранні утопії авангардистів і заборонялися передусім («Земля», «Хліб»). Йдеться не тільки про кіноавангард. Казимир Малевич, автор «Чорного квадрата», попереджав (у викладі Б. Гройса): «Пошук “досконалості” за посередництва техніки й агітації зробить їх (авангардистських художників. – С. Т.) бранцями часу і заведе в глухий кут, оскільки є рівнозначним створенню нової церкви – а всі церкви приречені на загибель, коли віра в них зникає». І хоча своє мистецтво Малевич вважав трансцендентним будь-якій вірі чи ідеології, саме він запрограмував крах авангарду, «коли зробив із художника властителя, деміурга замість споглядача»<sup>118</sup>. Саме в цьому, напевно, і полягала перебудова інфраструктури радянського мистецтва 1933–1935 років, коли тим, хто почувався таким собі богом мистецького (як мінімум) всесвіту, деміургом творення нових світоглядних планет, дали зрозуміти: ти лише «інженер душ», креслення виготовляєш не ти. І взагалі, за відомим і вельми промовистим віршиком тих часів, «вся Советская земля начинается с Кремля». Багатьом довелося за пізнання цієї нехитрої істини заплатити свободою, а то й життям. Швидше «доходило» до тих, хто мав можливість поспілкуватись із самим господарем Кремля, зі Сталінінм. Скажімо, Довженко, який відразу відключив сонце власної авторської системи і визнав єдиним «світилом» вождя світового пролетаріату. І заходився робити «Аероград», а потому й «Щорса», де він справді був «інженером», що лудив замислене керівником держави. Тільки по смерті Сталіна Довженко почав знову вибудовувати власну утопію («Поема про море», нереалізований задум «Золоті ворота»).

«Суворий юнак» викликав підозру в «пасквілянстві», у тому, що комуністична утопія зумисне представлена як така, що за таких персонажів, за такого людського матеріалу не має шансів на реалізацію. Себто фільм було сприйнято як антиутопію, як картину-попередження. У підсумку Абрам Роом заплатив своє – на довгі роки після заборони фільму він занурюється в таку собі

<sup>117</sup> Олеша Ю. Избранное. – Москва : Художественная литература, 1974. – С. 268.

<sup>118</sup> Гройс Б. Утопия и обмен... – С. 34–35.



«сіру зону» мистецького продукування, аби тільки не дати нового приводу для шельмування.

Опісля появи 13 лютого 1936 року редакційної статті газети «Правда» «Груба схема замість історичної правди» (з приводу картини режисера І. Кавалерідзе «Прометей», згаданої в «Постанові»), де низка фільмів зазнала гострої критики, зокрема, й за формалізм, та інших статей у «Правді» ідеологічна кампанія вже не могла пройти повз фільм Олеші і Роома, відверто зверненого до умовної стилістики й фантастично-футуристичних образів світлого майбутнього.

Відтак умовність де-факто заборонялась, а з нею разом і будь-який натяк на пошук форми. Саме поняття «авангарду» перетворюється на лайливу наліпку всього підозрілого, буржуйськи налаштованого (тобто авангардистські вольові, а часом просто тотальні установки на перетворення світу за запропонованими мистецтвом сценаріями оголошуються недійсними й незаконними; вочевидь, прояв політичної доцільності – влада не могла терпіти мистецтво як політичного конкурента). На кілька років Роом був відсторонений від роботи, і тільки 1939 року виходить його фільм «Ескадрилья № 5», який поповнив своєрідну серію картин, вибудованих на переможному прогнозі майбутньої війни з Німеччиною, а також «Вігер зі Сходу» (1941), виповнений фальшивих схем щодо об'єднання українських земель. Авангардними пошуками тут і не пахло, звичайний традиціоналістський стиль, з додаванням ідеологічної пісної отрути.

Іван Кавалерідзе мав чимало проблем зі своїм першим звуковим фільмом «Коліївщина», над яким працював упродовж 1931–1933 років, кілька разів переробляючи стрічку. Вимоги щодо переробки мали здебільшого грубо-соціологізаторський зміст: історію Семена Неживого (Олександр Сердюк), який піднімає народ на повстання проти польських визискувачів, належало наповнити більшою кількістю саме соціального матеріалу. Та й власне історичного, адже йдеться про XVIII ст. і відоме повстання під проводом Івана Гонта (Іван Мар'яненко) та Максима Залізняка (Данило Антонович). Зокрема, у картині є епізод зради козацьких старшин, унаслідок чого російські каральні війська жорстоко розправляються з повстанцями.

У своєму наступному фільмі «Прометей» (1935) Кавалерідзе враховував і канонічну тоді теорію історика Михайла Покровського, який давав характеристику колонізаторській політиці російського царату, вказуючи на надмір повноважень державної влади в Росії. Тут знову про особистий бунт – норовливого кріпака Івася (Іван Твердохліб) пан одсилає на Кавказ, на війну, а його наречену Катерину (Поліна Нятко) віддає до будинку розпустити. На Кавказі Іван потрапляє під вплив революціонера Гаврилова (Данило Антонович) і, повернувшись додому, піднімає селянське повстання.

Фільм опісля деяких переробок закінчили восени 1935 року. Його навіть показували впродовж кількох днів у кінотеатрах Ленінграда. Утім, уже в грудні цього самого року картину було піддано нещадній критиці у виступі начальника Головного управління кіновиробництва Бориса Шум'яцького на Всесоюзній нараді кінопрацівників. Режисера звинуватили в дотриманні «квазі-історичної схеми», у слабкій сюжетиті, грубому натуралізмі, зтягнутості й статиці. Водночас із критикою фільму це була констатація падіння

впливовості теорії Покровського, зокрема, і в оцінці російської колоніальної політики. Потім була та сама стаття «Груба схема...» (авторство приписують Михайлові Кольцову, за вказівкою Сталіна) в «Правде». Судячи з цього, Сталіна найбільше обурило саме неприйняття методів колоніальної політики. Кавалерідзе потрапив під гарячу руку, звідтоді авторитет царів і князів знову пішов угору, вони потрактовуються як «собиратели Земли Русской», як творці Російської держави. Натомість інтелектуали-більшовики, у пенсне й окулярах, постають більше як пустопорожні балакуни, що після революції 1917 року заходилися розбивати єдину державу на частини, керуючись «гнилими» ліберальними уявленнями про хід і логіку історії. Характерно, що це зачепить навіть образ вождя революції Володимира Леніна: у деяких фільмах він виглядає – поруч Сталіна, що мовчазно пихкає люлькою, – фразером, який самозакохано віддається словесному «потоку свідомості»; після цього Сталіну доводиться точно й коротко все підправляти й направляти.

Це не просто прикрість окремо взятого митця. «Коліївщина» і «Прометей» надихалися авангардистськими ідеями, експериментом (один із них у царині мови – кожен персонаж говорить своєю мовою). Відміна пошукових стилістик заохочувала реанімацію народних форм, тих, що видавалися за фольклорні й були близькі та дорогі простому глядачеві з народу. Битва за такого глядача і складає сутність того, що відбувалося в кінці 1930-х в українському кіно.

Режисер замислював трилогію. Третьою, після «Коліївщини» і «Прометей», мала бути стрічка «Дніпро». Фільм мав дати вихід епічної картини українського світу в сучасність. Так чи інакше, але експерименти для режисера фактично закінчилися, хоча до певної міри «пошуком у невідоме» може вважатися робота над екранізацією опер – «Наталка Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937). Любов режисера до експерименту не тільки з просторовими величинами, а й звуком, лінгвою (що й виявилось в попередніх двох стрічках) тут знаходить свій вихід. Цікавим є також поєднання великих оперних співаків з драматичними акторами. Скажімо, у «Наталці Полтавці» це, з одного боку, Марія Литвиненко-Вольгемут та Іван Паторжинський, а з другого – Катерина Осмяловська і Степан Шкурат. «Великий кінооперний стиль» – так це можна назвати. Авангардист задовольнявся пошуком об'ємного простору і звуку, аби ввійти в резонанс з глядацькими масами.

А ось короткометражний фільм «Стожари» (1939) став ганьбою Кавалерідзе. Треба віддати належне режисерові – він тієї роботи соромився. Про псевдопатріотизм українських колгоспників. У село приходить похоронка – на Далекому Сході загинув син Кіндрата й Одарки Стожарів (Д. Антонович і П. Самуїленко). Їхня реакція виглядає приголомшливою, вони замало не радіють тому, що син поліг геройською смертю та ще й заходяться вмовляти молодшого сина, тракториста-ударника Андрія (В. Аркасов), аби той заступив на місце вбитого брата. І коли Андрій удає, що він таких планів не має, батьки гніваються, як і кохана дівчина Катерина (А. Жиготська). Насправді Андрій хитрував, він одразу подав відповідну заяву аж народному маршалу товаришу Ворошилову.

І ось пафосний епізод: з репродуктора лунає голос кремлівських божевиственних вершин – дозвіл на службу на місці брата Андрію довірено! Усе село

виходить проваджати хлопця, радість у всіх неймовірна. Хоча й так само неймовірно фальшива, зате спрограмований образ народу, що нібито звик класити голову на плаху за новітнього більшовицького «батюшку царя», за «Отечество», котре «есть, но трижды которое будет!» Буде у уяві, в утопічному мареві. Ось це він і є, «великий стиль»?

Цікавою виглядає еволюція режисера Ігоря Савченка, одного з найвідоміших вітчизняних кіномитців. Народжений в Україні, він почав свій творчий шлях у театрі, очоливши Бакинський ТРАМ. Там, у Баку, відбувся його дебют – фільм «Микита Іванович і соціалізм» (1931). Картина була заборонена, вона не збереглася. Це екранізація власної п'єси «Загинула Росія», за описами – сатира, у центрі якої постать куркуля. Режисера звинувачували навіть у впливі на нього троцькістських і правоопортуністичних теорій.

Заборонили також наступну стрічку Савченка, зроблену в Баку, – «Люди без рук» (1932 р., не збереглася). Зважаючи на все, це типова агітпропівська картина, а заборона пояснювалася просто: «...как неправильно отражающая задачи политехнизации школы, дающая левые установки политехнизации школы»<sup>119</sup>.

Фільм «Гармонь» (1934) (за однойменною віршованою поемою Олександра Жарова) Савченко робив уже в Москві, на студії «Межрабпомфильм». Гармоніста Тимофія Дудіна обрали ватажком сільської комсомольської організації. Серйозність нової посади змусила його облишити гармошку. Однак він доволі швидко розуміє: пісня, музика можуть стати інструментом єднання молоді на селі, усупереч куркульським «елементам».

Музична стрічка досить вдала, але чомусь не сподобалася Сталіну. Історики кіно справедливо вбачають в «Гармоні» чималий вплив Довженкової «Землі»<sup>120</sup>. Не мала особливого успіху й картина Савченка «Випадкова зустріч» (*Случайная встреча*), лірична історія про молодого чоловіка (дебют Євгена Самойлова), який не зумів оцінити ні своїх почуттів до героїні, ні переваг сімейного стану.

І тільки картина «Дума про козака Голоту» (1937) стала першим успіхом – дитяча стрічка за мотивами популярної повісті «РВР» Аркадія Гайдара. Після цього Савченко нарешті з'являється в Києві – Олександр Довженко почав збирати українські таланти. Тож не випадково, що вибором матеріалу став знаменитий у ті часи твір – роман «Вершники» Довженкового друга Юрія Яновського. Епос про часи громадянської війни. Першокласна творча група фільму – оператор Володимир Окулич (перед тим зняв «Багату наречену» Івана Пир'єва), художник М. Симашкевич, актори: Лев Свердлін, Петро Мацоха, Степан Шкурат, Микола Братерський. Фільм вийшов доволі посереднім, попри ряд вдалих епізодів і акторських робіт (серед них Степан Шкурат у ролі селянина Якіма Недолі). Не вистачило масштабу, епічна установка входила в суперечність з установкою на певну прозаїчність характеристик персонажів.

Потому Савченко почав працювати над фільмом «Богдан Хмельницький» (вийшов у прокат у квітні 1941-го, напередодні війни). Спершу збирався

<sup>119</sup> Марголит Е., Шмыров Е. Изъятое кино... – С. 32.

<sup>120</sup> Марголит Е. Живые и мертвое... – С. 200–204.

ставити картину І. Кавалерідзе, згодом виникла кандидатура Довженкової дружини Юлії Солнцевої. Вона ще в 1936–1937 роках разом з Михайлом Винярським працювала над сценарієм «Вінсунської республіки» (про боротьбу українських селян проти денікінців за радянську владу), а в 1937–1938-му в роботі була екранізація знаменитого в ту пору роману Миколи Островського «Як гартувалася сталь». Обидві теми були внесені в тематичні плани Київської кіностудії, проте лишилися нереалізованими.

Є підстави думати, що особисте втручання Савченка розв'язало проблему – у підсумку фільм ставив він, а не Кавалерідзе чи Солнцева. Одним із наслідків такого вчинку стало різке погіршення ставлення Довженка до тоді ще молодого режисера. Мабуть, не обійшлося без автора п'єси і сценарію Олександра Корнійчука, чия вага в суспільстві стрімко збільшувалася (з ним у Довженка стосунки так само не склалися).

Відбувалося це в 1940 році, після поділу Польщі між СРСР і Німеччиною. Покладена в основу сценарію п'єси Корнійчука мала слугувати противагою знаменитому роману «Вогнем і мечем» польського письменника Генріка Сенкевича. П'єса Корнійчука йшла в Малому театрі в Москві, вона сподобалася Сталіну. Фільм замовили ще до вересня 1939 року. Корнійчук почав писати сценарій, однак змушений був перервати роботу, коли радянські війська ввійшли в Галичину, а потім і на Буковину. Корнійчук і Довженко виїжджали на західноукраїнські землі, аби вести агітаційну роботу. Є документальні кадри, де вони стоять поруч.

У жовтні 1940-го Довженко на нараді з історичного кіно критикує сценарій Корнійчука за змішування епох (історичні персонажі цитують сучасних керівників). І, на думку режисера, надто все просто виходить у Корнійчука: переміг Хмельницький поляків, поєднався з Москвою, а насправді все було куди кривавіше, трагічніше. Крім того, Хмельницький до останнього листувався з польським королем як віронопідданий.

Керівництво кіностудії (насамперед сам Довженко) наполягало на тому, аби центральні ролі у фільмі виконували українські актори. Але всупереч таким побажанням, Савченко спершу запрошує грузинського актора Акакія Хораву, а потім домагається затвердження на головну роль московського артиста Миколу Мордвинова. У лютому 1941 року фільм було здано, він сподобався тодішньому керівникові України Микиті Хрущову, а затим і Сталіну. Отже, Савченко зумів подолати кількарічну неприязнь до себе з боку високого керівництва, виявивши себе як цілком професійний виконавець державного замовлення. Щоправда, він насмілювався не брати до уваги побажань художнього керівника кіностудії Довженка (зокрема, у тому, що стосувалося вибору акторів), який у 1940–1941 роках уголос заявляв про необхідність радикальних змін у політиці, яку провадить кіностудія. Фільму дорікали і в тому, що поляків представлено як презентантів європейської цивілізації, а козаків – як дику орду. У чомусь, до речі, подібне на знаменитий фільм братів Васильєвих «Чапаєв» (1934), наприклад: російська Біла гвардія поставала як цивілізація, у всій красі і викінченості форм, а все ж таки програвала народному еству, природним проявам людського, хай і такого, що комусь видається диким. Через багато років подібне концептуальне уявлення буде спостережено у фільмі «Вогнем і мечем» Єжи Гофмана, а також у його картині «Битва за

Варшаву. 1920 рік». Протиставлення природи і цивілізації, культури і цивілізації не на користь останньої.

Савченко в цілому виграв, його фільм здобув визнання як публіки, масового глядача, так і найвищого керівництва держави. Блискуче впорався з роллю Хмельницького М. Мордвинов – саме він багато в чому забезпечив успіх картини. Так само успішними були роботи інших російських акторів – Михайла Жарова в ролі дяка, Віталія Поліцеймака – писаря, Бориса Андреева – Довбні. Не зганьбили українського акторства і Андрій Дунайський у ролі козака Шайтана (Дунайський – ще один представник вітчизняних театральних регіонів, який чимало знімався в 1930–1940 роках), Ростислав Івицький у ролі Тура, Борис Безгін – Богуна, Дмитро Капка – козака Кожуха, Олександр Хвиля – кобзаря.

Основне в успіху фільму – точно відтворений зв'язок життя запорозького козацтва з народною сміховою народною культурою. «Веселе богатирство» (те, на що Михайло Бахтін звертав увагу, ведучи мову про гоголівських персонажів «Тараса Бульби») – ось що характеризує і самого гетьмана, і тих, хто йому асистує у складній боротьбі за волю і суверенність. Якби оповідь велася в режимі такого собі «серйозного, насупленого» епосу, навряд чи фільм здобув би успіх. Сила є завжди усміхненою, сила завжди іронійна й дистанційована від реалій, а інакше то не сила, а слабкість.

Одночасно Довженко працює (1940–1941) над «Тарасом Бульбою», Кавалерідзе – над історичною драмою про Олексу Довбуша (народний герой Західної України, такий собі Робін Гуд). Уже в «Щорсі» (1939) в Довженка прозирає гоголівська сміхова картина народного життя. Режисер, працюючи над фільмом, постійно думає про екранізацію гоголівської повісті. Водночас тогочасні історичні реалії дають надто мало приводів для оптимізму. Скажімо, про воз'єднання українських земель в 1939–1940-х роках Довженко записує в щоденнику: «А народ тут був ні при чім»<sup>121</sup>. Тобто народ, як правило, є не суб'єктом, а радше об'єктом цинічних торгів, стражденною стороною (що тезу Довженко розвине вже в роки війни в кіноповісті «Україна в огні», за що йому доведеться сплатити чималу ціну, зокрема і в цілковитій відстороненості від можновладців).

Опісля «Богдана Хмельницького» Савченко та Корнійчук збиралися робити трилогію. Наступною стрічкою мав стати «Богун». Усі плани відмінила війна, під час якої не було загальмовано лише один процес – ствердження так званого великого стилю. Ішлося про практично цілковите згортання авангардних проявів у мистецтві загалом і в кіно зокрема, насамперед класвся край неконтрольованим експериментам. Усе підлягало волі фактичного генерального продюсера радянського кінематографа Йосипа Сталіна (звісно, що офіційно про таке звання не йшлося). Тим самим статус кіно як «найважливішого з мистецтв», як такого, чия участь у творенні соціалізму є вкрай важливою, підтверджувалася з усією очевидністю. Авангардистська ідеологія, зосереджена на радикальних змінах життєустрою, змінюється стильовою установкою на консерватизацію суспільного й державного життя. В останньому «маленька людина» покликуються на великі справи, які й роблять її

<sup>121</sup> Довженко О. Щоденникові записи. 1939–1956. – Харків: Фоліо, 2013. – С. 356.

справді великою. Один із найхарактерніших кінотекстів, що відбивають цю стратегію, – фільм «Велике життя» (1939) Леоніда Лукова. Його головні персонажі (їх грають Борис Андреев і Петро Алейников) – хуліганісти молоді шахтарі, що перебувають на периферії нового життя. Проте хвиля соціального натхнення (стахановський рух був його символом, його месиджем) будить героїв до діла, і вони в найстисліші терміни стають героями праці. Це було ствердження небачених досі можливостей людських особливостей, досі пригнаних, пригнічених старим суспільним ладом.

Великими стають не тільки люди, а й маленькі міста. Про це фільм «Шуми, містечко» (1940) Миколи Садковича, за сценарієм М. Шпиковсько-го. П. Алейников у ролі самородка, винахідника Васі, який пропонує пересувати будинки з одного місця на інше. І ця ідея реалізується у веселій та іронійній манері, чому значною мірою посприяла винахідлива робота оператора Г. Химченка. Такий собі зразок соціальної фантастики.

Слід зауважити, саме «соціальною фантастикою» іноді називають французький поетичний реалізм, який найбільше розвинувся в другій половині 1930-х років. Авангардистські течії, хоча й з інших причин, перестають визначати художнє життя. До того ж з'являється загроза з боку фашистських рухів. На противагу їм висувається поетизація реальності, в якій існує та сама «маленька людина». Європа стояла на межі війни, і передчуття біди активізувало митців на творення особливої фантазійної реальності.

## Новий фольклоризм, нова міфологія

Війна передчувалася і в Радянському Союзі. З'являється таке поняття, як «оборонний фільм». Прикладом є кінострічка «Винищувачі» (1940) Едуарда Пенцліна. Її герої – льотчики Сергій (Марк Бернес) і Микола (Василь Дашенко). Вони всерйоз опановують військову професію, хоча сама історія значною мірою ліризується й історією закоханості в одну жінку, Варю (Євгенія Голинчик), і камерою Миколи Топчія, який створює романтичну підсвітку навіть прозаїчним епізодам. Сліпота Сергія і, як наслідок, неможливість продовження романічних стосунків з Варєю, загострює драматичність фільмової конструкції, але й обіцяє традиційний щасливий кінець, що й відбувається на догоду глядачеві. Останній високо поцінує фільм, який стане касовим лідером в СРСР 1940 року.

А ось фільм «Кубанці» (1940) Матвія Володарського і Миколи Красія хоч і оповідає про багатий кубанський колгосп, проте віддає данину популярній у ті роки темі ворожого підступу під самі основи квітучої радянської дійсності. Ворог проникає в радянські структури, він скрізь – і це потребує особливої пильності радянських людей. Однак шкідникові (це така собі трансформація куркулів і прогульників із фільмів початку 1930-х) протистоять двоє персонажів, які стають типовими для тогочасної фільмопродукції. Це проста людина з народу, яка не відразу, але неухильно пізнає правду життя, і партійний керівник, котрий гарантовано приходить на допомогу тій самій простій людині, яка може ще десь вагатися, не розпізнаючи того самого ворога, шкідника. Так це і у «Великому житті» Лукова, де є прості хлопці Харитон (Б. Андреев) і Ванько Курський (П. Алейников), шахтарі з великим потенціалом духовного

зростання, є парторг шахти Хадаров (Іван Новосельцев, він навіть допомагає внести зрозумілість у любовні стосунки), і є ворог, син куркуля Макар Ляготін (Лаврентій Масоха), що ховається за піснями й гармошкою, однак буде викритий. Подібна схематична конструкція проіснує багато літ. Скажімо, у фільмі «Весна на Зарічній вулиці» (1957) Марлена Худієва і Фелікса Миронера (фільм сприймався як вияв оновлення радянського кіно) в цій схемі присутні всі означені персонажі, за однією відміною – «ворог» тут не є шкідником і «не зазіхає на соціалістичну власність», він тільки ускладнює романтичні стосунки героїв стрічки.

Міф ворога – це найнижчий рівень тієї міфологізованої ідеологічної вертикалі, що виформовується в другій половині 1930-х років. А загалом – за вже усталеною в культурології та кінознавстві міфологічній картині – вищим її рівнем є міф вождя, фіурера, а власне бога. За ним іде міф героя, потому міф юної жертви, національний міф («коріння»), міф колективної єдності, міф зрадника, міф спокути і той самий міф ворога<sup>122</sup>. Це ієрархічна вертикаль, вершиною якої є міф вождя, а підніжжям – міф ворога.

Майже всі компоненти означеної вертикалі є в «Богдані Хмельницькому». Український гетьман і є вождем; Мордвінов надзвичайно переконливо відтворює таку харизму свого героя. Міф героя втілюють одразу кілька персонажів, серед них і ті, хто беззастережно йде на вірну смерть, покладаючи життя на оltар перемоги. Є також ворог – внутрішній, яким є генеральний писар Лизогуб (В. Поліцеймако) і зовнішній – польська шляхта. Національний міф твориться просто перед камерою оператора Юрія Єкельчика – і тоді, коли молодий козак (Б. Андреев) демонструє віртуозність володіння довбнею й одразу дістає відповідне прізвисько, і в епізоді, коли Хмельницький крокує по столу з найдками, виявляючи волю подолати всіх, й особливо в епізоді, коли козаки насипають шапками могилу для свого загиблого побратима.

У своєму найвдалішому – з точки зору успіху в масовій аудиторії та визнанні Сталіна – фільмі «Щорс» (1939) О. Довженко так само відтворює ієрархічну вертикаль міфів. Є вождь, щоправда, віртуальний – Ленін, до якого час від часу звертає свої погляди герой стрічки. Є сам герой, командир Червоної дивізії Микола Щорс (Євген Самойлов). Є ознаки відтворення і творення національного міфу, коріння якого тут вбачаються в Запорозькому козацтві (не випадково ж дивізія має ім'я Богуна, того самого, який мав стати героєм стрічки Савченка). Та й контури гоголівських міфологій тут прозирають, вони мали увиразнитись, дістати пластичне, звукозорове втілення в омріяному режисером «Тарасі Бульбі». Є і міф зрадника, і міф спокути (пов'язаний з образом батька Боженка і його дружини, а ширше – це загальна спокута воїнів Червоної робітничо-селянської армії, що приносять себе в жертву заради настання світлого прийдешнього). І, звісно, міф ворога, що головню локалізується у «воєнспецях» трюцькістського розливу.

Історія роботи над «Щорсом», яка тривала мало не чотири роки, доводить, що міфологічність, про яку йдеться, вичавлювали з Довженка поступово, але

---

<sup>122</sup> *Туровская М.* Кино тоталитарной эпохи // Кино: политика и люди (30-е годы). – Москва : Материк, 1995. – С. 27.

послідовно. Режисер то чинив спротив, то піддавався, а чи й забігав уперед. Так чи інакше, а фільм зрештою було завершено.

Добре відомо, що все починалося зі спеціального замовлення Сталіна (належало витворити «Українського “Чапаєва”»). А внутрішньою темою фільму є становлення братства людей, залюблених у мрію про світле комуністичне майбутнє. У батькові Боженкові (Іван Скуратов) чимало справді гоголівського – широчінь душі, незлобивий гумор, життєствердна натура. Командир Червоної дивізії Щорс (Євген Самойлов) уособлює в собі ясність розуму й мети нового покоління, що закладає основи майбутньої держави. Перед нами, власне, і є державний епос – оповідь про зародження, про початки, про подолання опору, передусім троцькістів, а далі опору хаосу, зумовленого людською природою, не облагородженої цивілізаційним і спрямовуючим впливом... Від стихії, анархії – до залізної дисципліни, поноти усвідомлення сутності історичного процесу. Не випадково, що саме армія є взірцем, прообразом майбутнього суспільства. Щоправда, гумор рятує картину від пісного схематизму й ходульності (блискучим, наприклад, є епізод весілля, коли наречена, проста сільська дівчина, нітрохи не вагаючись, кидає свого «темного», «ніякого» жениха, віддаючи руку і серце бійцеві Червоної армії). Надто ідеалізований образ Щорса поставлено поруч Боженка, і тим самим надмірна серйозність постійно знімається сміховим заниженням фабульних колізій.

У травні 1935 року відбулася зустріч Довженка зі Сталіним, за участю «всесоюзного старости» М. Калініна, а також українських керівників Станіслава Косіора та Павла Постишева. Сам митець розповів про це так: «Товариш Сталін просто, тепло і задушевно говорив зі мною про роботу над фільмом про Щорса. Він дав низку досить цінних і важливих вказівок... Зокрема, Сталін вказав на необхідність використати у фільмі багатий матеріал народних пісень. Він сказав про чудові пісні, уже записані на грамофонні пластинки.

– Ви слухали ці пластинки? – спитав мене товариш Сталін.

– Ні, не слухав, у мене нема патефона.

За годину після того, як я повернувся від Сталіна, мені додому принесли патефон»<sup>123</sup>.

Як бачимо, вождь особливо опікується облаштуванням народної «оснастки» фільму. Мусять бути пісні, і то автентичні, не якесь там «бряцання» під гармошку, не сурогатна «дрянь». Залізною рукою спрямовується режисер на певні цілі. Країну повернуто в бік формування нової імперії, де не може бути й мови про якусь там національну надмірність. Виведено формулу про мистецтво, «соціалістичне за змістом, національне за формою». Національне – це така собі «фарбочка», приправа, засіб надати будь-якій страві певної своєрідності. А ще – наближення до аудиторії: хай почує «своє».

Чи так уже Довженко захопився ідеєю створення фільму? «Он заставлял себя увлекаться, – пише Солнцева. – Я видела и была уверена, что “Щорса” он не хотел делать. У него были другие мысли о новом кинематографе. В это время он думал о трех экранах, о круглых залах и непрерывном движении на этих экранах, и о человеке посреди зала (докладніше див. вище. – С. Т.). Он ходил

---

<sup>123</sup> Цит. за кн.: *Куценко М. В.* Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. – Київ: Дніпро, 1975. – С. 109.



в правительство и рассказывал о своем проекте, считая, что кинематограф должен этим заняться. А его отправляли обратно, считая все это бредом»<sup>124</sup>.

Довженку хотілося реформувати сам кінематограф, а вже через нього світ людей. Його ж відсилали до пісень і дарували патефон, доволі архаїчний винахід. І з цього приводу належало ще демонструвати бурхливу радість. Однак мова йшла про саме життя, яке вождь міг припинити одним порухом правиці. Належало думати про творення новітнього міфу, і тут Сталін покладався на режисера як на майстра цієї справи. Зажив товариш Довженко, зажив такої репутації.

Ще далеко до фільму, а в самому житті Щорс набуває всіх необхідних рис міфологічного героя. Того-таки (1935) року місто Сновськ на Чернігівщині перейменували на Щорс. Семен Скляренко починає видавати на-гора свою епічну трилогію «Шлях на Київ» (1937–1940), випередивши, і суттєво, фільм. Створюється легенда про «житіє» героя громадянської війни, встановлюються пам'ятники і, звісно, пишуться опера «Щорс» (1938), автором якої є один із кращих українських композиторів Борис Лятошинський, та пісні «Шел отряд по берегу...» і «В степи под Херсоном высокие травы». Вулиці, заводи, фабрики, колгоспи, піонерські загони називаються іменем героя, котрий тим самим одержує надійну прописку в пантеоні богів Великої Жовтневої соціалістичної революції... Відтепер Щорс серед тих, під чиїми образами належало «чистити» себе, доводити до зразкового ідеологічного стану.

Усе це добре, проте Довженків фільм не з'являвся. Незважаючи на те, що, попри волю й особисту зацікавленість Сталіна, було прийнято спеціальну постанову Політбюро ЦК ВКП(б) від 17 квітня 1936 року, де чорним по білому записали: «За Довженко считают как сценарий картины о Щорсе, так и сценарий картины об Октябрьской революции»<sup>125</sup>. Причини цього загалом зрозумілі – режисер писав сценарій, а паралельно вкотре переписувалася історія. І Довженко мусив щоразу трансформувати міф – налічується чотири варіанти сценарію. Керівництво кінематографа в особі Бориса Шум'яцького силувалося вгадати черговий зигзаг перемін, робити це було непросто, що вносило в дії начальства чималу нервозність. Шум'яцький плутався сам і, що називається, збивав з пантелику своє кінематографічне військо. Так було, судячи з усього, і з «Щорсом». Довженко нервувався дедалі більше і, зрештою, наважився написати самому вождеві.

Ось фрагменти Довженкового листа до Сталіна від 26 листопада 1936 року. Спершу режисер заявляє, що його ввели в оману, і не хто-небудь, а саме українське керівництво, котре наполегливо радило трактувати образ Щорса «как борца с троцкистским командованием. Эта ошибка привела к обеднению Щорса, к обеднению драматической коллизии. Я это почувствовал, но мне была нужна помощь и согласование здесь в Москве».

Утім, і в Москві «спостерігався туман» – Шум'яцький упродовж двох місяців не давав висновків по сценарію, а потім заявив: «Сценарий будете утверждать Вы (тобто Сталін. – С. Т.), т. к. Вы его заказывали <...> мнение

<sup>124</sup> Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе... – С. 150.

<sup>125</sup> Фомин В. Кино Украины. Четыреста ударов // Кинофорум. – 2002. – № 1. – С. 50.

т. Шумяцкого в данном случае является как бы частным. Кроме того, т. Шумяцкий сообщил мне о Вашем намерении лично меня принять, что и держало меня в Москве».

До того ж, нарікає Довженко, Шум'яцький мстить за критику його роботи, на яку одного разу насмілився режисер. Відтак високопоставлений чиновник на відкритих партійних зборах у Головному управлінні кінематографії дозволив собі дати таке пояснення тривалості роботи над «Щорсом»: «Сценарий <...> так долго прорабатывался вследствие наличия в нем ряда крупнейших пороков вплоть до протаскивания эсеровской идеологии, давая собранию понять, что это не только его личное мнение, но и мнение высшего руководства»<sup>126</sup>.

Митець дуже стривожений, і для цього є всі підстави. На нього знову «вішають» ідеологічні збочення, а в 1936-му це було ще небезпечнішим, ніж у 1930 чи 1932 роках. Та й вождь, ще недавно такий добрий був до нього, чомусь не приймає режисера. «Простите меня, – пише далі Довженко, – но если я не верю, чтобы вы увидели в моем несовершенном, правда, труде протаскивание эсеровской идеологии. Я советский работник искусства. Это – моя жизнь, и если я что делаю не так, то по недостатку талантливости или развития, а не по злобе. Ваш отказ принять меня я ношу как большое горе»<sup>127</sup>.

Сталіну й справді не сподобався сценарій. У записці до Шум'яцького, датованій 9 грудня 1936 року, він указує на основні недоліки твору: «1. Щорс вышел слишком грубоватым и малокультурным. Нужно восстановить действительную физиономию Щорса. 2. Боженко не вполне вышел. Автор, видимо, больше сочувствует Боженко, чем Щорсу. 3. Штаба Щорса не видно. Почему? 4. Не может быть, чтобы у Щорса не было трибунала, иначе он не стал бы сам расстреливать бойцов из-за пустяков (табакерка и пр.). 5. Нехорошо, что Щорс выглядит менее культурным и более грубым, чем Чапаев. Это неестественно» (З Архіву Президента Російської Федерації)<sup>128</sup>.

Боженко викликав у режисера більшу симпатію. У тому сенсі, що він є персонажем, вибудованим переважно на сміховій основі. А Довженко зізнавався в «Автобіографії»: «Окремі комедійні місця, розкидані по моїх картинах, завжди режисерував з величезною насолодою». Тут це було так само. Інші зауваження зводяться до надмірних грубощів у відтворенні персонажів. Слід, певно, розуміти так, що надто вже виходило все реалістично, а міфологічні персонажі належало подавати шляхетніше. Вони ж бо є богами, а Довженко якось цього не врахував.

Уже пізніше, у 1938-му, у бесіді з новопризначеним замість Шум'яцького (його заарештували й згодом розстріляли) С. Дукельським Довженко нарікає на плутанину у ставленні кіноначальства до сценарію: «В течении двух месяцев говорят на разный лад о сценарии – это ужасно. То прекрасно, то плохо». Зрештою режисера викликають на Політбюро ЦК КП(б)У, де він «три часа читал, три часа обсуждали. До трех часов ночи. Причем они мне сделали шестнадцать пунктов разных поправок. И начали надо мною смеяться <...>

<sup>126</sup> Довженко без гриму... – С. 251–252.

<sup>127</sup> Там само. – С. 252.

<sup>128</sup> Фомин В. Кино Украины... – С. 50–51.

Причем были такие вещи. Шумяцкий выдвигает требование, чтобы я показал план великого Сталинского наступления. Я говорю, что не могу показать, потому что план Сталинского наступления осуществлен в октябре месяце, а Щорс умер 30 августа. Нет, говорит он мне, нужно, потому что, знаете, то то, то другое. Потом он требовал, чтобы Щорс погиб в результате происков врага.

А на Политбюро мне сказали, что не в этом дело. И, между прочим, когда я возвратился с природы, я был у Косиора, и он мне подчеркнул, что Иосиф Виссарионович спросил и говорил, что на вопросе троцкизма не нужно особенно акцентировать, а нужно акцентировать на вопросе дружбы народов, что особенно важно в связи с последними событиями»<sup>129</sup>.

Сумнівно, щоби Шум'яцький говорив і діяв на власний розсуд. Його записи свідчать, настільки пунктуально він фіксував висловлювання вождя, боячись помилитися. Його публічні виступи так само спиралися на Сталінські директиви й директивки. А плутанина виникала, як уже підкреслювалося, унаслідок коректувань і переписувань недавньої історії. Тільки на кінець 1930-х складається певний канон її, але ж не все одразу... Довженко мусив реагувати на ті зміни. Сутність завдання була зрозуміла – належало зробити Сталіна головною постаттю громадянської війни. Краєзнавець Олександр Фесенко показав недавно, що героями Довженкового міфу, і міфу про Щорса загалом, стали ті, кого, вочевидь, знищили за наказом Троцького, роль якого у війні справді була визначною (як і зловісною). Так, 9 серпня 1919 року воєнком Лев Троцький видає розпорядження щодо «чистки» командного складу, оскільки «в українських частях еще слишком много петлюровских, партизанских и атаманских элементов, подобных Богунскому... Ныне приходится применить уже раскаленное железо».

Перед цим гине Антон Богунський (псевдонім, на честь легендарного героя). 26 липня гине «матрос-партизан Железняк», себто анархіст Анатолій Железняков, убитий пострілом у спину. 21 серпня (Троцький у цей час перебуває в Києві) помирає Боженко, за «послужливою» версією нібито отруєний петлюрівцем. 10 серпня вбито, просто в штабі, одного із заступників Щорса – Черняка. А 30 серпня гине і сам Щорс, за свідченням очевидців, від кулі, випущеної в потилицю. За деякими версіями, убивцею був Іван Дубовий, котрий і став на його місце. Під час зйомок фільму Дубовий виступає в ролі консультанта, картина повинна була закінчуватися смертю Щорса на руках Дубового. Проте останнього арештовують на території кінофабрики й невдовзі розстрілюють – напевно, справді нищили тих, хто певним чином був пов'язаний з діяннями Троцького<sup>130</sup>.

Фільм закінчується епізодом з'яви в Щорса представника штабу армії Вурма (чужоземне прізвище як наліпка на лобі), звісно троцькіста. Він цікавиться, чому це щорсівська дивізія не виконує наказів командування А тому, відповідає Щорс, що є примхлива логіка війни, на якій «все можливо! Особливо, – зачитуємо літературний сценарій, котрий радше є записом по філь-

<sup>129</sup> Довженко А. «Я потерпел большой урон в жизни» // Искусство кино. – 1990. – № 9. – С. 121–122.

<sup>130</sup> Фесенко О. Я створював міф про «українського Чапаєва» // Літературна Україна. – 1989. – 17 серпня.

му, – при стомленості бійців і небажанні Троцького рахуватися з міжнародною важливістю нашого фронту».

Вурм обурюється: це непокоря уряду і партії, тобто (у цьому контексті) самому Льву Троцькому. «Не вам, – чеканить фрази у відповідь Щорс, – про це говорити. Уряду і партії я підкоряюсь. Але я не бажаю підкорятися генералам, які встигли вже з чийогось наказу обліпити штаб армії». Зокрема, не хоче Щорс виконувати і наказ послати в бій школу червоних командирів.

Тут же курсанти, ніби якийсь «рояль в кущах», з'являються перед очима комдива, посилаючи йому своє громове «ура». «Передайте, – звернувся Щорс до Вурма, – спецам і Троцькому, що ви бачили моїх командирів <...> Ви хочете їх загубити, я розумію. Ви хочете, щоб вони завтра загинули прекрасною смертю хоробрих. Не діждете! Це – мое! – Щорс поклав руку на серце». Тут Щорс відмовляється приносити спокутну жертву – молодь мусить залишитися серед живих, аби було кому творити майбутне.

А самим курсантам комдив викрикнув щось справді заповідальне: «Ненавидьте рабство, як смерть, любіть революцію, як життя. Це я вам кажу. А мені сказав Ленін!..»

Останні слова сценарію, і так само це виглядає у фільмі: «Щорс стояв біля вікна. Він був прекрасний. Більше ми його не бачили». Отаким витворився фінал – замість первісного задуму відтворити епізод смерті героя. Довженко надто довго працював над картиною і дістав надто багато інформації, аби не розуміти: Щорса убили, убили «свої». Напевно, за розпорядженням Троцького. Однак ішлося не просто про волю однієї людини. Коли б це було справді так, ніщо не завадило б показати Щорса як ще одну жертву монстра, «Іудушки Троцького». Чомусь Сталін не захотів такого фіналу. Можливо, і тому, що це було б зайвим свідченням того, настільки всемогутнім був Троцький у роки громадянської війни. А так балансу дотримано: троцькістську зграю показано в суто ворожому світлі, Щорс перемагає, бо орієнтується правильно – на вождів (Леніна, Сталіна).

Героями міфу ставали ті, хто загинув під час громадянської війни. Не випадково в центральному епізоді фільму, «мріяння про майбутнє» (комдив разом з бійцями розмірковує про світле прийдешнє), Щорс говорить слова «І воскреснемо ми...». Майбутнє постає як проєкція минулого, герої якого постануть з попелу, воскреснуть для нових діянь. Глядачі фільму кінця тридцятих і задовольняли свою потребу помріяти про майбутнє, котре було багато кращим від дня нинішнього. Жити в ім'я прийдешнього – таким вимальовувалося гасло. Сучасникам більшовицька ідеологія-міфологія обіцяла, за «правильну» поведінку, воскресіння в комуністичному раю. «І воскреснемо ми, – сказав Щорс, переносячись думкою в далекі грядущі століття, – і повстанемо з сивини століть, і пройдемо перед ними могутнім строем, повним урочистого ритму й краси, тверезі, хоробрі, без лайки, без підлабузництва і зрадництва. Пройдемо за Леніним такими достойними, простими товаришами, що якби можна було все це уявити собі зовсім-зовсім ясно, ох, багато хто заплакав би сьогодні в тузі, що не так проніс через життя свої рани і голову свою ніс не зовсім так!.. То будуть народні пісні».

Отже, знайомі релігійні мотиви: не блуди, не порушуй і тобі воздасться. У майбутньому, звичайно. Довженко, як не раз зауважувалося дослідниками

його творчості, тяжів до життєбудівництва, як і все мистецтво революційного авангарду. Своїми творами він «у прямому розумінні слова прагне закласти реальність». У «Щорсі» він «заклинає сьогоднішнє – минулим»<sup>131</sup>. В ім'я такої мети минуле можна і поправити – у кращий бік.

У процесі роботи над «Щорсом» була зупинка зйомок через інфаркт у режисера (з вересня 1937 до січня 1938 р.), зміна двох акторів, виконавців головної ролі – спершу це був актор МХАТу О. Кисляков, потім молодий київський актор (у майбутньому кінорежисер) Микола Макаренко і тільки затим уже Євген Самойлов. Останній прийшов із театру Всеволода Мейерхольда, реформатора сцени, з яким у Довженка були теплі, дружні стосунки. Справа йшла до знищення і режисера, і його театру. Самойлов репетирував роль Павки Корчагіна у виставі за знаменитою тоді повістю Миколи Островського «Як гартувалася сталь». Під час генеральної репетиції його й побачив Довженків асистент Лазар Бодик. Виставу заборонили, а Самойлов опинився в Києві... Зміну акторів так само пояснювали «продюсерськими» вказівками вождя.

Знімався фільм двома мовами, російською і українською – для цього москвич Самойлов вивчив українську. Збереглася тільки російськомовна версія, хоча в ній персонажі здебільшого говорять живою розмовною мовою.

19 березня 1939 року «Щорса» показують делегатам XVIII з'їзду ВКП(б) у московському кінотеатрі «Ударник». Прийом був захопленим. На початку квітня фільм було представлено мистецькій громадськості – у Будинку кіно (до речі, Довженко був одним з ініціаторів його створення). Бурхлива овація, а потім дискусія, котра звелася до привітань видатного твору. Зокрема, Всеволод Мейерхольд сказав, що Довженко, на його думку, це «універсальний художник. Не лише діяч кінематографії, але й чудовий письменник». Бо ж «творює свої фільми, як свої твори белетрист. Коли я дивився фільм “Щорс”, згадав я Гоголя з його “Тарасом Бульбою”, згадав Пушкіна з його великими полотнами <...> Довженко прекрасний тим, що він – поет»<sup>132</sup>. Тут же Всеволод Вишневський оголосив рішення Спілки письменників прийняти Довженка до своїх лав.

Та головне – фільм сподобався Сталіну, якого певною мірою можна вважати «співавтором». Самойлов цитує, з пам'яті, його слова: «Коли показати “Чапаєва” хлопцям, вони все зрозуміють. Картина “Щорс” теж дуже хороша, але над нею слід замислюватися»<sup>133</sup>. Після перегляду, за одним із свідчень, «Сталін завіз Довженка додому, і вони довго удвох походжали біля будинку Довженка, лякаючи тим охорону. Двірники дивилися із здивуванням, як великий вождь ходив з неплатником за квартиру. Потім вирішили: мабуть артист Геловані (артист М. Геловані виконував роль вождя у кількох фільмах)»<sup>134</sup>.

Задоволення Сталіна є зрозумілим – режисер виконав його завдання. Перед нами герой месіанського штибу: видовжений профіль з борідкою, палаючі очі, увесь ще юний і променистий. Раз по раз наголошує на своїй місії

<sup>131</sup> *Марголит Е.* Кто под красным знаменем? // Искусство кино. – 1990. – № 9. – С. 120.

<sup>132</sup> Цит. за кн.: *Куценко М. В.* Сторінки життя... – С. 135.

<sup>133</sup> *Самойлов Е.* : «Я учился у Щорса» // Кинофорум. – 2002. – № 1. – С. 51–64.

<sup>134</sup> *Латышев А.* Растоптанный Сашко // Утро России. – 1994. – 8–14 грудня.

посланця Півночі, посланця Леніна. Веде своє військо – «національне за формою, соціалістичне за нарощуваним змістом» (алюзії щодо української історії, запорозьких козаків підкреслюють його українськість) у світле майбутнє.

Точніше кажучи, веде на погибель в ім'я цього майбутнього – громадянська війна є справжнім жертвопринесенням заради нащадків (як співалося в партійному гімні, «и как один умрем в борьбе за это»), які за благі діяння ще воскресять героїв. Негідники-троцькісти уособлюють ворогів нового релігійного культу – вони формалісти й «начотчики», у них немає й натяку на якийсь вогонь ідеї; це канцеляристи, чорнилні й темні душі. Їм з минулого в майбутнє не вирватися, залишаться там, непросвітленими й проклятими.

Масова аудиторія радо прийняла Довженків фільм – він також відповідав відкоректованій на комуністичний лад міфології, згідно з якою за сьогоднішні страждання й лихоліття воздасть богом історії та могутньої держави, котра може все або майже все. «Одиниця – нуль», однак, з'єднавши ряди і душі, можна вигребти на чисте і прекрасне плесо історії. І так воно й буде – надовго маси полинуть у чарівну ілюзію прийдешнього «золотого віку», тільки через десятиліття почне вона чахнути і марнуватися.

Було б очевидною концептуальною помилкою вважати як фільм Довженка, так і міф про Щорса загалом чимось виключно похідним від фільму «Чапаєв» (хоча почасти було й це). Молода українська інтелігенція 1920-х років доволі твердо вирішила для себе питання про те, на кого їй орієнтуватися: не на масу, хлібороба і його ціннісний світ, а на сильну особистість, надлюдину, бодай і ніщешанського замісу. Микола Хвильовий та його найближче оточення, до якого певний час входив і Довженко, обирали саме такий варіант, оспівуючи «нових конкістадорів». Україна й українці потребували чоловічої сили, нехай і грубої. Запологетизований у XIX ст. Пантелеймоном Кулішем український хутір, такий собі варіант російської Обломовки, належало взяти, знищивши рустикальну «цноту», яку дехто оберігав, уважаючи мало не національним символом.

Герой ранніх фільмів Довженка і був таким чоловіком, котрий таранив оті «дівочі» національні бастиони. Навіть типажно Євген Самойлов (Щорс) дуже нагадує Семена Свашенка, що знімався у «Звенигорі», «Арсеналі», «Землі»; те саме можна сказати про пам'ятник Щорсу в Києві та його численні іконографічні зображення – скрізь це прегарний мужчина, в якому, проте, більше духовної, а не грубої чоловічої сили. І це збіглося з уявленням Сталіна про міфологічного героя – «інтелігентність» мусила бути обов'язковою складовою, грубість і натуральна «тваринність» засуджувалася (цим і пояснюється те, що Сталін забракував перших двох виконавців ролі Щорса – «недостатньо інтелігентні»). Як і всілякі фізіологічні «збочення» взагалі – у житті і в мистецтві, що, вочевидь, споріднює сталінську та гітлерівську ідеології. Герой мав одухотворену плоть, наділену незламною волею, тому й не дивною є іконописність лику героя, яка й вирізняє його з оточення, де більшість становлять «мужлани», чоловіки традиційного народного типу, а точніше – стереотипу. Щорс навіює якісь квазі-релігійні почуття – і справді, це людина «завтрашнього дня». Фанатик ідеї, він добре вписується в ряд добре відомих культових героїв радянського періоду: Павка Корчагін, молодогвардійці, панфіловці та ін.

Загалом, це один із кращих Довженкових фільмів, у якому високий пафос тонко переплітається з грубуватим народним гумором, у якому є жива плоть народного життя, котре не никне й не здає себе і під обстрілом, під снарядами. Тут радість обіймається з журбою, тут є прекрасно зіграні епізоди. Комедійно-сміхові насамперед – достатньо згадати хоча б той, коли батько Боженко (чудово зіграна роль актором Московського Малого театру Іваном Скура-товим) в оперному театрі вимагає в «буржуазії» гроші, чи блискучу сцену з батьковим ординарцем Савкою Трояном (Олександр Хвиля), що в'їжджає до панського палацу на коні.

Мейерхольду недарма нагадувався під час перегляду «Щорса» гоголівський «Тарас Бульба». Актор Федір Іщенко (роль червоноармійця Чича) не раз розповідав (на жаль, ці оповіді не є фіксованими), як часто режисер, за першої ж нагоди, у перерві між зйомками заходжувався креслити (на землі чи на папері) мізансцени майбутньої стрічки, «Тарас Бульба», проговорювати якісь речі концептуального порядку або ж роздаючи ролі (так, за свідченням Іщенко йому обіцявся Остап, Самойлов типажно відповідав ролі Андрія і т. д.). По «Щорсу» це й справді видно. Батько Боженко – це і є сам Тарас Бульба, хіба не так? І масштаб героїчний, й епічний гумор, от сей богатирський сміх – усе звідти, з гоголівських полтавських обширів.

Опісля призначення (у січні 1938 року) Микити Хрушова першим секретарем ЦК КП(б)У й наступного зближення з ним Довженка останній дістав змогу дієвіше впливати на державну політику щодо кінематографа. «Українська студія до 1938 года, – писала у своїх спогадах Юлія Солнцева, – снимала картини только на русском языке. Почему? Это был тот возмутительный случай, что мне, русскому человеку, даже не хотелось об этом думать. Ни в одной республике, кроме Украинской, этого не делалось, и когда говорят о буржуазном национализме на Украине, я думаю, что виноваты частью были и наши русские руководители. В 1938 г. Александр Петрович поставил вопрос перед Хрущевым, когда тот был первым секретарем на Украине, о том, чтобы делать картины на украинском языке. Хрущев разрешил и на Киевской студии стали делать фильмы на своем языке»<sup>135</sup>. Так і було. Крім того, у 1940 році Довженка було призначено художнім керівником студії, і він почав впливати й на питання кадрового складу. Тому не дивно, що рубіж 1930–1940-х років позначений більшою кількістю фільмів, знятих не просто українською мовою, а й на українському матеріалі, зокрема й історичному.

Словом, не все виглядало однозначно погано. Скажімо, українська народна культура не зникла з екранів 1930-х років, просто її транскрибували передусім у декоративному або ж етнографічному дусі. До прикладу, у 1935 році група режисерів під керівництвом Кавалерідзе здійснила постановку ряду музично-фольклорних фільмів, екранізувала історико-героїчні та побутові народні пісні «Яром, хлопці, яром», «Над річкою бережком», «Їхав козак на війноньку» та ін. Прообраз, так би мовити, сучасних музичних відеокліпів. Належить згадати постановки таких фільмів, як «Назар Стодоля» (1937) за п'єсою Т. Шевченка та «Кармелюк» (1938) (обидва – режисера Г. Тасіна), екранізації повістей Гоголя «Сорочинський ярмарок» (реж. Микола Екк,

<sup>135</sup> Довженко без гриму... – С. 298.

1939 р.) та «Майська ніч» (реж. Микола Садкович, 1941 р.). Тоголь стає чільником українського кінорепертуару, хоча часто це робилося тільки задля залучення фольклорного матеріалу, який використовувався письменником.

Водночас названі стрічки стверджували тенденцію до «маскультивської» обробки, «аранжування» традицій народної культури. Не варто трактувати це явище однозначно негативно – уведення в обіг професійного мистецтва низових форм народної культури є цілком закономірним і виправданим. Однак коли цей процес супроводжується одночасним притлумленням «високого» мистецтва, то створюється враження добре виваженої державної політики, спрямованої на те, аби національна культура поставала головно у своїй «шароварній» і простакуватій іпостасі. Адже низові, власне фольклорні форми народної культури активно використовувалися і в кіно 1920-х – початку 1930-х років. Проте тоді це були твори не тільки орієнтовані на масову аудиторію, а й авангардні, заклопотані пошуком нових виражальних засобів. Культурний «верх» і культурний «низ» перебували в активному діалозі – процес, котрий майже зупиняється на кінець 1930-х. Причиною є доволі жорстка фіксація всього поля культури в тоталітарній державі, контури якої остаточно окреслюються саме в цей час.

Ще одним свідченням цього були фільми відомого московського режисера Івана Пир'єва, зроблені ним в Україні й на матеріалі сучасного йому життя українського села. «Багата наречена» (1938) і «Трактористи» (1939) хоча й використали дещо з набутків кіно рубежу 1920–1930-х (ідеться про використання фольклорної сюжетики та образності), однак не пішли далі реалізації музично-опереткового жанру. Це не докір режисеру, чий фільми (згадаймо також «Кубанських козаків», «О шостій вечора після війни» та інші стрічки, зроблені вже в Москві) приносили справжню радість глядачам у надзвичайно тяжкі роки життя. Це констатація того, що кінематограф починає вимушено обмежуватися двома функціями: виробництвом і поширенням державницької міфології та розважанням. Пошук, експеримент остаточно відходять на задній план, майже завмирають. Зрештою, це й приведе до виснаження кіномови, що дасть про себе знати вже в 1940-х роках.

А тоді українське кіно – і в Києві, і в Одесі, – попри всі складнощі і параної тоталітарного режиму, усе ж таки діставало можливості бодай епізодичного відкриття національної історії, сучасних її трансформацій. Війна все це повернула до єдиного імперського котла, у якому заново почали творити єдиний культурний та ідеологічний простір.



## ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХРОНІКАЛЬНЕ КІНО. 1930–1938

У 1930 році завершується чергова сталінська «революція» – колективізація майна селян докорінно змінила систему суспільних взаємин. Модернізаторська стратегія більшовиків базувалася, зокрема, на різкому збільшенні товарності сільського господарства і передбачала пришвидчене перетворення аграрної країни на індустріальну. Тому спонуки партійного керівництва в цей час концентруються на соціальній мобілізації, яка стає фундаментом нової культурної політики, сфокусованої на «праці та класах». Виникає потреба в масовому оперативному та актуальному джерелі (своєрідній кіногазеті для неграмотних) – доступному, здатному охопити величезні аудиторії, творити кіноісторію майже водночас із самою історією. «КІНО – єдина книжка для неписьменних» – гасло з журналу «Кіно» 1930-х років. Тож партійне керівництво розпочинає послідовно перетворювати «найважливіше з усіх мистецтв» в дієвий агітаційно-пропагандистський і головно – централізований механізм. І якщо література ще має певні свободи, то за театром, а тим паче за кіно – пильна увага. Ця пильність прямо пропорційна аудиторії, яку здатне охопити те чи інше мистецтво, а в той час кіноперегляд був одним із найпопулярніших, а іноді і єдиним видом дозвілля. Так, у 1930 році кожен громадянин України відвідував кінотеатр «віком понад 14 років 7,5 раз (у місті – 17, у селі – 4,5)»<sup>136</sup>.

У цей час відбувається одночасне розширення як виробництва неігрових (серед них – агітаційно-пропагандистських) фільмів, так і прокату неігрового кіно, що позиціонується як засіб мобілізації населення через просвітництво для виконання посталих виробничих завдань у рамках «праці та класу». «Мистецтво стало для пролетарського загалу (таке ясне) // готує смерть воно для капіталу»<sup>137</sup>, – зазначає український поет-символіст Дмитро Тась, репресований і розстріляний у 1938 році.

### Становлення жанрів неігрового кіно

У кінці 1920-х – на початку 1930-х років в Україні розпочинається епоха масового виробництва хронікального кіно. 1920-і роки запам'яталися численними пошуками документального «погляду» на життєвий матеріал – за цей час хронікери навчаються оперативно добирати факти, чітко, зрозуміло й виразно оповідати кіноісторії із «закличними», зазивними й емоційними написами. Сама хроніка складалася з упізнаваних фрагментів життя й тому її

<sup>136</sup> Коваль К., Шелюбський М. Факти – річ уперта : [про початок укр. кінематогр. з 1919 р., досягнення у кіновиробництві, кінофікації та кінообслуговуванні] // Кіно. – 1931. – № 10 [106]. – Листопад. – С. 9.

<sup>137</sup> Тась Д. Два світи // Кіно. – 1931. – № 11–12. – С. 13.

сприймала як щось насправду суще напівграмотна селянсько-робітничка маса, яку необхідно було «навчити» новій моделі взаємовідносин у суспільстві.

З 1927 року частіше виходять хронікальні кіножурнали як в Україні, так і загалом у СРСР. Так, Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) із цього року починає щотижнево випускати хронікальний журнал «Тиждень ВУФКУ» (у 1925–1926 роках «Кінотиждень “Маховика”» виходив щомісячно). У 1929 році хронікальний кіножурнал називається «Кінотиждень», у 1930-му «Кіножурнал». У 1929–1930 роках «Кіножурнал» виходить на Одеській кінофабриці ВУФКУ, з 1930-го – в «Українфільмі», створеного на базі ВУФКУ. У 1931 році Київська кінофабрика «Українфільму» також намагається створити в себе сектор хроніки, щоб випускати кіножурнал окремо для міської та сільсько-аудиторій. Ще частину працівників новствореного сектору спеціально виділяють для облаштування прокату хроніки в клубах та кінотеатрах державної форми власності. Себто налагоджується система все повнішого і строго періодичного, а отже, і системнішого фіксування дійсності. Кінохроніка набуває рис дієвого комунікативного каналу, тобто стає оперативною кіноінформацією про актуальні факти та події, спеціальним каналом, завдяки якому відбувається поширення інформаційних повідомлень для масової аудиторії.

Майже кожне число кіножурналів за 1927 та 1928 роки, окрім обов'язкового виробничого сюжету, містило значну кількість різноманітних культурних і спортивних подій. Знімалися випуски про будівництво фабрики ВУФКУ, спектаклі, зустрічі з письменниками тощо. Частими були «видові» замальовки заповідних місць, міні-портрети, як-от «українські жінки за вишиванням», вісті з наукових експедицій. Часто траплялися сюжети про зарубіжжя (про що навіть не можна було помислити в часи зрілого «розвинутого» соціалізму). Лише незначна частина подібних сюжетів фіксує братні закордонні робітничі рухи чи жертв релігійного фанатизму. Тут ми більше знаходимо евристичні сюжети про виверження вулкану в Італії та буревії в Америці, про французьку друкарку, яка «малює» друкарською машинкою візерунки, та майстерність американських пілотів. Український глядач міг помилуватися парижанами, котрі влітку походжають біля Сени, караванами в Сахарі, калкутьськими верблюдами, швейцарськими лижниками й новгородськими моржами. У десятках репортажів зі знімальних майданчиків ідеться про створення нових українських кінокартин. У 1928 році серед 179 сюжетів «Кінотижня ВУФКУ» 25 – про закордонні події й заледве три, де йдеться про «союзні», зафільмовані в Москві (з них два – про спортивні події). Отже, «порядок денний»<sup>138</sup>, який формувала українська кінохроніка наприкінці 1920-х свідчить про суверенність національної громади, яка почувалася тоді значно більше вписаною у світовий контекст, аніж у загальносоюзний. Зазначимо, що жоден сюжет про зарубіжжя не збігається з московським «Союзкіножурналом».

У 1928 році під час Всесоюзної наради з питань кінематографії ЦК ВКП(б) ухвалив постанову про необхідність узгодження робіт кіноорганізацій у союзному масштабі, єдине ідеологічне керівництво кінороботою, що викликало

---

<sup>138</sup> «Порядок денний» – набір сюжетів і проблем, що вважаються найважливішими в той чи інший відтинок часу. Публічний «порядок денний» охоплює найважливіші проблеми для окремої спільноти людей, наприклад городян або громадян країни.

бурхливу незгоду з боку українських партійних, культурних діячів, кінематографістів, які розглядали кіно як частину національної культурної політики<sup>139</sup>. З лютого 1930 року трирічна боротьба українських кінематографістів<sup>140</sup> із союзним центром завершилася майже повним підпорядкуванням Державному всесоюзному кінофотооб'єднанню «Союзкіно»<sup>141</sup>. Відтоді союзне керівництво фактично контролює всі етапи кіновиробництва, зокрема, одним з перших кроків стало ігнорування пропозицій до так званих тематичних планів від українських кіноструктур, хоча насправді важливе не так планування, як централізованість, присутність єдиного провідного «направного перста» радянської держави. «Тематичний план був розроблений і в готовому вигляді запропонований національним кіноорганізаціям. Це „думання за всіх” є інтелігентсько-барське, а суттю – шовіністичне ставлення до національних республік <...> невіра в їхню культурну міць», – таврує завідувачка АПО ЦККСМУ тов. Мусіна в журналі «Кіно»<sup>142</sup>. Кінематографісти в цьому номері розмірковують про світоглядну недосконалість самої системи тематичного планування.

Історик кіно Сергій Тримбач своєю чергою констатує, що в 1930–1933 роках відбувається згасання й кінокритичного дискурсу, що також пов'язує з «підпорядкуванням вітчизняної кіноіндустрії загальносоюзному центру»<sup>143</sup>. Тож український кінематограф, який на той час уже сформував власні самостійні методи відтворення дійсності, мав виробити спільні принципи та «ідейний консенсус із центром», де більшість митців свідомо працювала на посилення державницького врядування.

Із 68 випусків хроніки «Кіножурнал» 1930 року в Центральному архіві кінофотофонодокументів ім. Г. Пшеничного збереглося 63<sup>144</sup>. Усталена верстка цих журналів передбачала від трьох до восьми (у рідкісних випадках) сюжетів. Саме цього року суттєво змінюється тональність сюжетів: її цілком передають гасла, винесені в назви кінопередовиць: «Боротьба...», «Назустріч...», «На оборону...», «Ліквідувати...», «Зміцнити...», «Вперед...»,

<sup>139</sup> Доповідна записка Агітпропу ЦК ВКП(б) (7.1927).

<sup>140</sup> *Шуб О.* Шкідлива постанова: [про рішучий протест українських та білоруських делегацій на Всесоюз. кінонаradі проти Ухвали щодо утворення при Вищій раді народного господарства (ВРНГ) єдиного провідного Центру кінематографії у Москві] // Кіно. – 1928. – № 1 (37). – Січень. – С. 1.

<sup>141</sup> До того часу кіновиробництво перебувало в підпорядкуванні народних комісаріатів освіти союзних республік.

<sup>142</sup> Із 1926 року ВУФКУ (підтримане ЦК ВКП(б)У) опиралося співробітництву «на умовах взаємності», запропонованому «Совкіно», і виступало за реалізацію на основі купівлі-продажу. «Совкіно» у відповідь скерувало скарги на ВУФКУ в Агітпроп ЦК ВКП(б). Досить часто подібна позиція ВУФКУ перешкоджала появі «союзних фільмів» на українських екранах. 29 серпня 1927 року Оргбюро ЦК ВКП(б) ухвалило рішення про прокат на основі «еквівалентного обміну». Оцінювати еквівалент мали по одному представнику від організації під керівництвом АПО ЦК ВКП(б)У. Див.: Класова боротьба в кіні // Кіно. – 1931. – № 11/12. – С. 4.

<sup>143</sup> *Тримбач С.* Журнал «Кіно» крізь призму часу // Кіно (1925–1933) : сист. покажчик змісту журналу / авт.-упоряд. Н. Казакова, Р. Росляк. – Київ : ДЗ «Нац. парлам. б-ка України», 2011. – С. 19.

<sup>144</sup> Кінолітопис. Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіносюжетів (1986–1939). – Київ, 2009.

«Вище...», «Виконуй...», «Подолання...» тощо. Слово починає брати гору, партійна еліта відчуває себе комфортно в дійсності, створеній словом, тож насамперед намагається контролювати саме вербальну комунікацію, а інші комунікативні канали вподібнювати їй.

На 1930 рік викристалізується основний механізм добору подій у хроніці: є актуальні ідеї, теми, кампанії, які потребують кіноунаочнення – і саме під ці схеми обирають і організують об'єкт фільмування. Хроніка, яка засадниче має йти від події, відзняти її так, щоб створити ефект присутності та долучення глядача, рушає від ідеї, мало обтяжуючи себе думками про зацікавленість аудиторії. Оформлюється «радянський тип» верстки хронікального журналу, який існуватиме тривалий час і пізніше незмінним перекочує на телебачення: тема дня, покликана політичним імпульсом, замість новин дня і по низхідній: індустрія – сільське господарство – наука – культура – спорт і «про погоду». Домінували ж у хронікальних журналах сюжети, що ілюстрували економічні чи політичні гасла.

Поволі опускається «залізна завіса» вже й у хроніці 1930-го. Із 309 сюжетів лише в шести йдеться про події за кордоном, та й то чотири з них присвячені антифашистському німецькому робітничому рухові. Право на появу в хроніці дістають лише лояльні до радянської влади іноземні постаті (як американський журналіст Альберт Вільямс та ін.). Натомість істотно збільшується питома вага московських і загальносоюзних «локацій». Майже кожен випуск пропонує, крім українських новин, різноманітні московські засідання, балтійські маневри тощо. Ще більше розширюють горизонт «союзної перспективи» екзотичні сюжети, де, наприклад, відбувається медогляд узбецьких дівчаток задля встановлення, чи досягли вони шлюбного віку, з'являються танцівники з пелюшок – вихованці першого дитячого циганського садочка і т. ін. Так формується просторово-часова нав'язаність особистості з радянським соціумом: «от Москвы до самых до окраин» розширюється картина світу пересічного глядача.

Дедалі менше й видових фільмів; погодні катаклізми та пейзажні замальовки, мода і хобі, ремесла та «цікавинки», словом, те, що наповнює буденне життя, не дістає місця в «порядку денному» хроніки 1930 року. Тож кіноповідомлення про мавпеня, уперше народжене в Київському зоопарку, дуже дисонує зі звичним подієвим рядом.

Саме в 1930–1932 роках відбувається інституційне поновлення виробництва агітаційно-пропагандистських картин, або, як їх називали, «агітпропфільмів», що вказувало на походження від Агітпропу<sup>145</sup> ЦК. На 1931 рік запланували випуск 61 фільму (з них 19 художніх, 37,5 наукових і агітпропагандистських, 6 звукових)<sup>146</sup>. Агітпропфільми створювали як кіноілюстрацію (навіть кіноплакат) економічного чи політичного гасла. Під агітпропом розуміли і документальне, і науково-популярне (просвітницьке) кіно, і фільми, створені художніми засобами. За своєю природою це був гібрид документального (чи науково-популярного) та ігрового кіно, без чіткої жанрової належ-

<sup>145</sup> Агітпроп – повсякденна назва відділу агітації та пропаганди при ЦК ВКП(б), саме упродовж 1930–1934 років він мав назву – «відділ культури та пропаганди».

<sup>146</sup> Коваль К., Шелобський М. Факти – річ уперта... – Листопад. – С. 7.

ності. Його естетичну цінність заміщали поточні політичні тези, які картина мала ілюструвати. «...Неігрова публіцистика й творчий продукт цього жанру – агітаційно-пропагандистські фільми відіграють, безперечно, провідну роль в наближенні радянського кіно до глядача», – так транслював партійне бачення жанру в 1931 році публіцист Цезар Солодар<sup>147</sup>. Тематичний план повністю відповідав найважливішим тогочасним політико-економічним кампаніям. Так, створений у 1931 році сектор агітпропфільму на Київській фабриці ВУФКУ мав опікуватися «спущеними згори» темами: «Комуна», «МТС», «Ленінська національна політика», «Донбас», «Дніпрогес», «Район суцільної колективізації».

До новоствореного сектора переводять режисерів, які в попередні роки опікувалися «тематично близькими» доменами: Михайла Капчинського, що тільки-но завершив масштабний повнометражний неігровий фільм «Перлина степу» (1931) – про освоєння степових територій, комедіографа Миколи Шпиківського, який щойно відзняв пізніше забороненого «Шкурника» і був засланий на «виправні роботи», ігровика Григорія Гричера-Чериковера та групу дебютантів, як-от кінокритика та театрального режисера Гліба Затворницького, що дебютував 1931 року в документалістиці картиною «Дніпробуд», Андрія Вінницького та І. Животовського – режисерів-початківців з науково-просвітницького кіно (див. у розділі «Просвітницьке кіно. 1930–1941»). Зауважимо, що створені сектором фільми не привернули уваги критики та глядача.

На початку 1930-х років в тогочасній критичній думці майже не трапляється термін «документальний», уживаніший – «кінохроніка». Саме в цей час відбулася дифузія жанрів агітпропу та документалістики, а хроніку перерформатовує необхідність відобразити на екрані «несамовитий» трудовий порив». Тобто агітпроп багато в чому замінив саме наукове і документальне кіно в тодішньому плануванні й поширив «моду» з гасловості на екранний світ хроніки.

Після виходу 23 квітня 1932 року Постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» відбувається згорання виробництва агітаційно-просвітницьких фільмів, бо авторство цієї ідеї було приписане РАППу і кваліфіковане як «лівацтво». Історики<sup>148</sup> висловлюють гіпотезу, що за цим стояв Й. Сталін, який усвідомив нульову ефективність кіноплакату. Ідеологічна модель боротьби класів замінюється на ідею нації, кожна з яких має право на самовизначення, а лише російська – «старша сестра» посеред інших. Зі зміною пріоритетів агітпропфільм опиняється вже з-поміж перших ворогів. «Отже, треба ліквідувати різні «агітпропових» і «агітмасових» фільмів. Але це не виключає «потребу в створенні документальних фільмів,

---

<sup>147</sup> Солодар Ц. Бойовий етап: [про творчу методику неігрової публіцистики; про Всесоюзну нараду директорів кінопромисловості, на якій затверджено єдиний тематичний план всієї союзної кінематографії під новим гаслом] // 1931. – № 9 [105]. – С. 2.

<sup>148</sup> Кремлевський кинотеатр. 1928–1953. Документи. – Москва : Рос. політ. енциклопедія, 2005. Книга присвячена адміністративній історії радянського кіно-виробництва, організації процесу агітації та пропаганди.

вироблених певною художньою метою»<sup>149</sup>. Про це ідеться в підсумковому числі (фактично редакційній статті) часопису «Кіно» за 1932 рік.

Російський історик кіно Євгеній Марголіт вважає, що на агітпропфільм покладалося «стратегічне завдання створення єдиної екранної моделі світу в радянському кіно... позбавлення від множинності екранних світів, що було характерно для вітчизняного кіно 20-х років»<sup>150</sup>. Завдання агітпропфільм успішно виконав – це була «перша, повністю штучна, нормативно нав'язана радянському кінематографові модель екранного образу реальності»<sup>151</sup>. Надалі радянські ідеологи та пропагандисти діятимуть витонченіше, пристосовуючи принципи розвитку мистецтва до ідеологічних завдань, а не створюючи спеціальні «революційні жанри».

На рубежі 1920–1930-х років не лише змінюється виробничий статус кінематографістів-неігровиків у системі кіновиробництва, а й трансформуються їхнє кіносамоусвідомлення, почасти через видове розмежування всередині «території» неігрового кіно. Точаться дискусії як щодо термінологічних ідентифікаторів, видових кордонів неігрового кіно, так і виробничих форм. Завідувач відділу культурфільмів Київської кіностудії Олекса Борзаківський постулює, що неігрове кіно – найорганічніший жанр на противагу ігровому, воно єдине відповідає завданням побудови нового життя: «Дніпрельстан, “Колгосп”... не потребують, щоб їх брали за тло для чийогось “любовей”»<sup>152</sup>.

Зазначимо, що термін «документальний фільм» у кінокритичному дискурсі кінця 1920-х – початку 1930-х вживається рідко. Українська фахова преса часто позиціює неігрове кіно лише в контексті агітаційно-пропагандистської публіцистики та культосвітніх картин.

У той час «бути документальним», тобто слідувати фактам, бути фактографічним, означало заледве не дістати звинувачення в належності до левітського авангардистського кіно. Доцільно в цьому контексті звернутися до щоденника Дзиги Вертова, де режисер переживає засадниче «неприживання» терміна. Так, коли у квітні 1928 року Дзига Вертов і його брат та оператор його фільмів Михайло Кауфман звернулись у Головпросвіт РРСР з пропозицією створити фабрику неігрового кіно, то була організована фабрика «Культурфільми». Дзига Вертов зазначав: «Наша пропозиція щодо негайної реорганізації радянської кінематографії на основі ленінської пропорції, тобто пропорції між акторськими фільмами „більш-менш звичайного типу” і фільмами неігровими (хронікальними, науковими тощо), була відразу перекручена в пропорцію між „культурфільмами” і „художніми”»<sup>153</sup>. Культурфільми, і то не всі, Дзига Вертов трактує як частину неігрового кіно. Ще одним каме-

<sup>149</sup> *Косячний П.* Друга п'ятирічка української кінематографії (довідь керівника тресту «Українфільм» на II пленумі ВУКу Робмис) // 1932. – № 11/12 [119/120]. – С. 1–5.

<sup>150</sup> *Марголіт Е.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. – Санкт-Петербург : Мастерская «Сенс», 2012. – С. 79.

<sup>151</sup> Там само.

<sup>152</sup> *Борзаківський О.* Український культурфільм // Життя і революція. Кн. 9. – 1929. – С. 25.

<sup>153</sup> Искусство кино. –1990. – № 4. – С. 64.

нем спотикання, який посилював суперечності, була тодішня тарифна сітка, що надавала явні привілеї кінопрацівникам ігрової кінематографії.

Отже, у поняття «культурфільми» всі вклали різний зміст, але скористаємося роз'ясненням О. Борзаківського в статті «Український культурфільм»: «...це є певний спосіб оформлення наукового чи науково-популярного матеріалу, його художня подача і художній монтаж»<sup>154</sup>. Стрічки можуть бути як ігрові, так і неігрові. Позаяк видовий фільм (або ж, як тоді казали, «експедиційний») розглядали і як оформлення нового наукового знання, і документування подорожі, то ці картини зараховували почергово і до просвітницьких, і до документальних картин, залежно від самоназв. Ідеологічна домінанта, на жаль, не дала розвинути жанрові, в основу якого мало бути покладене тривале кіноспостереження, – видовому, або ж експедиційному, або ж краєвидному документальному фільмові-подорожі. Складність виробництва полягала в тому, що кінематографісти, на декілька місяців зазвичай відірвані від студії, не мали жодної змоги бачити, що ж вони власне зафільмували. Та й нечасто українським кінооператором щастило потрапляти в експедиції по екзотичних місцях, організовані на союзному рівні. Одним із прикметних фільмів був «Радянський Тянь-Шань» (1931), створений режисером-оператором Дмитром Содою (свого часу замінив М. Кауфмана, який захворів під час знімання «Одинадцятого»). Авторів не вдалося «відображення класових боїв <...> з фільму випав соціальний стрижень»<sup>155</sup>, та навіть тодішнім критикам ідеологічна неповноцінність не заступила неймовірних за красою і виразністю пейзажних кадрів, про які дають опосередковане уявлення зжовклі сторінки часопису. На жаль, картина, яка могла стати безцінним внеском у світовий кінолітопис, не збереглася. Зауважимо, що подібний «кінопрорив» Володимира Єрофеева в невідому країну, якої дотепер ніхто не бачив у документальних зображеннях, а саме «Серце Азії» (1929), став касовим рекордсменом у Німеччині й здобув успіх у США<sup>156</sup>.

Подальшу еволюцію цього жанру можна простежити за фільмом-звітом «Перший рейс» (реж. Г. Гричер-Чериковер, оператори Дахно та Самсонов, 1931 р.). Автори фільму супроводжували групу ударників на міжнародному рейсі пароплава «Абхазія». Вони мали зафіксувати кризу капіталістичного світу, для чого потрібне було неабияке загострене класове чуття, щоб зауважити її за будь-яким явищем природи чи архітектурною пам'яткою: «...чудове сонце Неаполя не для пролетаріату... і на безлюдних руїнах Помпеї сьогодні повно шпиків»<sup>157</sup>, та, попри виразне соціальне замовлення, вдалося правдиво відтворити реакції на суть капіталізму, показати розвій проституції в Туреччині й навіть голодних звірів у звіринці Гагенбека в Гамбурзі. Зазначимо, що, за іронією долі, один з піонерів видового фільму в Німеччині був саме

<sup>154</sup> Борзаківський О. «Український культурфільм» // Життя і революція. Кн. 9. – 1929. – С. 25.

<sup>155</sup> Ган Я. Громадськість приймає: з блокнотом на обговоренні «Радянського Тянь-Шаню» // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 11.

<sup>156</sup> Эта фильма должна быть показана первым экраном. Подготовлено Л. Дерябиным // Киноведческие записки. – 2001. – № 54.

<sup>157</sup> Солодар Ц. Перший рейс // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 16.

Гагенбек, власник знаменитого зоологічного саду, який першим задокументував експедицію за дикими звірами. Випущений ним фільм окупив, зрештою, вартість не лише картини, а й експедиції.

У 1930 році московська газета «Кино»<sup>158</sup> розпочала дискусію про документалізм, яка за славною тогочасною традицією завершилася розгромом представників «порочного документалізму», об'єднаних у «єдине» фракційне угруповання провідних документалістів тих років Дзиги Вертова, Есфір Шуб, В. Єрофеева, які до того ж репрезентували дуже відмінні стилістичні манери.

У 1931 році на шпальтах московського журналу «Пролетарское кино» дискутували щодо «кордонів жанрів», намагаючись розібратися в термінологічній плутанині, яка була вкорінена власне в практиці тодішнього кінопроцесу – одні й ті самі режисери-неігровики часто знімали і хроніку, і агітпроп, і культурфільм. Чіткої відповіді на те, який саме кіновір уважати документальним, дискусія так і не дала.

Натомість документалісти, зокрема режисер В. Єрофеев, який починав свою кар'єру як кіножурналіст, намагалися зняти одіозність слова «документальний», пояснюючи, що цей термін – цілковитий відповідник вживанішим – «неігровий» чи «хронікальний». Жодне із цих значень не вичерпне, але кожне правомірне: «хронікальна фільма» свідчить про походження з хроніки, «неігрова» – що немає театральної гри<sup>159</sup>. Та навіть 1936 року головний редактор Української студії хроніки Юрій Дольд-Михайлик нарікатиме, що термін «документальна кінематографія» чомусь не вживають.

Отже, на рубежі 1930-х років поступово оформлюються два види неігрового кіно – науково-просвітницько-популярне і хронікально-документальне, виробництво яких розділяється.

Саме в подібній атмосфері на початку 1931 року в Україні відбувається вирізнення виробництва хронікально-документальних фільмів в окрему структурну одиницю – фабрику кінохроніки, яка із самого початку позиціонується як відділення всесоюзного тресту. Ця подія збігається зі згортанням досягнень ВУФКУ та перерозподілом керівних повноважень в українській кіногалузі на користь союзних.

Так, 3 січня 1931 року ухвалою правління «Союзкіно» створено Всесоюзний трест кінохроніки і агітмасових фільмів «Союзкінохроніка». Відтак настала централізація виробництва хроніки в союзних республіках, коли тресту підпорядковуються сектори кінохроніки «Українфільму», як і Белгоскіно та Азеркіно. Відтоді вони працюють як самостійні господарчі одиниці на правах відділень кінофабрики «Союзкінохроніки», якими своєю чергою управляв трест «Союзкінохроніка». У 1932 році трест має вже двадцять відділень по СРСР. Планування остаточно переходить на загальносоюзний рівень, а реорганізація лише починає низку переходів і змін назв відомств. Вальтер Беньямін (Walter Benjamin), німецький філософ і літературний критик, який у кінці 1920-х років відвідував Москву, поділився спостереженнями про воїстину

<sup>158</sup> Кино. – 1930. – № 44. – 5 серпня. – С. 3; № 47. – 20 серпня. – С. 3.

<sup>159</sup> *Ерофеев В.* Звуковая – документальная // Кино и жизнь. – 1930. – № 16. – С. 16–17.



броунівську бюрократичну мозаїку тих років, де все постійно перебувало під знаком ремонту, реконструкції, переїздів і перейменувань <sup>160</sup>.

У 1931 році на базі Всеукраїнського товариства друзів радянського кіно (ВТДРК) <sup>161</sup> в Харкові відкривається Всеукраїнська фабрика «Союзкінохроніка» (відділення центрального тресту), згодом перейменована в «Харківську студію кінохроніки». Зазвичай дослідники українського документального кіно зазначають чільну роль ВТДРК у створенні студії в Харкові. Та, на думку автора, одним із рушійних механізмів цього процесу стало засідання мистецької лівої групи «Нова генерація», яке відбулося 10 грудня 1929 року в редакції однойменного часопису, де виступив відомий український актор Амвросій Бучма. Він висловив загальний настрій аудиторії щодо «вбивчого впливу» на стан українського кіно, яке спричинило переведення правління ВУФКУ в Київ, де кіновиробництво було відірвано від письменництва – авангарду культурної революції, яке гуртувалося тоді в Харкові. Саме із цим пов'язували й відсутність гарної сценарної бази для кінематографа. Майстри слова під час зібрання постійно підкреслювали різницю між «міцною літературою» й «німецьким кіном» <sup>162</sup>.

А. Бучма запропонував «збудувати у Харкові невеличку виробничу базу на три режисерських групи. Для цього можна використати якусь церкву чи синагогу і перевести під нагляд активної харківської спільноти, вирвавши з київського непманівського болота в протигагу індустріальному Харкові». Учасники зборів записують в резолюції: «...створення у Харкові виробничого кіно осередку у вигляді кіно-ательє» <sup>163</sup>. Збори скеровують свої надії на ТДРК, закликаючи не лише втрутитися в кіноспоживання, а й організувати кіносвітінні гуртки і власне кіновиробництво. Листи з резолюцією були спрямовані не тільки різноманітним численним мистецьким організаціям, а й до ЦК ЛКСМ(У). Достеменно невідомо, але, напевно, вони здетонували активну участь саме наймасовішої громадської кіноорганізації – Товариства друзів радянського кіно у створенні Харківської студії документально-хронікальних фільмів. Ліві митці вважали «безконкурентними рятівниками» українського кіно лише Олександра Довженка та Дзигу Вертова, на протигагу представникам художньої кінотрадиції («чардиніних-гардіних» – так вони називали «стару школу»).

Поряд зі змінами виробничої структури змінюється схема просування хронікальних журналів на користь публічності. Так, 7 грудня 1929 року ухвалою РНК СРСР «Про посилення виробництв і показу політико-просвітницьких фільмів» передбачено, що на кіносеансах водночас з художньою картиною обов'язково демонструють короткометражний культурфільм і хроніку.

<sup>160</sup> *Беньямин В. Московский дневник. – Москва : Ad Marginem, 2012. – С. 29.*

<sup>161</sup> Всеукраїнське товариство друзів радянського кіно було засновано в 1928 році. На 1930 рік ця масова організація налічувала 84 572 члени. Товариство було співзасновником журналу «Кіно-газети». Проводило активну роботу з поширення кіно серед пролетаріату та розвитку кіномережі. 21 вересня 1932 року було ліквідоване, як і інші громадські організації (наприклад, АРК – Асоціація радянської кінематографії), що сприяли розвитку українського кінематографа.

<sup>162</sup> Протокол засідання ВУСКК // *Нова генерація. – 1930. – № 1. – С. 57–58.*

<sup>163</sup> Там само. – С. 63.

Політпросвітницьке кіно має стати «доважком» і необхідною умовою комерційного показу, а «марні фільми» нехай виконають свою роль – привернуть глядача. «Примусовий асортимент» – так називали сучасники тодішнє неігрове кіно. Намагання посилити пропагандистський вплив на глядача не завжди підкріплювалося належним рівнем політпросвітницьких картин, тож комерційні кіноустанови часто намагалися від них відмежуватися (див. розділ «Кінофікація»). Це йшло врозріз із зарубіжними тенденціями прокату неігрового кіно. Так, російський кінодокументаліст В. Єрофеев, який вивчав культурфільми в Німеччині в середині 1920-х, був захоплений «першокласним» видовищним і рентабельним німецьким культурфільмом, що відрізнялося від вітчизняного підходу як до «культурного обов'язку кіноорганізацій і кіноглядачів»<sup>164</sup>.

Всеукраїнська фабрика кінохроніки розпочинає працювати в часи, коли виходить резолюція ЦК ВКП(б) стосовно доповіді «Про керівні кадри працівників кінематографії», що санкціонувала «видалення з кінематографії діячів старого типу, які проводять чужу ідеологію», і висування на керівні пости кадрів з робітничого середовища»<sup>165</sup>. З'явився навіть термін «опролетарення». Режисер Марк Левков, один із перших працівників Харківської фабрики-студії, залишив спогади, у яких відтворено атмосферу і принципи набору працівників на щойно створену кінодиницю: «Я був здивований, коли за вказаною адресою замість кінофабрики побачив будівлю універмагу “Пасаж”. Тут, у магазині, тимчасово прихистилася дирекція молодого організації». М. Левкову, який на той час уже закінчив театральньо-драматичний інститут і мав досвід кіностудійної роботи, відмовили з порога. Однак на роботу майбутній чільний режисер-документаліст все ж таки потрапив завдяки рекомендації заступників Українського управління Товариства друзів радянського кіно Михайла Ратнера і Романа Григор'єва. Невдовзі Григор'єв став головним редактором студії, а Ратнер – директором. М. Левкову запропонували посаду режисера-монтажера, і хоча він наполягав<sup>166</sup>, що має зовсім інший кіновиробничий досвід, його запевнили, що навчиться на практиці (до часу створення студії М. Левков мав досвід роботи у ВУФКУ як директор фільму «Штурмові ночі» (реж. І. Кавалерідзе, 1931 р.) та помічника режисера М. Шпиковського у фільмі «Диктатура»).

М. Левков писав: «Ми всі не підготовлені, але ми – ентузіасти й опануємо необхідні навички на практиці»<sup>167</sup>. На Харківську фабрику «для підсилення» перекидають частину працівників відділу кінохроніки Київської студії ВУФКУ. Організуються своєрідні курси. Фабрика навіть відкликає з кореспондентських пунктів усіх своїх операторів для навчання. Серед слухачів: Абрам Казаков, Олександр Шаповалов, Марк Койфман, Абрам Кричевський, А. Сухов, М. Балахтун, Григорій В'юнник, Костянтин Богдан, Андрій Лаптії, Н. Токарська, М. Гунберт, Ісаак Кацман, Дмитро Муха, редактори-мон-

<sup>164</sup> *Ерофеев В.* Кино-индустрия Германии. – Москва : Киноиздат, 1926. – С. 75.

<sup>165</sup> Кино. – 1929. – № 7. – 12 лютого.

<sup>166</sup> *Левков М.* Днепрострой-Донбасс // Из истории кино. – Москва : Искусство, 1977. – Вып. 10. – С. 57.

<sup>167</sup> Там само.

тажери, які з часом стануть режисерами: Ізабелла Плетнер, Микола Шапсай, Н. Корховая, Михайло Романов, М. Плоскін, Н. Лукацький, Микола Мельников і О. Побідаленко. Лекцію на цих курсах прочитав, зокрема, «кіно»<sup>168</sup> М. Кауфман. Очевидці згадують, що в той час відбракували значну кількість операторських сюжетів, тож, аналізуючи ці кадри, власне й учились монтувати. Учителем М. Левкова була Ізабелла Плетнер, яка раніше працювала монтажником «Кінотижня».

Харківська студія кінохроніки буде центром української документалістики до 1939 року, доки її не переведуть у Київ. Саме на початку 1930-х на студії формується кадрове ядро української документалістики, яке визначатиме її обличчя в наступні два десятиліття. Тут знімають документальні фільми, хронікальні сюжети як для українських кіножурналів, так і для московської «Союзкінохроніки». У жовтні 1931 року виходить перша стрічка – «Пуск ХТЗ» (автор-оператор А. Казаков). На новій студії інтенсифікується виробництво хроніки, яке тісно пов'язується і вибудовується на взірці організації праці в редакції друкованого видання. У 1931 році Всеукраїнська фабрика кінохроніки й агітмасових фільмів починає випускати одночасно п'ять хронікальних журналів – кіновідповідників всеукраїнських газет («екранні видання бойових органів партії»), які виходили в Харкові. Засновується кіножурнал «Комуніст України», згодом – «Харківський пролетарій», «Комуніст на екрані», «Комсомолец України», «На Варті» (військово-фізкультурне спрямування). «Кіно-хроніка, або вірніше кажучи кіно-публіцистика чи кіно-преса стає невід'ємною частиною наших центральних газет»<sup>169</sup>.

Подібні процеси (з'являються і зникають різноманітні кіножурнали) відбуваються не лише в Україні. Тодішні повсюдно поширені газетні методи роботи: виїзні редакції, робкорівські пости, «соціалістичні рахунки» – потрапляють на екран. За рік виходять 14 випусків «Комуніста», 16 – «Харківського пролетаря», 8 – «Комсомольця». Р. Кацман, головний редактор студії, порівнює завдання, які стоять перед нею, із завданнями, покладеними на пресу в програмній статті в журналі «Кіно». Він порівнює хронікальні газетні жанри (нарис) з кінохронікою: «Екранне виробництво має називатися саме “кіно-преса”, і воно відрізняється від строкатого набору подій хроніки (якими були всі попередні кіножурнали) насамперед широким колом жанрів та інформаційною наповнюваністю, як це буває у справжньої преси»<sup>170</sup>.

Проте, очевидно, захопленість пресою як взірцем позначилася на системі кінообразності<sup>171</sup>. Так, кіносценарист і письменник Кость Полонник аналізує перший рік роботи студії, полемізуючи з програмною статтею Кацмана. Він зазначає, що фактично втрачено відчуття кінообразності, кіноматеріал не промовляє сам за себе: «...серед 40 номерів <...> чимало знайдеться таких, де видовищність просто мізерна»<sup>172</sup>. Він картає операторів за творчу убогість і

<sup>168</sup> Група «кіно-око» була створена в 1919 році Дзигією Вертовим, Єлизаветою Свіловою, Михайлом Кауфманом і ще кількома молодими кінорежисерами.

<sup>169</sup> Жига І., Чаковський В. Кіно-соцрахунок // Кіно. – 1932. – № 11/12. – С. 12.

<sup>170</sup> Кацман Р. Кіно-хроніка чи кіно-преса // Кіно. – 1932. – № 21/22. – С. 9.

<sup>171</sup> В архівах не збереглося жодного випуску згаданих хронікальних кіножурналів.

<sup>172</sup> Полонник К. Рік преси на екрані // Кіно. – 1932. – № 21–22. – С. 8.

знесоблення манери, за брак монтажного підходу, який намагаються замаскувати численними написами, за одноплщинність зображення. Та й звідки взятися монтажному підходові, коли хроніку знімав переважно «кіномолодняк», який прийшов у кіно, коли монтажне кіно було відтіснене «доцільністю» агітпропу. Утім, кілька кінооператорів, зокрема А. Казаков, усупереч тенденції відмежовуватися від кіноків, називали М. Кауфмана своїм учителем, чим наражалися на звинувачення в «політичній некваліфікованості».

Виробництво такого обсягу хроніки не до снаги щойно створеному колективові, і в тодішній кінопресі досить часто трапляються кпини щодо невідповідності нашумілих промозаяв молодій студії та того, що виходить на екран <sup>173</sup>. Тож на 1934 рік у виробництві залишається лише «Радянська Україна» та «На Варті». Жодного випуску їх не збереглося, як і, власне, жодного періодичного кіножурналу 1932–1937 років – вони були знищені під час евакуації в 1941-му.

У 1920-х роках представники документального кіноавангарду, новаторської мистецької платформи працювали переважно в Москві та Ленінграді. Культова група «Кіноки» розпадається на початку 1927 року, після конфлікту їхнього лідера Дзиги Вертова (Дениса Кауфмана) з керівництвом Совкіно з приводу зриву студійних планів. Дзигу Вертова звільняють із Совкіно, і Дзига пише у своєму щоденнику: «Звільнення керівника “Кіно-ока” стало не початком, як прийнято було думати, а фінішем адміністративного розгрому нашої роботи над хронікальною фільмою <...> Але повернути всю роботу над хронікальною фільмою назад до “Пате-журналу” було вже неможливо навіть правліньню Совкіно. Боротьба за галузь соціалістичної кінопромисловості (виробництво фільму без акторів) тривала як у Москві, так і в Україні» <sup>174</sup>.

У 1927 році досвідчені кінематографісти брати Кауфмани, Дзига Вертов з братом Михайлом (його тодішнім оператором) та монтажером і дружиною Єлизаветою Свіловою перебираються на три роки (1927–1930) в Україну з Москви, де співпрацюють з ВУФКУ, а потім «Українфільмом». У травні цього року Дзига Вертов почав знімати фільм «Людина з кіноапаратом», але змушений був перерватися на ювілейну стрічку до чергових роковин революції – кінофреску «Одинадцятий». Під час українського періоду Дзига Вертов фільмує три найвідоміші й водночас чи не найдошкульніше критиковані стрічки – «Одинадцятий» (ВУФКУ, 1928 р.), «Людина з кіноапаратом» (ВУФКУ, 1929 р.), «Симфонія Донбасу» («Українфільм», 1930 р.). З переїздом кіноківців пожваблюється також теоретичний контекст – Кауфмани часто дописували в український щодвотижневик «Кіно», часопис «Нова генерація» тощо. Невдовзі їхній тандем розпадається – для Михайла «Люди-

---

<sup>173</sup> *Іваніцький І.* (Корнійчук, Мордодер, Шаповал, Кифаренко, Кобеляцький). Українській кінохроніці – чітку політично-творчу лінію // *Кіно*. – 1932. – № 3/4. – С. 17–20. Матеріал написано на основі стенограми «Вечора творчих працівників фабрики всеукраїнської кіно-хроніки» від 23 листопада 1931 року. Це є своєрідним груповим листом, де основна лінія – критика кіноцтва і підходу до створення продукції (кабінетного темплану).

<sup>174</sup> Дзига Вертов: киноглаз, радиоглаз и так называемый документализм // *Искусство кино*. – 2001. – № 12.

на з кіноапаратом» стала останньою стрічкою, де він був оператором братових картин.

З появою звуку документалістика отримала можливість долучити до різних засобів ще й аудіовізуальну адекватність дійсності. У 1930 році, як констатує І. Гарбер<sup>175</sup> (заступник директора Одеської кіностудії), минуло вже три роки відтоді, як стало зрозуміло, що відбувається тонфільмреволюція і за звуковим кіно – майбутнє. Проте на той час існує лише дві стаціонарні установки для звукозапису і три звукопроеційні<sup>176</sup> на весь СРСР (одна з них у Харкові). На початку 1930 року відбувається I Всесоюзна виробничо-технічна конференція Совкіно, на якій було ухвалено важливі рішення про інтенсифікацію або ж «форсування» виробництва звукових фільмів і звукової апаратури. У 1930–1931 роках було заплановано випустити не менш ніж 50 звукових картин і 600 звуковідтворювальних установок для кінотеатрів.

У 1930 році Дзига Вертов розпочинає роботу над своєю першою звуковою документальною картиною «Симфонія Донбасу», яка стане й першим українським звуковим кінодосвідом. Якщо «Симфонія...», з точки зору нового вертовського колеги кінооператора Бориса Цейтліна, це спроба з кіноапаратом наздогнати Донбас, який щодня будується і вдосконалюється»<sup>177</sup>, то для Дзиги Вертова освоєння звуку під час виробництва стрічки бачилося процесом, притаманним освоєнню нового світу. Щоправда, групі із самого початку знімального періоду не вистачає навіть елементарного транспорту, обіцяного місцевими організаціями – «...за умов повної відсутності засобів пересування. Йшли волочачи за собою 75 пудів [1200 кг. – О. В.] вантажу»<sup>178</sup>. Та Дзига Вертов, як завжди, показав уміння вибудувати кіноісторію по-своєму, підкоряючи дійсність власній програмі. І хоча він ще в 1928 році перейменував свою групу в «кінооко-радіооко», підкреслюючи тим, що звукові факти так само важливі, як і зорові<sup>179</sup>, позаяк нова форма звукозорової образності примножує можливості кіномови, проте, безумовно, найбільшим викликом для Дзиги Вертова і кіногрупи вперше в українській (та й загальносоюзній) кінопрактиці стало фільмування картини за звуковим сценарієм.

Експерименти з документальним звуковим фільмуванням у СРСР лише розпочиналися. Так, 1 травня 1929 року ленінградська бригада хронікерів (кінооператори Павло Паллей і Ансельм Богоров, звукооператор Г. Солдатіков) вперше провела хронікальну звукову зйомку «неорганізованої природи» першотравневої демонстрації. Невдалими виявилися перші спроби створити звуковий фільм в Україні методом озвучування вже зафільмованого матеріалу. Із цих причин етнографічний фільм «По Ойротії» (реж. Загорський, 1929 р.) на екрани так і не вийшов.

У 1929 році ВУФКУ підписує угоду з Трестом заводів слабких струмів, де завідувач лабораторії, інженер Олександр Шорін, розробляв «тонову

<sup>175</sup> Гарбер І. Тонфільм і тон кіно // Кіно. – 1930. – № 12. – С. 4.

<sup>176</sup> На 1931 рік з 23 000 кіноустановок було шість звукових кінотеатрів.

<sup>177</sup> Цейтлін Б. Симфонія Донбасу // Кіно. – 1929. – № 12. – С. 5.

<sup>178</sup> Там само.

<sup>179</sup> Дзига Вертов. Статті. Дневники. Замисли. Искусство. – Москва, 1966. –

апаратуру». У квітні 1930 року трест «Українфільм» завершує обладнати тонателъє Київської кінофабрики. Ленінградські режисери створюють перший пересувний звукознімальний апарат «Мікст» спеціально для фільму «Симфонія Донбасу», за допомогою якого Дзига Вертов реалізує давно задуманий проект «Лабораторії Слуху», проводячи перші «польові записи» звуку на залізницях та заводах. «Мікст разом з підсилювачем та акумулятором легко вміщується в авто і ми гайсаємо містом, спиняючись для знімать», – пише оператор картини Б. Цейтлін<sup>180</sup>. Зачудування перспективами звукового малюнка майбутньої картини аж розпирає його: «Щебетання пташок, гавкотня псів, дитячий галас, гудок авта – не тільки не псують музики, а й навпаки – доповнюють життя вулиці»<sup>181</sup>.

У щойно створеному тонателъє Київської кінофабрики передусім мали намір синхронізувати «Навесні М. Кауфмана, потім «Землю» О. Довженка і «Симфонію Донбасу» Дзиги Вертова, у планах значився також «Хліб» М. Шпиковського, аби представити їх як звукові кінострічки<sup>182</sup>. Проте лише для «Симфонії Донбасу» цей технологічний процес був успішним, позаяк із самого початку технологічно фільм позиціонувався творцями як звуковий. Його вперше зроблено поза ателъє, а деякі сцени були зафіксовані як оптично, так і акустично апаратом, віддаленим на 4 км. У своїй статті в «Кіно» Б. Цейтлін пояснює технологічну колізію, яка виникла, напевне, з бажання виконати «дайшовівський» план про необхідність в 1930 році «дати» 50 звукових фільмів<sup>183</sup>.

Оскільки синхронізація як зведення воедино звуку й зорового ряду фільму можлива лише тоді, коли картина від початку відзнята за звуковим сценарієм і навпаки, що «розмовляти про синхронізацію вже відзнятих фільмів не доводиться», інший, можливий у такому випадку варіант, – це «надання звучності», себто озвучування вже відзнятої картини, де синхронність як така не обов'язкова. Із цих позицій лише «Симфонія...» була питома звуковою<sup>184</sup>. Б. Цейтлін за півроку на сторінках часопису «Кіно» детально оповість «кінокухню» створення першої звукової стрічки – «про портативну техніку, зібрану в лабораторії О. Шоріна, коли кіноапарат Дербі сполучено із звукозаписувальним апаратом системи того-таки Шоріна дало “Мікст” – перший пересувний кінозвукознімальний апарат»<sup>185</sup>.

Картина про Донбас, який був всесоюзним «полігоном» нових методів праці, стала своєрідним випробувальним майданчиком звукової документалістики. Від початку стрічка задумувалася без інсценування, без найменшого імітування звуків і шумів.

Задум Дзиги Вертова розкривається у стрічці через різноманітні публіцистичні візуальні конструкції, звичні для його кінопочерку – противага старого з новим, церковного з новою сакральністю революції. Радіооко з'являється

---

<sup>180</sup> Цейтлін Б. Симфонія Донбасу // Кіно. – 1930. – № 12. – С. 7.

<sup>181</sup> Там само.

<sup>182</sup> Макушок. Звукове кіно в Україні // Кіно. – 1931. – № 11/12. – С. 16.

<sup>183</sup> Цейтлін Б. Звукове кіно України // Кіно. – 1930. – № 6. – С. 5.

<sup>184</sup> Макушок. Звукове кіно в Україні // Кіно. – 1931. – № 11/12. – С. 16.

<sup>185</sup> Цейтлін Б. Звукове кіно України // Кіно. – 1930. – № 6. – С. 5

в кадрі з першого ж кадру, коли дівчина вдягає навушники і відкриває через сигнали та звуки всю країну. Просторово-часова модель вертівського світу передбачала співпереживання глядача через зіставлення й монтаж деталей і ефектів, а не через ідентифікацію з оповідальною формою. З долученням звукового ряду вона ще більш ускладнюється.

Документальне кіно початку 1930-х, як і художнє, експериментувало й освоювало звук. Провідні режисери по-різному йшли до тих можливостей, які привносили звук у систему виразності документального кіно: фіксування реального звучання, документування промов, запис фононих звуків. Тож перша звукова документальна стрічка Дзиги Вертова, названа ним «симфонією шумів», багато ким була сприйнята звуково одноманітною й перевантаженою шумовим матеріалом<sup>186</sup>. Утім, саме звукова доріжка «Симфонії...» стає одним з перших звукоавангардних творів в естетиці електронної або конкретної музики – напрямку, який розвиватиметься у Франції через двадцять років.

6 листопада 1930 року відбувається громадський перегляд першого звукового варіанта фільму «Симфонія Донбасу». Фільм виходить у прокат і за три дні його вже знято з показів. Дзига Вертов займався перемонтажем упродовж двох місяців і скоротив стрічку з 3100 м до 1800 м. У лютому 1931 року в журналі «Кіно» друкується його стаття «Обговорюємо першу звукову фільму “Українфільму” “Симфонію Донбасу” (автор про свій фільм)». Та обговорення не вийшло. Уже 25 березня виходить стаття Іполита Соколова «Коріння формалізму (зміст і форма кіно з погляду формалізму й діалектики), у якій стверджується, що «формалізм – найголовніша небезпека в радянському кіно». Соколов визначає формалізм як «метафізичний відрив форми від змісту». Головними формалістами радянського кіно автор називає Льва Кулешова і Дзигу Вертова, які вважають, що «монтаж (поєднання кадрів) є форма кіно», тоді як це лише технологія.

2 квітня 1931 року на екрани виходить друга редакція стрічки й невдовзі «Известия ВЦИК» (від 23 квітня) друкують різко негативну статтю Карла Радека «Дві фільми» – про «Симфонію Донбасу (Ентузіазм)» Дзиги Вертова і «Одну» Григорія Козинцева та Леоніда Трауберга. Українська кінокритика<sup>187</sup> вторить в унісон: «Фетишизування як індустріально-технічної, так і специфічно-мистецької основи кіна та одривання його від інших мистецтв приводить до механічно-формального розуміння кіно».

Один із чільних українських кінокритиків Микола Бажан у програмній статті «Місіонери чистого кіно» зазначав: «Школа кіноків Кауфмана відбиває в своїх програмових заявах і своїй продукції цей антидіалектичний світогляд радянської технічної дрібнобуржуазної інтелігенції»<sup>188</sup>. Українська критика, і не лише партійна, опинилася засадничо «по іншу сторону барикади» і трактувала «...марші духових оркестрів, поїзди, співи, прокатки, паради як нелогічну какофонію: „А живих людей, що стоять на передових позиціях запеклих боїв за справу соціалізму <...> цих людей в картині нема”<sup>189</sup>. Діс-

<sup>186</sup> Бажан М. Творчі методи радянського кіномистецтва // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 9.

<sup>187</sup> Там само.

<sup>188</sup> Бажан М. Місіонери чистого кіно // Кіно. – 1931. – № 10. – С. 15–17.

<sup>189</sup> Теоретичний диспут (продовження) // Кіно. – 1930. – № 9. – С. 11.

тавалося Дзизи Вертову й за те, що на Донбасі не помітив українців, і за те, що знеособив класову боротьбу в кіно: «Ці товариші захоплюються псевдо-індустріалізмом і псевдо-колективізмом, вони ладні показувати машини і машини, суцільні юрби людей без імен і прізвищ», отже, «...потрібної нам соціалістичної користі від таких фільмів ми не матимемо»<sup>190</sup>.

Прихильність далекого Чарлі Чапліна, який був захоплений стрічкою Дзиги Вертова, аж ніяк не може виправити ситуацію.

Поряд із Дзигіою Вертовим у 1930 році перші звукові картини створюють у Москві відомі документалісти В. Єрофеев – «Олімпіада мистецтв», Яків Посельський – «13 днів», використовуючи в основному студійний запис. Тут простежуються різні підходи до використання звуку. Якщо для Дзиги Вертова це було, як він казав, запізніле наближення до суті «кіночества» через можливість організувати ще й факти звукові, ще один «теоретичний виступ на екрані», як він любив називати свої фільми, то для В. Єрофеева – це розширення спектру кінопротоколювання, кіноспостереження як вищої форми документальності.

Із «Симфонією Донбасу» Дзига Вертов три місяці подорожує за кордоном. З лекціями й успішними показами він відвідав Німеччину, Швейцарію, Англію, Францію, Нідерланди та інші країни.

Дзига Вертов зумів довести, що документальний звук можна записати, хоча це й була своєрідна підміна понять, почасти звук і зображення записували окремо. Культура новоявленого звуку в кіно дозволяла ще більше проявити новий світ, який так поетизували «ліві художники». Проте вже в середині 1930-х років у радянському кінематографі студійний запис звуку замінив «польові» форми роботи, тенденцію до відтворення автентичного реального звучання й роботи із цим акустичним матеріалом, що фактично припинило пряму чи приховану дискусію приборників різних можливостей використання звуку в документалістиці. Сфабрикована, штучна звукова реальність залишається також однією з прикмет кінематографа Третього Рейху. Синхронний запис продовжував розвиватися в демократично орієнтованих суспільствах, а студійна робота над звуком – переважно в тоталітарних державах<sup>191</sup>.

У відповідь на звинувачення Дзиги у вторинності оператор братових стрічок М. Кауфман знімає вже (як режисер) документальний кінофільм «Навесні» (ВУФКУ, 1929 р.) «ясною соціальною кіномовою» на противагу кіноківським опусам, як писали кінокритики<sup>192</sup>, порівнюючи з іншими вертовськими картинками. Історик кіно Жорж Садуль «Навесні» й довженківську «Землю» називав найвизначнішими фільмами світового кіно, відзнятими в 1930 році. «Навесні» стає першою кінроботою М. Кауфмана без Дзиги Вертова. І хоча брати працюють з однією темою – перетворення країни за умов нового соціального ладу, та демаркаційна лінія між ними проходить по лінії жанру: коли Дзига застосовує способи образної кінопубліцистики, то Михайло створює ліричну кінопоему з кіноримами. Як і в «Людині з кіноапаратом» (1929),

<sup>190</sup> Кіно на службу вугілля // Кіно. – 1931. – № 9. – С. 5.

<sup>191</sup> Адибеков К. Авторская программа «Фасцинация: звук» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.cinematheque.ru/post/145917/print/>.

<sup>192</sup> Майський М. Травень у жовтні // Кіно. – 1929. – № 19. – С. 10.



він уводить творця картини в її простір, випрозорюючи власне кінопроцес. Автор-оператор постійно вказує на власну присутність у цьому весняному розвої – із калюж, з-за усміхненого сонця весело виглядає око кінокамери і тінь кінооператора. Камера ніби пролітає під колесами потяга, змушуючи розуміти, що вона хоча й у руках людини, але щось досконаліше, ніж людина. Взоруючись на кіноківську традицію режисер робить процес створення образів видимим процесом: його камера – це медіум-посередник між природою та кінотворцем і не менш, ніж зображенням, захоплює карколомною свободою його фільмування.

М. Кауфман, окрім власне творчих завдань, перейнятий ідеєю реорганізації виробництва хроніки. Він пише в журналі «Кіно»<sup>193</sup>: «Щоб правильно і міцно організувати роботу, треба утворити “екранні видавництва” <...> Екранні видавництва з колосальної кількості матеріалів, що їх даватиме мережа співробітників, зможуть випускати хроніку-блискавку, газету, журнал тощо й накопичувати матеріал, з якого завше можна буде створювати які завгодно картини <...> Така постановка розв’яже питання про темпи виробництва, бо будь-яку картину можна буде зробити за 30–40 днів».

У травні 1931 року київська фабрика «Українфільм» випускає стрічку М. Кауфмана «Нечуваний похід». Картина про перші колгоспи («на нашій практиці перший документальний великого художнього значіння фільм, що цілковито присвячений сільським проблемам») створена за кінорекордні три місяці. Її відзначили позитивним згадуванням у передовиці<sup>194</sup>. Під час фільмування М. Кауфман веде щоденник перебування кіногрупи на 11-й дільниці радгоспу «Гігант»<sup>195</sup> (Харківщина), де більшість таких селян, що вперше мали справу з технікою. Оператор жалкує, що кіноробітники були не готові до сльоти і на час вимушеної перерви не мають кінопересувки з кількома знаковими картинами, яка, крім того, давала б змогу переглядати та монтувати матеріал просто в експедиції. Завданням є «показати мільйонам, втягнутим до соціалістичного сектора господарства, які перспективи відкриває для них реконструкція, яка відбувається під керівництвом партії»<sup>196</sup>. М. Кауфман намагався зафіксувати кінопластику нових взаємин під час колективної праці. Він згадував, як йому вдалось інспірувати й зафіксувати найсправніший, не постановочний трудовий ентузіазм. Під час молотьби оператор пообіцяв сфотографувати найкращу ударницю. Жінки кинулися працювати одна поперед одної й у загальній атмосфері перегонів забули про кінооператора. «Виникло природне середовище, де по-іншому розкривається людина. Я відійшов вбік і відзняв необхідні мені кадри довгофокусною оптикою. Саме тому я допускаю провокацію не факту, події (якої могло й не бути), а середовища, атмосфери для розкриття людського характеру»<sup>197</sup>.

<sup>193</sup> Кауфман М. Нечуваний похід // Кіно. – 1931. – № 5. – С. 13.

<sup>194</sup> До Другої Більшовицької // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 1.

<sup>195</sup> Кауфман М. Нечуваний похід... – С. 13.

<sup>196</sup> Там само.

<sup>197</sup> Режим доступу : [http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/1994/1/kaufman01.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/1994/1/kaufman01.html). В інтерв'ю М. Кауфман полемізує з М. Посельським, відомим режисером-документалістом, адептом постановного (інсценованого) знімання.

Документально-хронікальний кінематограф 1930-х років в історії вітчизняного кіно трактували як «найвищий градус» кінопропаганди. Тож саме на рубежі 1930-х публіцистика усвідомлюється як «органічна жанра», що найбільше уможливило відхід від вигадки, дає змогу оперувати сучасними фактами. Документалісти та хронікери покладають на себе завдання, які раніше не розглядали: вони шукають нові можливості трансформації життєвого документального матеріалу відповідно до ідеологічних цілей. Естетика форми фіксації реальності тісно закорінена в тодішньому соціально-політичному житті суспільства. Вони намагаються перекодувати кіножанри, щоб освоїти способи та здатність преси щоденно «втручатись у реальність». Так, 4–6 місяців, необхідних для виробничого процесу ігрового кіно, тодішні документалісти сприймають як трагічний розрив з дійсністю, яка щодня розвивається переможно і швидко віддаляється. Тижні, що минають перед випуском хроніки, також нікого не задовольняють. Для митців історія – це те, що відбувається тепер: «...основний творчий продукт концентрується в сьогодні». Хронікерів дедалі більше турбує «умовність», фактографічна «ущербність» охоплення життєвого матеріалу.

Дослідниця документального кіно Г. Прожико пояснює цей феномен тим, що люди в той час, і не лише кінематографісти, переживали «себе в дворівневій ситуації, коли світи реальний та ідеальний співіснують у самовідомості й однаково співпереживають»<sup>198</sup>.

З'являється усвідомлення, що за сучасної структури кіновиробництва неможливо розгорнути якісну роботу. Першочергово слід змінити дистанцію до дійсності – аж до прямого контакту з життєвим матеріалом. А хронікерів тепер цікавить значна кількість конкретних дрібних речей. Виходом із ситуації видаються тривалі кіноспостереження, які дають змогу не просто закарбувати реальність, а донести цілком змістову вагомість реального факту. Так, кіногрупа М. Левкова виконує на шахті заводу ім. Шварца рекордне 28-годинне кіноспостереження.

Майже всі найголовніші газети країни, після заклику Максима Горького, посилають на «будови п'ятирічки» свої «виїзні редакції». Документалісти з 1930 року також дедалі більше практикують виїзні кіноредакції, коли кінематографісти не просто прибувають у кіноекспедиції на центральні об'єкти індустрії, як і інші донедавна творчі професії, а й самі стають реальними учасниками подій, «будують роботу над організацією мас»<sup>199</sup>. «Тебе чекає цвяховий завод»<sup>200</sup>, – пише в ці роки Максим Рильський. У середині 1931 року перші виїзні кіноредакції із «Союзкінохроніки» відвідують Україну. На шахтах Донбасу кінобригада режисера С. Гурова випускає чотири числа тематичного кіножурналу «Донбас». Цього самого року перша українська кінобригада у складі оператора М. Койфмана, режисера М. Левкова та асистента оператора І. Кацмана виїжджає на Дніпробуд. Українські кінохронікери невдовзі також починають працювати на Донбасі, Дніпрельстані, Крамнешбуді, залізничній станції

<sup>198</sup> Прожико Г. Концепция реальности в экранной действительности. – Москва : ВГИК, 2004. – С. 187.

<sup>199</sup> Полоник К. Рік преси на екрані // Кіно. – 1932. – № 21/22. – С. 8.

<sup>200</sup> Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. – Київ, 1983. – Т. 2. – С. 32.

Дебальцеве тощо. Виробництво вибудовується на кшталт промислових об'єктів, кіногрупи презентуються як «кінобригади», усвідомлюючи себе «гвинтиками» іншого, масштабнішого виробничого процесу, який творить нову історію.

Кіноtvір більше не потребує посередництва кінотеатру: кінопоказ відділяють від фільмування години. Кінематографісти проживають зі своїми героями не просто час, а всю драматургію праці, й від цього змінюється не просто жанрова палітра хронікерів у бік активних жанрів (як кінофейлетони і кіноаргументи), а й професійна настанова, адже тепер вони знімають не для якогось абстрактного кіноглядача, а фактично для свого близького оточення. Відбувається наближення і збільшення об'єкта – з'являються картини, розраховані на реакцію одного колективу, хоч і часом такого гігантського (двадцятисемитисячного), як Дніпрельстан. Фільмуються кінопортрети передовиків і ледарів, кінопамфлети та «кіноаргументи» – своєрідні візуалізовані розслідування.

Однією з нових кінопубліцистичних форм «прямої дії» стає «кіно-соцрахунок», або ж «кінопозов» як зафіксований «прорив», зафіксоване бракоробство тощо. Перший «соцрахунок» у квітні 1932 року зафільмувала виїзна редакція Всеукраїнської фабрики кінохроніки на Дніпрельстані (М. Левков – М. Койфман), коли 70-тисячний колектив заводу подав рахунок заводу ім. Рикова (м. Риково, Донецька обл.), бо риковські електрощогли розвалювалися до того, як їх починали встановлювати на бетонні основи. Тож хронікери зняли бригаду, що займалася «вторинним зварюванням» щогл, і надіслали кінопозов загальним зборам тритисячного заводу, який отримав не просто інформацію про браковані щогли, а і її візуальне свідчення. Окрім того, харківська кінобригада попросила газету «Диктатура пролетаріату» звернутися до донецьких заводів, щоб ті надіслали бригади зварювальників, які б допомогли у становленні щогл напередодні відкриття Дніпрогесу.

Кінопозови часто переадресовували першим особам держави. Так, коли Горлівський завод зарубних машин отримав кінопозов про випуск неякісних деталей до зарубівки ГТК-1, то заводчани розповіли, що неодноразово просили надати спецсталь потрібних профілів. Кінопозов з доданим кадром-зверненням був переадресований наркомові важкої промисловості С. Орджонікідзе.

М. Левков розповідав, що саме в ті роки сформувалася традиційна реакція на появу кінохронікера. Як тільки на окремій маленькій залізничній станції з'являлася людина з триногою, у шкірянці, кепці козирком назад, то керівництво негайно наказувало огородити парканом постійну «миргородську калюжу» в центрі містечка. М. Левкову здавалося, що хроніка в такий спосіб насправді змінювала дійсність, хоча насправді «миргородські калюжі» тільки оговорджували, а не осушували.

Кінематографісти також використовували форму кінопозову для розв'язання внутрішньогалузевих проблем. Літом 1932 року оператора А. Казакова відрядили на Шосткинську кінофабрику, щоб там допомогти подолати труднощі. Після зустрічі із заводчанами був зафільмований кінопозов «Радянській кінематографії – радянську кіноплівку», адресований недбайливим постачальникам Шосткинської фабрики <sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> Переборюючи труднощі в боротьбі за радянську плівку // Кіно. – 1932. – № 7/8. – С. 20

Ще однією революційною виробничою формою мобільної кінохроніки в 1930-х роках стали кінопотяги<sup>202</sup>. Режисер Олександр Медведкін за підтримки С. Орджонікідзе організував «Кінофабрику-потяг»<sup>203</sup>, яка в ніч з 18 на 19 січня 1930 року виїхала у свій перший рейс. Кінопотяг (своєрідна кінофабрика на рейках) містив три великі пасажирські вагони з необхідним технічним обладнанням, яке дозволяло швидкий випуск на місці найрізноманітніших фільмів, п'ять пересувних кіноустановок, які уможлилювали негайний перегляд, а також мультцех, гараж тощо. У потязі трудилося 32 співробітники, на кожного з яких припадало квадратний метр спального місця. О. Медведкін убачав головну причину пропагандистських невдач масових форм в їхній неоперативності та неконкретності.

Головна настанова кінопотяга, як і у випадку кіноредакцій, – активне втручання в життя через виступ і кінопоказ, який відбувався безпосередньо за фільмуванням. Керівник поїзда вважав, що «...прокатна мережа “Совкіно” абсолютно неспроможна дотягнути фільм до партосередку чи профкому, зробити зброєю у масовій роботі»<sup>204</sup>. Технологія кінопотяга дозволяла максимально наблизити реальність і її мистецьку репрезентацію. Так, потяг О. Медведкіна випустив шість копій «Пуску Дніпробуду» (реж. Михайло Кармазинський, 1932 р.), які в той самий вечір пуску будови, 10 жовтня 1932 року, уже демонстрували для охопленого святкуванням люду. Режисер усвідомлював, що нашвидку зняту й змонтовану стрічку не варто сприймати в усталеному ключі, «не можна пускати ці фільми під музику і за плату», там вони «нудні та марні»<sup>205</sup>. Це картини лише для цільової аудиторії, які треба демонструвати з агітатором-масовиком, котрий доповнює їх прикладами з «живої практики». О. Медведкіна цікавив безпосередній «ораторський» вплив на аудиторію, який хоч і зберігається кілька хвилин, але здатен прямо зачепити. Режисер вважав, що зробити картину – це півсправи, головне – донести. Тож його кінопересувки брали в експедиції найкращих бригадирів-агітаторів, які, на думку керівника кінопотяга, «брали за живе» краще за поспіхом зроблені фільми.

Географія кінорейсів потяга О. Медведкіна охоплює значну частину України – це і Дніпропетровщина. і Донеччина та Кіровоградщина.

Зі 116 фільмів, створених під час рейсів кінопотяга, збереглося 28. Сьогодні в кінообіг уведено 28 стрічок, серед них кілька зафільмовано в Україні.

Стрічка «Як живеш, товаришу гірник?» (реж. М. Кармазинський, оператор А. Богоров, 1932 р.) відзнята на Жовтневому руднику Криворізького басейну й вибудована як своєрідна кінопромова з риторичними запитаннями до керівництва рудні та кіноаргументами, які ілюструють упосліджений

---

<sup>202</sup> Ідея кінохроніки-блискавки втілювалася Дзигією Вертовим під час його праці в 1919–1920 роках на агітпоїздах ВЦВК. У 1921–1922 роках він розробив і втілював ідею «автор кіно», у 1930-му розробляв проект «безвідхідної» творчої лабораторії (Дерябин А. Вєсь Медведкин. Фильмография [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/360/>).

<sup>203</sup> Медведкин А. 294 дня на колесах // Из истории кино. – Москва : Искусство. 1977. – Вып. 10. – С. 57–59.

<sup>204</sup> Там само.

<sup>205</sup> Медведкин А. 294 дня на колесах... – С. 57–55.

побут гірників: змінюються статичні та інформативні кадри про животіння покотом між брудними каstrулями й ночами на матрацах без сіна поряд із сатиричними замальовками мертвої «засідальницької атмосфери» побуту різних «активів», від яких залишаються лише протерті штани. Такі фільми насправду допомагали покращувати побут гірників. Так, після одного такого кіноаргумента керівника їдальні навіть запроторили до тюрми. Мине зовсім небагато часу і перед фільмуванням каstrулі будуть прибирати, людей переодягати в гідний екрана одяг, мити й вбирати в стрічки стануть навіть худобу...

У подібній стилістичній манері знято й «Справи путейські» (реж. Сергій Гуров; оператор Герман Шулятин): кожна фраза бадьорого звітування підкріплюється незаперечним антиаргументом розхитаних аварійних рейок. Залізниця ж у радянській космогонії має особливе символічне навантаження – це уособлення шляху до нового життя.

У стрічці «Лист колгоспникам» (автор-оператор М. Ліфшиць, 1932 р.) було зафільмовано письмову угоду між колгоспниками Старобешівської сільради на Донеччині та колгоспниками з російського «Заповіту Ілліча». Значимо, що всі стрічки були з інтертитрами українською мовою.

Спогади О. Медведкіна про «колгоспний рейс» дозволяють відновити атмосферу голодних років, про які фактично немає кінодокументів. Режисер згадує «відомі перегини» в заготівлях, що призвели до масового падежу коней у 1931 році, хліб збирати можна було лише коровами, серед них і не колгоспними, які аж ніяк не хотіли звикати до ярма. Тож, «подолавши впертий спротив» селян, кінопотяг організував збір сіна запряженими коровами у 28 колгоспах<sup>206</sup> на Кіровоградщині. Саме на ці кадри сподівались у 2000-х роках фахівці<sup>207</sup>, котрі намагалися віднайти бодай якесь документальне візуальне свідчення про роки Голодомору в Україні, однак картина не збереглася.

Роботу кінопотяга, попри його офіційний статус, супроводжує мовчання преси, хоча її пороги, за висловлюванням Медведкіна, «вони настійливо оббивали»<sup>208</sup>. Керівництво «Союзкінохроніки», так і не захотіло дати оцінку роботі експериментального кінопідприємства. Це була відверта фронда з боку чиновників, напевне, тому, що мобільні «втручання» не встигали узгоджувати з тими, хто відповідав за агітацію та пропаганду.

Наприкінці 1934 року згортається робота виїзних кіноредакцій, і кінопотяг О. Медведкіна передають залізниці для пропагандистської роботи. Він спробує його відродити в роки Другої світової війни, ще пізніше ідея кінопотяга виявиться привабливою для представників незалежного кіно 1960-х: К. Маркер заново введе моду на проекти кінорейсів.

Убивство С. Кірова в 1934 році породжує нову (ще потужнішу) хвилю терору й нові (дедалі конкретніші) завдання для кіно – п'ятирічний план, соціалістичне завдання, з'їзди тощо.

<sup>206</sup> Медведкин А. И. 294 дня на колесах // Из истории кино... – С. 57.

<sup>207</sup> З розповіді кінокритика С. Тримбача про роботу над фільмом «Живі» (2008, режисер С. Буковський).

<sup>208</sup> Медведкин А. И. Что такое кинопоезд? // Из истории кино. Материалы и документы. – Вып. 11. – Москва : Искусство, 1985. – С. 59.

Отже, за умов ущільнення кіновиробничого циклу відбулася корекція кінематографічної стилістики в бік нехитрої композиції, використання прагматичних, просто зчитуваних ракурсів, спрощення монтажно-ритмічної організації, максимального наближення знака й означуваного, адже складна організація матеріалу часто була перепоною для впливу на глядача. Естетичне перестало бути ціннісною категорією. Дарма, що, за висловлюванням М. Рильського, «рима дешева», та вона працює, – стверджують за поетом і кінематографісти.

Добре відоме уявлення про хроніку як кіногазету варто розглядати в контексті нових структурних напрямів у друкованій публіцистиці. Досвід преси дозволив кінематографістам освоїти ще один інструментарій «досягнення реальності».

Традиції преси в СРСР (а ширше – у Російській імперії) були досить далекими від англосаксонської традиції, яка передбачає відокремлення фактів від коментарів. Вони скоріше ближчі до німецької публіцистики, до сфери зацікавлення якої входили нагальні питання, що мали основоположне значення. На початку 1930-х документальний нарис посідає чільне місце в ієрархії «актуальних жанрів». Консолідованою школою нарису стає радянський журнал «Наши достижения», заснований Максимом Горьким у 1929 році задля розвою «позитивних взірців наших досягнень». Часопис належав до типу «товстих журналів» (обсяг 10–15 друк. арк.), у ньому публікували нариси, цілком побудовані на документальному матеріалі. Із самого початку його задумували як масовий журнал публіцистики, що багатьом тоді видавалося нонсенсом, але за п'ять років його наклад зріс утричі й залишив далеко позаду лідера «товстих» літературно-мистецьких журналів «Новый мир», що продемонструвало реальне зацікавлення документом сучасності. Нарисово-документальна література стала «підказкою» й документалістиці, яким чином подолати «відстань до реальності» в 1930-х. Отже, кінематограф, що позиціонував себе як галузь соціалістичного виробництва з усією відповідною атрибутикою – студіями-фабриками, плануванням, економією плівки тощо, не міг пройти повз такої форми, як кіноочерк, що давало змогу унаочнити, так би мовити, «позитивний взірець»<sup>209</sup> трудових процесів на екрані. Тим паче, що радянську людину початку 1930-х репрезентує кінематограф насамперед як «людину праці».

**Герої української документалістики: 1935–1938 роки.** Радянізація суспільства вимагала нової міфологічної картини радянського світу – космосу, який би був частиною офіційної ідеології. Саме в 1930-х роках розпочався процес міфологізації масової свідомості, що, зокрема, передбачав просування певних суспільних груп як «нових героїв». Українські репортери, як і представники інших жанрів, чи не найчастіше звертаються до шахтарів як до деміургів у новій радянській космогонії. Газети вживають навіть вислів про «творчість шахтаря»<sup>210</sup>. Саме шахтар упокорює найнеупокоренішу глибинну

---

<sup>209</sup> Так само, як і ще однієї Горьківської ініціативи про створення велемовної «Історії заводів та фабрик». У 1930 році «Українфільм» навіть мав намір зняти цикл із чотирьох повнометражних художніх фільмів про чотири заводи-гіганти в Україні.

<sup>210</sup> Кіно на службу вугілля // Кіно. – 1931. – № 9. – С. 1.

частину природи – її надра. Інша міфологізована постать – авіатор, що підкорює небо, тоді як тракторист – земну оболонку. Надра, небо і земля мають стати продовженням-розширенням людини, у якої «сталые руки – крылья и вместо сердца – пламенный мотор».

У 1931 році відкривається спеціальний корпункт хроніки на Донбасі – кінохроніка, яка має стати «оперативним екранним органом “підземної революції”»<sup>211</sup>. Головним оператором Донбасу призначили М. Койфмана, якому не зразу вдається налагодити роботу корпунктів. Так, на Донбас припала не бачена для інших регіонів кількість корпунктів, як тоді писали – чотири операторські пости, а в Сталіно (нині – Донецьк) організували виїзну кіно-редакцію, мета якої – щодаки випускати донбаську кіногазету; облаштовується навіть власна кінолабораторія. «Кіно – на службу Донбасу», – кличе передова стаття часопису «Кіно»<sup>212</sup>.

Одним з авторів цілого кіноциклу про «Всесоюзну кочегарку» був режисер М. Левков. Його документальний кінонарис «Більшовик» (УФК, 1933 р.) про вибійника шахти № 1 «Кочегарка» «ударника» Микиту Ізотова спочатку задумувався як фільм про «партійну чистку». Читаючи спогади автора, зауважуємо, як відсувається з першого плану подій репортаж, а його заступає метод організованого знімання, або ж інсценування. Основним драматургічним ходом картини мала стати «партійна чистка» – бюрократична публічна партійна процедура, яка формально мала на меті виявити весь спектр «недостойників» – від ворожих елементів до моральних розпусників. Центральний епізод картини – виступ на партійних зборах – викликав у знімальної групи мало не панічний жах. «Сюжет із життя», який мав бути зафільмований, з одного боку, був добре спланованим дійством, із заздалегідь передбачуваними драматургічними ходами, а з другого – документальна мова героя з її непередбачуваним часовим виміром, виступи опонентів і, взагалі, сам Ізотов легко міг потрапити до тих двадцяти відсотків комуністів, які після «чистки» розлучилися з партійними квитками. Тож подію автори показали відбито – через прохід поміж довгими рядами потенційних суддів, великий план – портрет, де відстежено нещодобне хвилювання Ізотова. Цим вони уникнули власне репортажного документування суті події – «партійної чистки».

Під час фільмування М. Левков звернув увагу на те, що дружина Ізотова називає його Никифором, тоді як в офіційних місяцях і в пресі шахтаря йменували Микитою. З'ясувалося, що його справжнє ім'я Никифор<sup>213</sup>, яке один із журналістів, що писав про шахтаря, змінив у статті на Микиту, аби підкреслити його билинну силу і міць саме в дусі російської історичної пам'яті. І надалі, як міфічна частина «билинної» сили, ім'я Микита стало офіційним іменем ударника. М. Левков також докладає зусиль до конструювання образу шахтаря-богатира. Так, наприклад, один із центральних епізодів картини – роботу у вибої – заради видовищності знімали не в тій шахті, де працював

<sup>211</sup> Зельдович Г. Донбас кличе // Кіно. – 1931. – № 5. – С. 9.

<sup>212</sup> Кіно на службу Донбасу // Кіно. – 1931. – № 9. – С. 3.

<sup>213</sup> З давньогрецької – «переможець». Але тодішні журналісти, безумовно, були орієнтовані на російську історичну пам'ять.

Ізотов, а в сусідній <sup>214</sup>. Отже, у документалістиці початку 1930-х нормативній стандартизації дедалі більше піддаються не тільки засоби виразності, як-от композиційна побудова, стилістика тощо, а й сама документальність як вірогідність.

Українські картини здавали в Москві, і тодішній керівник тресту документально-хронікальних фільмів Віктор Іосилевич не хотів приймати кінострічку «Більшовик». Та М. Левкову вдалося за посередництвом видатного майстра малювання Михайла Кольцова опублікувати рецензію в «Правді» (25 грудня 1933 р.), де картина позиціонувалася як «фільм про партійну чистку». Там, зокрема, зазначено, що «фільм – це цілісна картина життя» <sup>215</sup>. Згодом кадри з нього були опубліковані в згаданому журналі «Наши достижения».

Кіногрупа М. Левкова, за його свідченнями, так звикла до Горлівки, що продовжувала знімати своєрідний шахтарський кіноцикл про радянську дійсність як вододіл між працею рабською і вільною. Наступним фільмом в 1934 році став «Кінець Пекіна», де знято кінець «Собачевки», кварталу валькованих нетрів, який знесли, а на останній халупі на пам'ять прикріпили вивіску «Тут жив шахтар імперіалістичної Росії».

У 1936-му, до річниці стахановського руху, М. Левков разом з операторами А. Казаковим і В. Собоєвим створить фільм «Олексій Стаханов» про масовий рух багатократного перевищення трудових норм, який фактично виштовхнув СРСР на новий виток індустріалізації. Тут герой перебуває ще на більшій відстані від автора, аніж Ізотов три роки тому. Кінематографісти мають довести, що люди, які опанували техніку, здатні творити чудеса: нові люди – це насамперед нові виробничі норми. Творці картини демонструють уже добре відомий «кінодонбас» – незмінні терикони, вагонетки, чорний полиск антрациту. Стаханов тут – лише одна з деталей, людина, яка уособлює пропагандистське гасло, загорнута в аплодисменти юрби. Центральний епізод картини був відзнятий тим-таки «методом відтвореного факту», тобто інсценовано. Кадри виходу Стаханова із шахти після рекорду і зустріч його колегами стали потім частиною численних документальних і телевізійних фільмів, нова історична вірогідність затемнила первинне маніпулювання.

Подібні кінопостановочні способи були лише одним з «гвинтиків» масштабного інсценування соціально-економічного проекту соціалізму в масштабах цілої країни. Нові герої, такі як Стаханов, націлювали на масове тиражування подвигу, надзусилля, тоді як і в класичній космогонії подвиг був винятковим актом, і лише Геракл як надгерой зміг їх здійснити дванадцять. Наступна стрічка М. Левкова «Стахановський рух в СРСР» (1937) отримала «Срібну медаль» (одну із сорока срібних завойованих радянськими експонатами) під час знаменитої Всесвітньої виставки техніки і мистецтва в Парижі, яку дві наддержави Європи – СРСР і Німеччина – використали як арену для пропаганди своїх політичних та економічних систем. І, безумовно, стахановський рух був однією з репрезентацій радянського типу надлюдини, здатної до постійних надзусиль. Звичайно, у методу відтвореного факту були як при-

---

<sup>214</sup> Левков М. Днепрострой-Донбасс // Из истории кино. – Москва : Искусство, 1977. – Вып. 10. – С. 75.

<sup>215</sup> Там само. – С. 73.



хильники, так і принципові противники, котрі вважали, що документальне кіно не може застосовувати ігрові постановочні методи роботи, властиві художньому. Одним з adeptів передавання «життя як воно є», зокрема, був письменник Юрій Дольд-Михайлик<sup>216</sup>, який працював головним редактором Української студії кінохроніки в 1934–1935 роках.

Ще один кіноарис «Академік Лисенко» (1936) М. Левков зняв про своєрідного стахановця від агробіології, що намагався «стиснути час» вирощуванням нових сортів та покращити природні властивості рослин, транспортуючи їх у незвичні природні умови та пояси. У кадрі – дослідна хата-лабораторія, на диво молодий академік, який контролює процес випікання хліба зі щойно виведеного сорту, юні ярівізатори<sup>217</sup>, зимостійкий бавовник на українських землях – це частина того-таки впокорення землі новому соціальному порядку. Соціалістичний деміург викориніює природний ландшафт заради кращого, досконалішого, здатного інтенсивніше відтворювати продовольство. Картина «Майстри колгоспного достатку» (1938) продовжила галерею фільмів М. Левкова про актуальних героїв. Кіноспадкові М. Левкова загалом пощастило – з 21 твору української документалістики 1930–1936 років, що збереглись, шість – його<sup>218</sup>.

Поряд з Донбасом особливий топос у хроніці – будівництво Дніпробуду, що, як найбільша будова України в 1927–1932 роках, чи не найчастіше з'являється в кінохроніці з-поміж інших щойно забудованих місць, – місць без історії, місць, які засвідчували силу радянського духу, освоєння з нуля, з порожнечі. Але з ним пов'язане саме упокорення волею і розумом природного початку стихії води. Окрім п'ятирічного хронікального кіноспостереження, українські кінематографісти відзняли дві документальні кінострічки: «Дніпро в бетоні» (реж. Арнольд Кордюм, 1930 р.) та «Дніпробуд» (реж. Гліб Затворницький, 1931 р.).

«Дніпро в бетоні» створювалося водночас з художньою стрічкою «Вітер з порогів» Кордюма, де перед «ущухненням» востаннє мали бути зафільмовані Дніпровські пороги і лоцмани, які проводили судна через них, а тепер мали відійти з ними в минуле, подолані «в соціалістичній боротьбі». Автор назвав стрічку культурфільмом<sup>219</sup>, бо в картині значне місце відведено панорамним краєвидам річки, відзнятим оператором Йозефом Рона в 1929 році, які зображають романтизоване олюднене життя Дніпра до того, як він став «продуктивним працівником». Фільм довго не приймали до прокату, поза-як йому закидали, що «детально сфотографовані дніпровські пороги жодного самостійного інтересу не являють... можливо, потім, у зв'язку з побудовою Дніпробуду, цей матеріал, безумовно, матиме історичну цінність».

---

<sup>216</sup> Дольд Ю. Про документальність, злободенність кінохроніки // Радянське кіно. – 1936. – № 1. – С. 34.

<sup>217</sup> Ярвізація – методика пророщування насіння перед посівом при низьких плюсових температурах, розроблена Т. Лисенком.

<sup>218</sup> Фільми «Більшовик» (1933), «Кінець Пекіна» (1933), «Майстри колгоспного достатку» (1935), «Чудесний палац» (1935), «Олексій Стаханов» та «Академік Лисенко» (1936).

<sup>219</sup> Режисер Кордюм про свою роботу // Кіно. – 1930. – № 5. – С. 12.

З появою в кінематографі звуку саме неігрове кіно стає своєрідною «книжкою для неграмотних», воно має «пояснити» зміст колективізації та індустріалізації як певної суспільної угоди все ще не дуже письменній селянській масі. Адже людям довелося простежити в рамках одного покоління гігантські зміни, модернізаційний ривок радянської індустрії, і саме кінопропаганда мала створити враження, що це неймовірний злет і самої громади. Тут на перший план у хроніці виходить інтегрованість у життєві процеси, не так відповідність реальному фактові, як переконлива ясність зображення, його сумірність з реальною, щойно пережитою ситуацією. Ю. Дольд наводить факт надзвичайного успіху 10-хвилинного кіноочерку про передову ланкову Марію Демченко «Я дала слово товаришу Сталіну» (реж. Дмитро Федоровський, 1935 р.) під час фестивалю колгоспної молоді, коли стрічку демонстрували поряд з визнаними «Чапаєвим» (реж. брати Васильєви, 1934 р.) та «Аероградом» (реж. О. Довженко, 1935 р.). Публіцист сам і пояснює, «що він, насамперед, бачить живу Марію, бачить її ланку»<sup>220</sup>, глядач саме завдяки хронікальній природі видовища бачить і вірить. Листи глядачів розкривають ще один бік очікувань – бажання бачити власне технологію стахановських подвигів. Так, селяни артілі «III вирішальний» з Київщини хочуть наочно побачити, «як працюють стахановці на буряках, відвойовуючи у природи кожен грам „доважку”», адже стахановські норми підкріплювалися ще й істотним матеріальним заохоченням.

Коли 1938 року кожна з національних кіностудій до відкриття ВДНГ у Москві готувала фільм про передовиків сільського господарства, в Україні обрали буряківників. Стрічку «Буряководи України» створили спільно київські та московські кінематографісти, її режисером був Петро Вершигора, згодом – відомий партизанський командир. Стрічка не збереглась, але рецензенти як свідчення її безумовної художньої якості наводили успіх у тих самих знатних буряківників, що й були її першою кіноаудиторією. Як символічне дійство вдячної підкореної природи знято збирання врожаю в картині режисера М. Шапсає «Сталінський урожай» (УФК, 1936 р.) – сиплються нескінченні потоки зерна, доки сягає око, тісняться яблука і кукурудза, немає жодного шматочка землі, який би не полонили дари української землі. Селяни везуть урожай до міста, і над першою підводою майорить величезний портрет Сталіна, ніби освячуючи наповнені по зав'язку мішки з різним збіжжям.

У 1934–1935 роках українська документально-хронікальне кіно обмежується переважно випуском кіножурналу «Радянська Україна», основна частина продукції лишалася незвученою. У 1935 році студія вперше здійснила масштабний проект повнометражного документального фільму «Квітуча Україна» (реж. М. Кауфман) про те, як та «кращає і квітне на базі заможного життя»<sup>221</sup>. Це започаткує цілу серію парадно-звітних стрічок про інструментальні зміни, які забезпечувала індустріальна та культурна модернізація країни, що полягали, зокрема, й у стрімкому зростанні загальної освіти, долученні до сучасних наукових та технічних знань.

<sup>220</sup> Дольд Ю. Про документальність, злободенність кінохроніки... – С. 36.

<sup>221</sup> Хроніка «Українфільму» // Радянське кіно. – 1936. – № 6. – С. 67.

У 1935 році було випущено 36 номерів німих кіножурналів, три звукові кіноариси (зокрема, спецвипуск «У гостях у Петровського», «За здорову зміну», реж. М. Шапсай) і три німі. Та вже з 1936-го картина різко змінюється. Фабрика планує виробити 24 німих журнали «Радянська Україна», 10 спецвипусків з актуальних подій, шість спеціальних випусків для села (на кшталт московського «Социалистическая деревня»), шість німих нарисів, 12 звукових, чотири журнали «Радянське мистецтво» (на зразок союзного «Советского искусства»), 170 німих і 20 звукових сюжетів для центрального екрана. Ці плани реалізовано майже всі. Було відзнято серію кінонарисів про зразкові колгоспи та знакові українські місцини, такі як села Диканька, Турбаї, Кирилівка – батьківщина Тараса Шевченка, що відтепер є передовим електрифікованим селом з хатою-родильнею, будинком відпочинку і агрономічним технікумом. Добір фактів усоблює рух села до міста, перехід в інший, вищий якісний стан.

Уперше випущено два звукових журнали для дітей – «Мала Сталінська» (автор-оператор О. Шаповалов, 1936 р.) про відкриття першої в Україні дитячої залізниці, профорієнтаційного проекту, де діти навчалися залізничних спеціальностей, а в політичній проекції – рухалися до комсомолу, тому першою, куди прибував дитячий потяг, була станція «Комсомольськ». Позаяк це була друга у світі (після Москви) дитяча залізниця, то сюжет вийшов не лише на всесоюзний, а й на міжнародний екран. Ще в одному сюжеті йшлося про дитячу спартакіаду. Це суголосить загальному «повороту до дітей» як у літературі, так і в художньому кінематографі. Емоційно активна дитяча аудиторія мала дістати нових героїв свого віку, нові зразки для наслідування поряд з пантеоном «старших революціонерів».

Окрім хроніки, планованої власне Українською фабрикою, чимало інших організацій зверталися до «сюжетів на замовлення», де йшлося як про передовиків, так і про місцеві ландшафтні дивовижі. На жаль, з усіх сотень відзнятих у 1936 році сюжетів уціліло лише два, а з кінокартин – вісім. Та подібний підхід свідчить про політику орієнтації кінохроніки на фрагментованіші аудиторії, що, безумовно, мало успіх. Проте Київ і Харків так і не дістали змоги відкрити кінотеатр документального фільму на кшталт московського «Новости дня». У 1936 році головним редактором студії стає Зіновій Роднянський – редактор і сценарист, який тривалий час визначатиме обличчя українського неігрового кіно.

Картини на документальному матеріалі створює і Київська кінофабрика «Українфільм». У 1936-му відзнято кіноарис «Київ» (реж. Б. Ляховський). Хроніка «Українфільму» повідомляє<sup>222</sup>, що стрічку фільмує один з найцікавіших операторів ігрової української кінематографії Микола Топчій. У часописі зазначено, що він майже всю її зафільмував методом панорамного знімання в русі – з аероплана, автомобіля, дрезини, моторних човнів. Довершеність радянського міста символізують новобудови, панорами ландшафтів, історичних пам'яток, тисячі людей, які проводять час на воді. Спеціально для фільму композитор А. Шипович написав музику на слова М. Рильського, який 1935 року завершує збірку «Київ», де патетизує радянський Київ: «Зелений Київ наш, бо він червоний».

<sup>222</sup> Хроніка «Українфільму» // Кіно. – 1936. – № 10. – С. 47.

У 1936 році екран, як і інші мистецтва, відображає курс на взаємопроникність офіційної ідеології та фольклору. Однією з новацій цих років стає залучення «нового» фольклору, буцімто зібраного в українських колгоспах задля створення ілюзії щирого мовлення народу. Того самого року був відзнятий художній кінонарис «Весілля» (реж. О. Стрижак, оператор В. Златкіс, Київська кіностудія) про весілля бригадира тютюнової бригади Пилипенка і працівниці цієї ж бригади Кутир. У картині було використано як давні, так і «нові» обрядові пісні. Музику до стрічки написав відомий радянський композитор Олександр Свешніков, а основний музичний лейтмотив «Ой зашуміли сосни в лісі» – місцевий учитель Деміневський із с. Чапаївка, де й відбувалася дія.

Юрій Дольд наводить дані <sup>223</sup>, що в 1936 році вперше видовищні повнометражні документальні фільми «Щаслива юність» («Союзкінохроніка», реж. М. Кауфман, С. Гуров, Я. Посельський, Ірина Сеткіна, шість частин, 1935 р.) про московський фізкультурний парад та «Боротьба за Київ» («Союзкінохроніка», реж. Лазар Анці-Половський, С. Бубрик, М. Кармазинський, Петро Малахов, вісім частин, 1935 р.) успішно конкурують з ігровою продукцією. Останній фільм (про військові маневри під Києвом), вочевидь, зняли українські оператори, але змонтували його в Москві. Обидві картини мають швидше емоційний, аніж інформаційний контекст, особливо «Щаслива юність», де багато надвеликих планів очей, усмішок поряд з масштабними сценами парадів. Майоріння тисяч прапорів і широкоформатних портретів вождів, візерунки факельних ходів, абстрактні фігури гімнастичних пірамід, які зводять людину до ролі функції-гвинтика, естетика військових парадів, відтворена у принципах розміщення людей і техніки, бадьорі колони «на марші» стають упізнаваною кіноатрибутикою 1930-х. Вони лише закріпили статус хронікально-документального кіно як умоглядного ідеологічного нормативу, який був зліпком з естетики та реальності тих літ, але аж ніяк не зліпком епохи.

Стилістичними рисами соціалістичного реалізму в кінопродукції УРСР 1930-х років є, зокрема, монументалізм, активне застосування знімання з нижнього ракурсу, а також особлива схема драматичного конфлікту. Йдеться про обов'язкову перемогу у фіналі стрічки носіїв ідеї. Значною мірою це перегукується з естетикою нацистської кінодокументалістики цього історичного періоду, становлення якої кінознавці часто пов'язують з творчими експериментами Лені Ріфеншталь (Leni Riefenstahl) <sup>224</sup> та роботами Вальтера Рутмана (Walter Ruttmann), який у роки Третього Рейху керував рекламним підрозділом студії УФА <sup>225</sup>. Творець стрічки «Берлін – симфонія великого міста» (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) часто використовував у прикладних цілях засоби німецького авангардного кіно, застосовуючи віртуозну формалістичну кіногру для промотування досягнень німецької військової техніки.

<sup>223</sup> Дольд Ю. Про документальність, злободенність кінохроніки... – С. 36.

<sup>224</sup> Салкенд О. Л. Рифеншталь: триумф и воля. – Москва : Крон-Пресс, 2007. – 657 с.

<sup>225</sup> UFA, «Universum Film AG», Deutsche Film-Aktiengesellschaft. Через «Cautio Trust» з 1937 року фактично цілком контрольоване Міністерством пропаганди Рейху. З 1942-го націоналізована, як і інші відомі студії. Студія випускала основні хронікальні журнали.

На 1937 рік Українська фабрика кінохроніки запланувала 48 випусків журналу «Радянська Україна» та 22 кінонариси<sup>226</sup>. Тематичні пріоритети вишиковуються так: а) стахановський рух, б) партійне і комсомольське життя, в) національно-культурне будівництво та ж) поточні події. Отже, власне питома риса кінохроніки – оперативність, намагання зафіксувати факти, які виростають з несподіваних подій, – є останнім із пріоритетів радянського кіно. Хронікери навіть не намагаються дорівнятися злободенністю й оперативністю до газетарів – звичним стає надавати через 2–3 місяці сюжет про подію, яка давно вже зійшла з газетних сторінок. Так було з тим самим стахановським рекордом, який відбувся 30 серпня 1935 року, а в кіножурналі «Радянська Україна» сюжет про це вийшов лише в листопаді.

За 1937 рік не збереглося жодного випуску власне українського хронікального кіножурналу, лише три сюжети з-поміж тих, які українська студія надсилала в союзний «Союзкіножурнал». Не збереглося й жодної документальної кінострічки.

За 1938 рік збереглося 27 з 54 відзнятих випусків «Радянської України» та одна документальна кінострічка «Школа талантів» режисера М. Шапсаєва – про скрипаля, організатора музичної школи в Одесі професора Петра Столярського. Зафільмовано заняття в школі, концерт шкільного симфонічного оркестру.

Тематичні пріоритети в хронікальних журналах 1936–1938 років можна розділити на три великі групи. Попереду, звісно, показ різноманітних трудових процесів, на другому місці – різноманітні засідання, збори, мітинги, зустрічі, бесіди тощо. Так, наприклад, у 27 випусках «РУ» за 1938 рік зафільмовано 34 сюжети цієї категорії. І наостанок – третій тип – військово-оборонні та культурно-просвітницькі, тобто пов'язані з корисним дозвіллям. Радянська людина – насамперед людина праці, їй властива лише функція трударя в колективі. Тож засідання, збори – це перебування людини в колективному просторі, стан поєднання радянської особистості із соціумом. Так візуалізується вписаність у соціальне середовище, визнання чи маніфестування спільних цінностей, певний соціальний відбір. Радянська людина не може не бути частинкою колективу, навіть сюжети-портрети організовані так, аби показати героя через спілкування з масою. На цей час відбулася драматургічна уніфікація в кіновирішенні цих сюжетів услід уніфікації в реальності – це послідовний показ лідера (президії) та колективу. Синхрон, пряма мова використовуються досить рідко.

Через п'ять років після переїзду українського уряду в Київ, 1939 року, в нову столицю переводять і «Укркінохроніку»; у Харкові натомість відкривають корпункт студії. Будівництво нового виробничого комбінату (не фабрики) хроніки починається в 1937 році<sup>227</sup> на вул. М. Щорса, його вартість складає 6 млн крб. Тут планується найбільше в Україні сховище кіноплівки, різноманітні цехи, навіть власна електростанція. Отримують документалісти й омріяний глядацький зал на 300 осіб. З часу переїзду до Києва студія дістає

<sup>226</sup> Романов М. Українська радянська кінохроніка. – 1937. – № 1/2. – С. 69.

<sup>227</sup> Новини радянської кінотехніки // Радянське кіно. – 1937. – № 4. – С. 48.

назву – «Українська студія хронікально-документальних фільмів». Так уперше слово «документальний» з'являється в офіційній назві.

Публічні екранні документи досліджуваного періоду (кіножурнали, документальні фільми), витримані в кіностилістиці соціалістичного реалізму, свідомо репрезентували ідеалізований образ «держави трудівників і селян», створюючи ілюзію поступу до щасливого життя, а також технічного прогресу Радянської України як складника СРСР. Натомість репресивна політика радянського режиму щодо України, підтверджена з часом незаперечними історичними свідченнями й фактами, зазвичай залишалася незадокументованою.

Офіційні українські кінодокументи 1930-х років лише в окремих випадках зафіксували постановочні сюжети судів над «ворогами народу», «шкідниками», а також тематику «каяття» та навернення в лоно комуністичної ідеології «ворогів народу». Дидактичність, легка зчитуваність перетворили документально-ігровий кінематограф у пропагандистський інструмент, але, з іншого боку, показали й зросту професіоналізацію хронікерів, перед якими стояли завдання, що дотепер кінематографістами не ставилися, а саме: періодичне й системне кіновідтворення модернізації країни, популяризація «взірцевих практик». Документалісти України працювали на консенсусній платформі з владою, створюючи достатньо якісний продукт. Саме хроніка – як жоден інший жанр – пов'язана з драматургією подій, які вона фіксує. У підсумку стандартизації зазнавали не тільки елементи виразної системи, що відтворювала реальність, а й сама реальність. На кінець 1930-х було й справді досягнуто узгодженості життєвих реалій і їх образу, що поставав на тисячах кіноекранів СРСР.

## ПРОСВІТНИЦЬКЕ КІНО. 1930–1941

На початку 1930-х років фільми науково-просвітницької тематики були представлені в українському прокаті, однак вітчизняна продукція серед них становила незначний відсоток, що пояснюється низкою об'єктивних причин. Перша, і найголовніша, полягала в тому, що з'ясування видових ознак цієї кінопродукції системно розпочалося в республіках Радянського Союзу тільки наприкінці 1920-х років. Саме тоді постали питання «чим є культурфільми», «про що їх створювати», «як їх створювати» і «для кого». Їх актуалізація відбулася напередодні I Всесоюзної кінонаради (1928).

У резолюції наради в загальних рисах визначалися шляхи розвитку радянської кінематографії, зокрема зауважувалося, що «культурфільм» є одним з потужних засобів розповсюдження та популяризації загальних і технічних знань. Проте не було сформульовано конкретних директив щодо розбудови цієї галузі кіновиробництва, тому кінематографісти самостійно мали «зразково поставити її виробництво» й «забезпечити доступність культурної фільми для широкого глядача».

У 1920-х роках випуск виробничих і навчальних картин здійснювали знімальні бази в Харкові, Києві й Одесі; з 1923 року стрічки з наукової тематики починає фільмувати Одеська кінофабрика; з кінця 1928 року основна робота над культурфільмами зосереджується в Києві та Одесі. ВУФКУ за півтора року освоєння галузі кінопросвіти випустило на екрани близько сотні культурфільмів з різних галузей знань, були окремі випадки створення навчальних стрічок, утім, загальної програми щодо фільмування просвітницьких картин ще не було. Наприклад, включити шкільний фільм у тематичний план виробництва тільки планувалося. У 1928/1929 році було випущено в прокат 37 картин, 1929/1930 – близько 70, у 1931 році планувалося зробити 120<sup>228</sup>. Для порівняння можна навести цифри із зарубіжного досвіду: за перший квартал 1930 року в Німеччині в прокат вийшло 209 культурфільмів (загальна довжина – 129 365 м), лідером у цій галузі був відділ культурфільмів УФА<sup>229</sup>.

Перехід від безсистемного фільмування картин з науково-популярної тематики до спланованої практичної діяльності загострив багато питань теоретичного й технологічного характеру. Основне полягало в термінологічній неузгодженості. У СРСР словосполучення «культурний фільм» (пізніше – «культурфільма») увійшло до фахового обігу в 1924 році як російська транскрипція німецького «Kulturfilm». Завдяки використанню терміна Миколою Лебедєвим у книзі «Кіно, його коротка історія» (1924) і повідомленням у пресі щодо німецького збірника «Kulturfilmbuch», присвяченого питанням наукового, навчального й мистецького кіно, поняття «культурний фільм» закріпилося в лексиконі кінематографістів для визначення певного типу фільмів.

<sup>228</sup> Село й культура // Кіно. – 1930. – № 14. – С. 4.

<sup>229</sup> По кінофабриках світу // Кіно. – 1930. – № 9/10. – С. 15.

Наскільки ця назва відповідала суті явища, яке вона визначала, радянські науковці з'ясували в збірнику «Культурфільма» (1929 р., загальна редакція – К. Шутко). Він, зокрема, вважав, що використання терміна «культурфільма» в країні, де кіно має бути «засобом широкої освітньої роботи та комуністичної пропаганди», неприйнятно через «розважальну» суть, притаманну зарубіжним фільмам такого типу. Натомість автор запропонував визначення «політико-просвітницький фільм», що, на його думку, мало підкреслити освітню функцію цих картин і відокремити їх від розважальної продукції, насамперед від художніх фільмів. Намагання виявити сутність явища в перехідний період набувало актуальності тому, що в резолюціях кінонаради 1928 року простежувався певний дисбаланс у запланованому співвідношенні ігрових/неігрових картин (95 % / 5 %).

Визначення шляхів розвитку радянської просвітницької кіногалузі відбувалося на основі досвіду зарубіжних фахівців. Незважаючи на те, що кінематограф інших країн розглядався як «буржуазний» (тобто неприйнятний для наслідування в пролетарській країні), з його практики на озброєння були взяті певні принципи класифікації за тематикою та домінуючою функцією, а також окремі художньо-технічні прийоми. На межі десятиріч у професійній термінології для визначення окремих різновидів кінопродукції (науково-популярної, інструктивної, шкільної тощо) закріплюється загальна назва «політико-освітній».

У тогочасному світовому кінематографі проглядалася інша ситуація в галузі кінопросвіти. Хоча в кожній країні цей вид кіно мав власну назву (наприклад, у Німеччині – «культурний», у США – «освітній», у Франції – «документальний»), проте визначалося одне й те саме явище. Про достатній ступінь вивчення кінопросвіти за кордоном може свідчити той факт, що на кінець 1920-х років там виходили ґрунтовні огляди, присвячені цій проблемі, існувала загальноприйнята класифікація за тематикою. Скажімо, щорічний журнал Education Screen («Виховний екран») поділяв просвітницькі фільми на 136 груп з 27 основними розділами: агрокультура, мистецтво, музика, архітектура, астрономія, економіка, географія, державна діяльність, історія, фізика, фізіологія і т. д. Така класифікація була характерна для провідних країн (США, Німеччина і Франція) у галузі виробництва просвітницьких фільмів.

На початку 1930-х років відбувався процес певної синергії освітнього кіно різних країн, чому сприяла діяльність Міжнародного інституту виховного кіноатографа (м. Рим), який видавав «Міжнародний огляд виховного кіно» п'ятьма мовами в 52 країнах. Інститут почав вивчати дидактичний і соціальний вплив кіноатографа на формування особистості дитини. Застосовувався анкетний метод, який мав виявити можливості кіно насамперед в освітній справі. Досліджувалася система зорового навчання, що використовувалася, аби виявити, наскільки вона може змінити та вдосконалити традиційне словесне навчання. Вивчалася, у яких галузях знань найефективніше послуговуватися кіноатографом з освітньою метою і якої форми має набути екранна просвіта. Увага приділялася технічним питанням: з'ясувалися оптимальні умови для демонстрації навчальних фільмів (проекційні апарати, способи проєкції – тривалість, зали, світло), перспективність упровадження звуку. Римський Інститут узявся всебічно дослідити вплив кіноатографа



на психологію та психіку дітей. За ініціативою директора установи Лусіано де Фео картини ВУФКУ планувалося включити до чергового перегляду для ознайомлення з ними світової спільноти<sup>230</sup>. Інститут продовжував популяризувати освітнє кіно й надалі: періодично видавалися оновлені каталоги навчальних картин і фільмові енциклопедії, фільмувалися методологічно-навчальні стрічки, проводилися конференції з питань використання навчальних фільмів.

У 1920-х роках у зарубіжній науково-популярній галузі визначалися основні тенденції розвитку, що було зумовлено специфікою кіновиробництва. Умовно треба виокремити дві домінуючі – фільмування «бойовиків» (назва з тогочасної вітчизняної кінопреси) для широкого прокату та виховних картин, які замовляли державні установи задля просвіти суспільства.

«Бойовиками» називали фільми, тематика або проблематика яких мала сенсаційний характер. Загалом, перша чверть ХХ ст. була позначена підвищеною зацікавленістю людства стрімким розвитком науки та технічним прогресом, тому популяризація наукових ідей засобами кінематографа була на часі. Відтак у коло інтересів кінематографістів потрапляли новітні наукові відкриття. Наприклад, німецька просвітницька картина «Теорія відносності Ейнштейна» (1924) мала великий успіх у глядачів і по праву належить до «бойовиків».

На замовлення державних і фахових установ фільмувалися просвітницькі картини, що висвітлювали локальні наукові проблеми. Така продукція, як правило, була розрахована на вузьку аудиторію і мала обмежений спеціалізований прокат у порівнянні з «бойовиками». У 1930-х роках поширеним було введення в шкільну програму навчальних фільмів. Визначитися з тематичними пріоритетами кінематографістам допомагали соціологічні дослідження потенційної аудиторії просвітницького кіно.

Соціально-культурна ситуація в Радянському Союзі принципово відрізнялася від закордонної. Згідно з більшовицькою пропагандою пролетарські та селянські верстви населення завдяки революції із соціально пригнічених класів перетворилися на гегемонів. Природно, що культурний та освітній рівень таких широких мас населення вимагав негайного підвищення. Через значний відсоток неписьменного населення кінематограф у СРСР був ефективним засобом освіти. Кінематографічна природа забезпечувала наочність і доступність знань, які містилися в кіноосвітніх стрічках. Отже, перед радянськими кінопросвітниками стояло складне завдання – навчати доросле населення засобами кіно.

Характер виробництва просвітницьких картин в Україні на початку 1930-х років був зумовлений загальною ситуацією в Радянському Союзі, зокрема, у кінематографії. Партійні настанови щодо економічного розвитку країни безпосередньо впливали на кіногалузь, яку включали до «загальної системи культурно-освітніх заходів» та розглядали як освітній засіб для широких мас. Кіно мало навчити «будувати життя» та «працювати над розв'язанням надзвичайних завдань», поставлених партією. Нові цілі передбачали зміну стилістики та технології виробництва. Основний недолік культурно-освітніх

---

<sup>230</sup> Наші фільми за кордоном // Кіно. – 1930. – № 3. – С. 4; Михайлич С. Міжнародний інститут виховного кіно // Кіно. – 1930. – № 11. – С. 12.

фільмів цього періоду редакція журналу «Кіно» вбачала у використанні їх авторами досвіду та методів ігрових картин: «Виявляється, що культурно-освітні фільми будуються за сухими схемами, що не розв'язують конкретно тої чи тої наукової, технічної чи освітньої теми, а трактують тему “взагалі”, а через це й весь сенс культурно-освітнього фільму принижується і втрачає всю свою навчальну та культурно-освітню актуальність»<sup>231</sup>. Ситуація вимагала методологічного визначення. Редакція пропонувала провідний шлях для освітнього кіно – робити його в «абсолютно простій навчальній формі».

Провідною темою початку 1930 року була сільськогосподарська. Успішність утілення в життя курсу партії на колективізацію сільського господарства радянських республік залежала від створення міцної ідеологічної бази та розповсюдження елементарних фахових знань серед населення, тому в просвітницьких картинах цього напрямку основну увагу приділяли агітації за колективне господарство та наочному навчанню технологічних процесів. Зокрема, на Київській студії взимку 1930 року було мобілізовано чотирнадцять знімальних груп, які мали забезпечити працівників сільського господарства політико-просвітницькими фільмами. Робота цих груп мала відбуватися за принципами соціалістичного змагання, що було зумовлено належністю кінематографа до загальної системи соціалістичного виробництва.

Агітаційні завдання кінематографісти виконували, фільмуючи роботу та досвід комун (наприклад, Бородянської на Київщині). За характером цей матеріал був хронікальним, проте агітаційна суть визначала його належність до політичної просвіти. До весняної засівної кампанії ВУФКУ підготувало низку короткометражних фільмів-агіток, у яких пояснювалося політичне значення боротьби з куркулями одноосібниками, а також накреслювалися шляхи розвитку скотарства, птахівництва та виробництва овочів (серед них – «Агромінімум», «Культура цукрового буряку» і чотири стрічки режисера Леся Швачка й оператора Зіновія Чернявського про бурякосіяння на замовлення Укрбуряксоюзу). Київська студія підготувала картини «Охорона скотарства», «Шкідництво куркуля в колективі», «Знищення куркульта, як кляси», «Допомога з міста селу в засівній кампанії (робітничі ударні бригади)», «Машинно-кінна станція» (реж. В. Заноза, оператор Д. Сода), одночасно проводилася робота з пропаганди нових соціальних умов – було зроблено кілька короткометражних фільмів про побут і планове виробництво в колективних господарствах. У стрічках, наприклад, пояснювалася необхідність використання чистого сортового зерна для засівів, а не споживання, суть неподільності колгоспного капіталу, призначення машинно-кінних станцій. Мультиплікаційна майстерня студії випустила вісім анімаційних короткометражних картин, які ілюстрували провідні гасла засівної кампанії. Фільми Одеської кіностудії мали певну сільськогосподарську специфіку тому, що забезпечували потреби степового регіону України: промисловим культурам Одещини присвячено повнометражний «Кенаф» та короткометражний «Бавовна» режисера Бориса Дуберштейна, підготовці технічного парку до весняної кампанії – «Машинно-тракторні станції» режисера Станіслава Комара й оператора К. Боровикова, «Кінь та трактор» режисера Сергія Кореняка.

---

<sup>231</sup> За культурно-освітній фільм // Кіно. – 1930. – № 4. – С. 1.

Одеський сектор ВУФКУ випустив кілька культурфільмів, які агітували селян за своєчасний початок весняної сівби, серед них – «Весняна засівкампанія в Степовій Україні» (реж. Арон Гершкович, оператор П. Радзиховський).

В обов'язки ВУФКУ входило повноцінне забезпечення потреб сільського прокату, тому всі фільми були надруковані у 25–30 копіях, що давало можливість охопити всі сільські екрани. Гасло кінематографістів «Політико-просвітній виробничий фільм – на лани» намагалися реалізувати комплексно: сеанс включав лекцію і перегляд картини. На фільмовий матеріал покладалася велика надія щодо пропагандистської ефективності, відтак лекція була супровідною<sup>232</sup>. Заради допомоги лекторам видавництво «Укртеакіновидав» друкувало лібрето агітаційних картин і випускало листівки.

Перед кіноосвітніями стояло завдання кінематографічними засобами висвітлити проблеми організації праці в колгоспах і залучення дітей до колективізації, роз'яснити політику партії щодо знищення одноосібних господарств у районах суспільного хазяйнування. Тому навесні 1930 року в українському прокаті були представлені політико-просвітницькі картини: «Буряк» (реж. Л. Швачко), «Меліорація» (реж. С. Чарський), «Весняна засівкампанія» (автор-монтажер Н. Ростиславова), «Догляд за буряками», «Угноєння буряку», фільм про роль агромінімуму в сільському господарстві «На великому зламі» (реж. Олексій Перегуда). До просвітницько-агітаційних слід зарахувати картину з ігровими елементами «Нові рейки» (реж. Карл Томський) та ігрову картину «25 000» (реж.: Георгій Стабовий і Соломон Лазурін) про мобілізацію 25 000 пролетарів на сільськогосподарські роботи. «Весняна засівкампанія цього року переплітається з класовою боротьбою, що є вирішальним чинником на даному етапі соціалістичної перебудови всього народного господарства, – роз'яснював В. Левчук партійну політику на сторінках професійної преси. – Кінематографія, як один з найважливіших факторів впливу на маси, мусить так побудувати свою роботу, щоб допомогти здійснювати політику партії на селі»<sup>233</sup>. Тогочасні соціально-політичні процеси (зокрема боротьба з куркульством) знайшли відображення в низці політосвітніх фільмів, таких, скажімо, як «Канадська комуна» (реж. Фавст Лопатинський, оператор Олексій Каложний) – про переваги колективного господарства на прикладі досвіду комуни канадських українців Одещини.

Під час «першої весняної кампанії» (1930) були відпрацьовані основні схеми, за якими відбувалося забезпечення сільського господарства кіноматеріалом політично-освітнього характеру. Підготовку до засівкампанії 1931 року ВУФКУ розпочало з планування кіновиробництва: у січні – лютому готувалося до випуску 24 короткометражні картини (з них – 19 мала зробити Одеська кіностудія), які склалися з агітаційних (про колективізацію) та інструктивних.

Політосвітні картини через свою агітаційну природу швидко втрачали актуальність, проте деякі з них залишалися на довгий час у фільмотеці. Фільм «Бессарабська комуна» демонструвався на екранах багатьох комун усього Радянського Союзу – від України до Далекого Сходу. Не втрачали зна-

<sup>232</sup> В похід на лани! // Кіно. – 1930. – № 14. – С. 2.

<sup>233</sup> Левчук В. Засівкампанії – наші сили // Кіно. – 1930. – № 4. – С. 5.

чення суто інструктивні стрічки, наприклад, про всі процеси вирощування та збору цукрового буряку. Так само актуальними залишалися фільми про сільськогосподарське машинне будівництво, зокрема про Сталінградський тракторний завод і Ростовський сільмашбуд. Завдяки докладному показу перебудови сільськогосподарського виробництва на прикладі функціонування соціалістичного нововведення – наукового-дослідницьких станцій, певний час продовжувався прокат картини «На великому зламі». Перед неігровим кіно стояло завдання «відбити найкращі зразки роботи колгоспів, радгоспів, МТС, треба показати, як працюють райони суцільної колективізації, популяризувати нові культури – все це треба дати глядачеві з виразним настановленням на колектив, на усупільнення праці в сільському господарстві»<sup>234</sup>. Опрацювання сільськогосподарської тематики українські кінематографісти продовжували у фільмах «Скотарство», «Городництво», «Садівництво», «Район суцільної колективізації», «Здорова худоба», «Коноплі», «Соєа» та ін. Проте сільський кінопрокат не обмежувався тільки цією тематикою – для підвищення освітнього рівня селян демонструвалися стрічки про соціалістичний побут і темпи промислової реконструкції.

Зміна методів сільськогосподарського виробництва та умов праці вимагала доступного пояснення широким верствам населення. Для популяризації нового курсу було залучено переважно режисерів-початківців: Луку Ляшенка, Лазаря Бодика, Ісаака Животовського, Побідаленка, М. П'ясецького, Костянтина Болотова. Поступово почали узгоджуватися механізми співпраці кінематографістів з іншими державними установами (наприклад, з Інститутом сільського господарства і Марксистсько-ленінською кафедрою), як соціального кінопросвіти та науковці мали запропонувати варіанти знімальних планів картин<sup>235</sup>.

Відповідно до постанови Ради народних комісарів СРСР (1929) українська кінопромисловість переробила виробничі плани в бік збільшення кількості політико-освітніх фільмів, що було зумовлено надходженням у галузь 30 % бюджетних коштів від загального асигнування кіновиробництва. Поступово урізноманітнися їхній тематичний спектр: масовій аудиторії надавалася можливість ознайомитися з проблемами різних галузей науки, техніки, культури. Тогочасна преса була схильна перебільшувати успіх просвітницького кіно в широкій глядацькій аудиторії: «На сьогодні культосвітні фільми демонструються при такій же кількості глядачів, як і пересічний художній фільм»<sup>236</sup>. На основі таких даних напрошувався висновок, що галузь слід якнайшвидше розвивати. Висловлювалася пропозиція випускати замість художніх фільмів просвітницькі. Утім, редакція журналу «Кіно» заперечувала зневажливе ставлення до ігрового кіно<sup>237</sup>. Проте фільмографія 1930–1932 років свідчить про зворотне – її здебільшого складають неігрові картини, відсоток ігрових був незначний.

<sup>234</sup> Село й культура // Кіно. – 1930. – № 14. – С. 4.

<sup>235</sup> Живенко І. Що робить київська кінофабрика? // Кіно. – 1930. – № 4. – С. 7.

<sup>236</sup> Дорогу культурфільмові! // Кіно. – 1930. – № 13. – С. 1.

<sup>237</sup> Там само.

Заради справедливості треба зазначити, що просвіта засобами кіно іноді мала примусовий характер, про що свідчать дані за 1930 рік, отримані від провінційних клубів різних регіонів України. Згідно з ними демонстраційні організації вимагали від ВУФКУ зменшити постачання освітніх картин або взагалі відмовлялися від прокату цієї продукції через їхню комерційну неспроможність<sup>238</sup>.

У 1930 році в Україні демонструвалися різні за тематикою, призначенням, рівнем розкриття проблеми просвітницькі фільми. Провідними темами були такі, як реконструкція промисловості та сільськогосподарського виробництва, перебудова побуту, проте певну частку кінорепертуару становили науково-популярні, краєзнавчі та етнографічні картини. Кінематограф почали активно використовувати для підготовки кадрів. За ініціативою Союзкіно<sup>239</sup> було збільшено випуск виробничо-технічних фільмів і утворено спеціальну комісію із цього питання, в обов'язки якої входило тематичне планування<sup>240</sup>. Були накреслені провідні напрями: створення серії вступних інструктажів і показ ефективності раціоналізації.

Того року фільми про промисловість поступалися за кількістю сільськогосподарським. Усі виробничі процеси поліграфічної промисловості висвітлювалися в картині «Друковане слово» (реж.-оператор Григорій Александров), технологія створення порцеляни демонструвалася в стрічці «Порцеляна» (реж. Андрій Вінницький). У виробничо-технічному фільмі «Горизонт 555» (реж. І. Сафронов) було актуалізовано важливу проблему кам'яновугільної промисловості Донбасу – техніка безпеки на виробництві. (За статистикою 1928/1929 року в цій промисловій галузі регіону було зафіксовано 30 % усіх смертельних випадків.) Автори картини не зупинилися на сухому інструктажі, вони зробили внесок у краєзнавчу справу, зафільмувавши багату натуру Донбасу. З приводу цього фільму кореспонденти журналу «Кіно» вказували на недостатню розробленість у кінематографі донбаської теми<sup>241</sup>. Згодом використання натурних кадрів у картинах промислової тематики зазнало критики. Так, наступну роботу режисера «Вогняний шлях» про досягнення в галузі металургії звинуватили в гонитві за зоровими ефектами. Слід зауважити, що в цей період серед режисерів ще не існувало спеціалізації за певною тематикою – І. Сафронов після втілення металургійної теми розпочав роботу над картиною «Біле золото» (оператор П. Горбенко) про цукрову промисловість.

Краєзнавчу тематику на екранах України часто представляли зарубіжні картини – англійська «Експедиція на Еверест» режисера Ноеля, іноді фільмотечні – «На острів Врангеля» автора-оператора П. Радзиховського про рейс криголама «Лідтке» з Одеси до Владивостока; екранний звіт про кіноекспедицію до малодосліджених Тянь-Шанських гір «До Хан-Тенгри»; «По Ойротії» оператора М. Слуцького, де у формі туристичної подорожі показано

<sup>238</sup> Заярний Ю. Організуємо показ кульгфільму // Кіно. – 1930. – № 15–16. – С. 3.

<sup>239</sup> Союзкіно – фахова установа, що скеровувала дії республіканських кіноорганізацій.

<sup>240</sup> По кінофабриках світу // Кіно. – 1930. – № 4. – С. 15.

<sup>241</sup> Листи з радянського Руру // Кіно. – 1930. – № 14. – С. 5.

особливості місцевого побуту та прояви нового радянського господарювання. Кіноосвітяни, окрім ознайомлення українських глядачів з віддаленими місцевостями, окрему увагу приділяли також осередкам етнічних українців на цих територіях: у краєзнавчій «Радянській Швейцарії» (автор-оператор Д. Сода, консультант – професор В. Юденич) – стрічці про радянський Киргизстан – було показано побут переселенців з України, що мешкали в с. Михайлівка. Через брак вітчизняних краєзнавчих картин у 1931 році планувалося зробити альманах «Кіно-атлас України», в якому увага мала приділятися всім регіонам України та українським колоніям на Далекому Сході, а також у систематичній формі мали фіксуватися процеси реконструкції вітчизняних промисловості та сільського господарства <sup>242</sup>.

Для виховання «нової соціалістичної людини» кіноосвітяни готували для прокату також картини з проблем особистої гігієни: «Геть куриво» (реж. Л. Сніжинський), «Зуби та хворість людини» (реж. Костянтин Куляєв).

У 1930-х роках до роботи в галузі кінопросвіти почали активно залучатися науковці та кваліфіковані фахівці. Сценарій картини «Рибальство та рибництво» написав професор Загоровський. Крім нього, у роботі над фільмом брав участь інженер Калабін (як консультант). Загальний задум утілювали режисер Я. Гелер і оператор Д. Ксендзовський, фільмуючи картину в районі Очакова на острові Тендрей, у Маріуполі та на одеських берегах. Режисер О. Перегуда співпрацював з Всеукраїнською академією наук під час роботи над її екранним рапортом («Рапорт ВУАН»), яка в такий спосіб звітувала своїм шефам – сталінським шахтарям. Метою картини була популяризація наукових проблем, які вирішувала Академія, і наочна демонстрація живого зв'язку науки із суспільством та завданнями доби. Планувалося, що картина буде вступом до великого фільму «Україна» – соціально-економічного та політичного огляду країни <sup>243</sup>. У картині з мікробіології «Вакцинація та імунітет» (реж. Олександр Уманський, оператор Д. Сода, консультанти – професор Нецадименко і лікар Падалка) показано виробництво вакцини проти тифу, дифтерії та віспи. Зйомки відбувалися в Київському бактеріологічному інституті. Для фільмування складних для фіксації мікробіологічних процесів (фагоцитоз і аглютинація) використовувалося нове кінообладнання, щойно придбане фабрикою. О. Уманський розробляв медичну тему в повнометражній картині «Народження людини» (оператори: Григорій В'юнник і Михайло Балухтін, сценарій і консультація лікаря Є. Янкелевича). Повнометражний науковий фільм «Людина і мавпа» (реж. А. Вінницький, оператор А. Рона) «тракував з марксистського погляду теорію еволюції видів» <sup>244</sup>. Картину робили в співавторстві з Інститутом дарвінізму (Москва, РФ). Зйомки відбувалися в Сухумському розплідникові мавп. Реалізація завдання ускладнювалася відсутністю спеціального кінообладнання: у розпорядженні знімальної групи були непридатна для складного фільмування камера «Інтер'ю» й обмежений асортимент оптики, об'єктив Tessar, далекофокусний об'єктив, рухливий вал не було отримано вчасно. Кіноспостереження за мавпами вимагало

---

<sup>242</sup> Село й культурфільм // Кіно. – 1930. – №14. – С. 4.

<sup>243</sup> Кінофабрики в змаганні // Кіно. – 1930. – № 5. – С. 4.

<sup>244</sup> По кінофабриках світу // Кіно. – 1930. – № 11. – С. 14.

рухомого обладнання. Оператор винайшов пристосування, що містилося між камерою та штативом і надавало можливість стежити за переміщенням тварин<sup>245</sup>. Фільм високо оцінила Вища репертуарна комісія (Москва, РФ), привласнивши йому 2-у категорію<sup>246</sup>.

Планування радянського виробництва (зокрема й кінематографічного) відбувалося відповідно до рішень партійних з'їздів, на яких визначалися основні напрями для всіх галузей. Тематика нового виробничого 1931 року ґрунтувалася на директивах XVI ВКП(б) і XI КП(б)У з'їздів. Основними завданнями кінематографістів були підготовка нових кадрів для соціалістичного будівництва та ліквідація загальної й технічної неписьменності та культурної відсталості. У світлі цієї програми актуального значення набували справа політехнізації освіти, поширення серед широких робітничих і селянських мас технічних знань і навичок. Кінематографу відводилася почесна роль агітатора та освітянина.

Виробничий 1929/1930 рік для вітчизняних кіноосвітян став роком пошуків і здобуття досвіду. За планом Київська фабрика мала випустити 43 одиниці політосвітніх фільмів. У першому півріччі виникла загроза недовиконання плану через загальну непідготовленість студії до ефективної роботи: брак сценарного матеріалу, невирішена кадрова проблема (малий штат режисерів і операторів), застарілість технічного обладнання. Як наслідок – 13 кіногруп на 1 квітня 1930 року виробили 66,6 % плану. У другому півріччі ситуація починає змінюватися – фабрика мобілізує внутрішні ресурси: збільшується кількість знімальних груп (18–19), окремі з них навантажуються 2–3 постановками<sup>247</sup>. Завдяки цьому відбувається перевиконання плану – 106,7 % (45,4 одиниці). У складних виробничих умовах групам удалося заощаджувати дефіцитну плівку (15–20 % по кожній картині). Проте тематика просвітницьких картин ВУФКУ зазнала критики з боку професійної преси за неактуальність і «не співзвучність завданням, що їх поставлено партією для прискорення темпів соціалістичної перебудови країни, для масової колективізації села та на базі цього ліквідації куркуля як клясу»<sup>248</sup>. Крім того, зазначалося, що художньо-ідеологічну якість продукції слід вважати задовільною: із 61 картини лише дві короткометражні («ВУАН» і «Неподільні капітали») були забраковані фабрикою. Нарікали на схематизм утілення тем і недостатню наукову обґрунтованість («Киньмо палити», «Металургія», «Енергетика»). Указувалося на необхідність вирішення нагальних проблем: 1) укомплектування кадрами; 2) замовлення сценаріїв науковим установам; 3) забезпечення наукової консультації.

<sup>245</sup> *Таке С.* Людина й мавпа // Кіно. – 1930. – № 13. – С. 8–9.

<sup>246</sup> У 1929/1930 році жоден фільм не отримав 1-ї категорії, тому 2-у слід вважати досягненням українських кінематографістів.

<sup>247</sup> Ініціатива розподіляти заплановані для фільмування картини серед груп належала режисеру Київської фабрики К. Болотову. Під час роботи над двома повнометражними фільмами «Торф» і «Скотарство» він паралельно фільмував короткометражний краєзнавчий «Миррад» про Миргородський курорт і 2-частинний «Силос».

<sup>248</sup> Рапортуємо 13-му // Кіно. – 1930. – № 19. – С. 4.

Художньо-політична рада і дирекція Київської фабрики прислухалися до критики і 11 грудня 1930 року в Київському будинку вчених скликали нараду представників наукових і громадських організацій, аби сфокусувати увагу як фахових установ, так і окремих спеціалістів на проблемах виробництва науково-освітніх картин, обговорити процедуру замовлення сценаріїв науковцям і здійснення фахової консультації.

Незважаючи на те, що в цей час не були остаточно визначені художні принципи створення політико-освітніх картин (основна увага приділялася ідеології), кінематографісти власними силами шукали нові художні засоби. Перед кіногрупою короткометражного фільму «Товариш» (автор-оператор О. Дахно) стояло завдання наочно висвітлити основні принципи навчання морської справи. ВУФКУ відрядило кіноекспедицію на єдине велике в СРСР парусне судно «Товариш», на якому стажувалися майбутні капітани і штурмани. Документальна хроніка одного з навчальних рейсів по Чорному морю стала основою інструктивного фільму, в якому було показано умови навчання та принципи морської підготовки. Політосвітня картина «Кролівництво» (реж. І. Животовський) мала дві функції: висвітлити проблему вирішення м'ясної кризи в країні та зробити інструктивний показ розведення кролів. Фільмування матеріалу відбувалося в Полтавській зоостанції, фахову консультацію здійснював В. Істомін. Багатющу літню природу Криму та осінню Мліїва було ефективно використано для створення фільму «Садівництво» (реж. М. П'ясецький, оператор О. Балухтін). Зйомки навчально-шкільного фільму «Торгівля і транспорт» відбувалися в різних регіонах СРСР – Москві, Новоросійську, Миколаєві, Одесі. Певний стандарт подачі матеріалу в політосвітньому фільмі продемонстровано в «Перлині степу» (реж. Михайло Капчинський, оператор М. Балухтін). Перед авторами стояло завдання кінематографічними засобами показати промислове освоєння українського степу. Зйомки відбувалися в заповіднику «Асканія-Нова», природа якого давала уявлення про безкрайні простори, флору і фауну місцевості. Проте наріжною була проблема районування австралійської пшениці. «На цьому фільмі треба вчитися споріднювати на неігровому тлі політику із наукою»<sup>249</sup>, – писав кореспондент часопису «Кіно». Крім того, знімальна група продемонструвала приклад ефективного використання бюджетних коштів – паралельно було зроблено фільм «Чаплі» про дослідницьку роботу тваринного заповідника в колгоспі «Асканія-Нова».

Наприкінці 1930 року галузь кінопросвіти переходить на інший ступінь – системного планування. У цей період втрачає актуальність провідна теорія рубежу десятиріч «про неігрову методи в кіно, як про єдину методи пролетарської кінематографії»<sup>250</sup>, згідно з якою розвивалося українське кіно 1929/1930 року. Ігровий кінематограф поступово починає повертати собі втрачений пріоритетний статус, неігровий – займає чіткі позиції в тематичному плані виробництва. На 1931 рік планувалося до виробництва 120–130 просвітницьких картин, з них – 70 % навчально-підручних<sup>251</sup>.

<sup>249</sup> Перлина степу // Кіно. – 1930. – № 21/22. – С. 3.

<sup>250</sup> Теми й матеріали тематичного пляну // Кіно. – 1930. – № 18. – С. 3.

<sup>251</sup> Рапортуємо 13-му... – С. 5.



Проте робота над інструктивно-навчальними фільмами на замовлення і під науковим керівництвом фахових установ активно проводилася в 1930 році. Прикладом виробництва циклів, присвячених певним темам, може бути робота режисера К. Болотова над фільмами-лекціями з питань тваринництва під науковим керівництвом і на замовлення Харківського агрономічного інституту та інструктивні картини з проблем ветеринарії режисера С. Чарського. Актуальні проблеми промисловості висвітлювалися в технічно-інструктивних стрічках про механізацію Донбасу («За механізований Донбас» оператора З. Чернявського).

Планувалося, що в 1931 році відбудеться принципова зміна пріоритетів у галузі кіновиробництва: «Коли ми кажемо, що для всієї радянської кінематографії провідним настановленням є викласти більшовицьку мову останніх партійних з'їздів мовою більшовицького кіна, то повинні підкреслити, що це настановлення можна виконати тільки за умов широкого розгортання виробництва політико-освітніх фільмів»<sup>252</sup>. Кінематографісти мали акцентувати увагу суспільства на широкому колі питань, висвітливши їх на екрані: демонстрація темпів індустріалізації країни та подальшого розгортання колгоспного будівництва, вирішення проблем тваринництва, зміцнення обороноспроможності країни, ліквідація загальної неписьменності й культурної відсталості.

Галузь вітчизняної кінопросвіти була підпорядкована союзному центру, тому республіканським осередкам рекомендувалося під час планування уникати повторення тем. Тематичні комплекси, на основі яких мав формуватися план 1931 року, були такі, як «а) досягнення, досвід і перспективи різних галузей радпартбудівництва; б) забезпечення здійснення й перевищення взятих темпів індустріалізації країни; в) дальше розгортання і зміцнення колгоспного руху, а відтак і розв'язання всіх бойових сільськогосподарських проблем, як-от тваринницької; г) реконструкція побуту й людини; г) навчально-підручні фільми з циклу промислового будівництва; д) такі-ж з циклу сільського господарства; е) науково-популярний виклад краєзнавства, біології, ботаніки, фізики, хімії, гігієни й санітарії; ж) науково-популярні фільми для дітей; з) агітаційно-публіцистські для дітей і про дітей; і) зміцнення обороноздатності Радянського Союзу, життя й робота Червоної Армії; й) інструктивно-військові підручники»<sup>253</sup>. Оприлюднивши у фаховій пресі тематику виробництва просвітницьких картин (крім того, наводилися конкретні назви агітаційно-пропагандистських фільмів зі стислим поясненням теми та запланованим форматом), кінематографісти закликали наукові установи та широку громадськість до її обговорення.

Низка заходів 1931 року з реорганізації структури радянського кінематографа вплинула й на остаточне формування методики кінопросвіти 1930-х років. Цього року відбулося кілька ключових подій: виокремлення трестів «Союзкінохроніка» і «Союзтехфільм», що ініціювало вирізнення документалістики та просвіти в самостійні сегменти кіновиробництва;

---

<sup>252</sup> Тематично-виробничий план політосвітніх фільмів української кінематографії на 1931 рік // Кіно. – 1930. – № 21–22. – С. 11.

<sup>253</sup> Там само.

промова Сталіна (4 лютого 1931 року) на конференції господарників щодо народження навчальної кінематографії, як одного з компонентів у боротьбі за опанування техніки; оприлюднення постанов ЦК ВКП(б) (від 5 серпня та 5 вересня 1931 року) щодо технічної пропаганди і політехнізації початкової та середньої шкіл, у яких кінематограф визначався як засіб навчання та технічного озброєння мас. Пропаганда технічних знань стає провідною тенденцією розвитку кінопросвіти аж до 1944 року, коли, згідно з новим партійним курсом, перед кінематографістами ставлять завдання популяризації науки серед широкої глядацької аудиторії. Отже, майже на півтора десятиріччя технічно-інструктивні та навчально-підручні різновиди просвітництва набувають пріоритетного значення. Відповідно загальна методика галузі сформувалася на основі теоретичних дискусій, об'єктами яких були інструктивні (насамперед технічні) та шкільні фільми.

Вплив державної ідеології на галузь виявився в становленні новітніх форм кінопросвіти. Всесоюзна нарада директорів кінопромисловості (1931) спрямувала кінематографістів у бік створення насамперед агітаційно-пропагандистських фільмів, де технічні знання ґрунтувалися на ідеологічній базі («Комуна», «МТС», «Район суспільної колективізації», «Донбас», «Транспорт», «Ленінська національна політика», «Велетні української індустрії», «Дніпро»). У жовтні 1931 року при ВРНГ УСРР відбулася нарада у справі навчально-технічного фільму, в якій брали участь представники науководслідницького сектору та навчальних фільмів Київської кінофабрики. Ця подія стала початком пильного контролю з боку державних органів над кінопросвітницькою справою, особливу увагу приділяли навчальним фільмам. На нараді було затверджено тематичний план галузі на 1932 рік.

З виокремленням української кінопросвіти в самостійний сегмент поряд з проблемою планування гостро постало не менш актуальне питання – методологічне. Лексика оприлюдненого планування свідчить, що політико-освітній фільм розглядався як узагальнююча назва певної сукупності різновидів продукції. У свою чергу термінологічно та методологічно вирізняли окремі комплекси: інструктивно-навчальні, агітаційно-публіцистичні, дитячі й шкільні тощо. Сценаристів зобов'язували враховувати належність теми до певного комплексу і, з огляду на це, використовувати відповідні принципи побудови матеріалу. Критикували такі методи, як «академізм» (перенасиченість сухим викладом наукової інформації) та «ігровізм» (уведення ігрових елементів на збиток наукової цінності). Окрему увагу приділяли ідеологічному підґрунтю кінопросвіти, аполітичність вважали неприйнятною. Під «політичною пильністю» розуміли, що кожний фільм мав висвітлювати комуністичну ідеологію та відсікати будь-які немарксистські теорії.

Прикладом реалізації партійної програми щодо кіноосвіти є перша спроба створення однотипної тематичної серії фільмів для шкіл колгоспних кадрів. Агроінститут НКЗС замовив українським кінематографістам зробити впродовж 1931 року десять навчальних сільськогосподарських картин. Подібні завдання почали поступати від інших установ. Виробництво навчальних картин на замовлення фахових організацій стало поширеною практикою для всіх радянських республік. Скажімо, у цей період Азеркіно, як і ВУФКУ, окрему увагу приділяло створенню фільмів для шкільних програм. Централізоване

керівництво здійснювало Методбюро Наркомпросу СРСР, яке розробляло тематичні плани щодо фільмування картин-підручників для шкіл, технікумів, вишів. Республіканські кінокомітети забезпечували співпрацю кінематографістів з науковцями та спеціалістами з різних галузей. Найактуальніша проблема – кадрова – вирішувалася шляхом мобілізації кращих фахівців для роботи в кінопросвіті.

Вважали, що в освітній галузі, на відміну від художньої кінематографії, де на початок 1930-х років була вже відпрацьована схема виробництва, не встигла сформуватися методика й не існувало сталої класифікації. На початковому етапі пропонували взяти на озброєння тільки технічні прийоми зарубіжної продукції та відмовитися від практики «ігровізму», що активно залучалася для втілення наукової тематики в попереднє десятиліття. Основним регламентуючим принципом для навчальних картин була необхідність створення динамічної розповіді засобами кінематографа, які б не дублювали словесного викладу матеріалу педагогами й не перевантажувалися таблицями та схемами. Оптимальною тривалістю навчальних фільмів вважалася довжина до 1000 м. Подальша практика довела, що шкільне кіно має робитися за іншою методологією, ніж для дорослої аудиторії. Крім того, необхідно було підготувати викладацький колектив до роботи з кіноматеріалом, тому в програму Соцвихову внесли серію освітніх фільмів на допомогу вчителям, для ілюстрації шкільної програми.

Схема створення інструктивно-виробничих картин була відпрацьована на початку 1930-х років. Їхнє виробництво, як правило, надихалося певною партійною директивою. Наприклад, лозунг ЦК ВКП(б) «За більшовицький механізований Донбас!» було втілено у фільмі про безпеку в доменному виробництві «Пам'ятка доменця» (реж. В. Заноза, оператор Микола Биков). Стрічка була першою в українській інструктивно-виробничій серії, зробленій Київською студією на замовлення і за участю Центрального інституту праці України. Фільмування відбувалося на металургійному заводі ім. Ф. Дзержинського в Каменському. Сценарій пройшов попередню апробацію – його обговорювали робітники та інженери заводу. Серія мала, зокрема, уміщувати такі фільми: «Обкатка» (реж. Л. Сніжинський), «Лампа шахтаря» і «Шахтний підіймач» (реж. Я. Печорін), «Робота зі зрубовою машиною», «Нові механізми в гірничій промисловості», «Коксування вугілля» та ін.

Відповідно до рішення ЦК КП(б)У від 14 березня 1931 року, у якому «Українфільмові» були запропоновані практичні заходи щодо поширення кінокультури в Донбасі, набула актуальності промислова тематика. Сектори агітпропфільму й навчально-інструктивного фільму розробили додатковий темплан стосовно виготовлення картин для Донбасу. У межах цієї програми з'явилися стрічки «Електровоз» і «Підземна революція» (реж. І. Животовський) про реконструкцію Донбасу, тематична серія «Боротьба з обвалами», серія навчально-інструктивних фільмів про механізацію вугільної промисловості Донбасу («Механічна відкатка», «Зрубова машина та робота з нею» та ін.), зафільмована групами І. Животовського та О. Уманського. Значну допомогу кіноосвітянам у роботі над картинами надавали фахові організації (трест «Вугілля», Донецький гірничий інститут), які стежили за відповідністю кіноматеріалу фаховим стандартам.

Випуск технічних серій для потреб донецької промисловості продовжувався й надалі – були створені фільми про механізацію вуглевидобування («Важка машина», «Механічне видобування вугілля», «На-гора», «Шлях повітря»). Фільмувалися й суто пропагандистські стрічки – режисер О. Каплер і оператор М. Балухтін зробили агітку про донбаську шахту № 12–18, режисер Григорій Рошаль продемонстрував виробничі та культурні досягнення шахтарів у картині «1-ше травня в Горлівці».

Тематичні серії стали поширеним форматом кінопросвіти 1930-х років. Їх виконували для різних галузей радянського господарства. Наприклад, до серії про тваринництво належали фільми з такими назвами: «Механічне доїння корів», «Молоко» та ін.

Така практика фільмування інструктивних картин стала характерною для української кінопросвіти 1930-х років, її використовували під час виробництва фільмів для будь-яких галузей промисловості. За такою схемою були створені стрічки «Цукор» (реж. І. Сафронов, оператор П. Горбенко) – про реконструкцію передових цукроварень України, «Промислове садівництво» (реж. М. П'ясецький, оператор О. Балухтін, сценарій професора М. Гростайма, наукові керівники – ентомолог П. Краснюк, доцент С. Козьманів) – про досягнення колективу Мліївської садово-городньої дослідницької станції, «Розплодження та племсправа у свинарстві» й «Ветеринарно-санітарна справа у свинарстві» (реж. К. Болотов, оператор Віталій Філіппов, науковий керівник Петрішин) – навчальні картини з ветеринарії. Загальні принципи використовувалися під час роботи над стрічкою «Дельфіни» (реж. Василь Радих, оператор Л. Ротштейн) – про відлов дельфінів та використання їх як джерела сировини, що фільмувалася в Туапсе, а також у фільмі «Висипний тиф» (реж. О. Уманський, оператор М. Балухтін), який був характерним прикладом популяризації санітарної тематики. Створення за однією темою двох методологічно різних версій поступово стало поширеною практикою. Наприклад, режисер Б. Дуберштейн і оператор Г. Гохштейн на основі одного кіноматеріалу зробили повнометражний фільм «Бавовна» і короткометражний шкільний «Що роблять з бавовни». Подібні методи застосовували режисер А. Вінницький і оператор Г. Александров, фільмуючи одночасно краєзнавчу картину «Зелений Клин» (про поселення українців в Уссурійському краї) та інструктивну короткометражку «Краби».

Утілення в життя ідеї політехнізації шкіл позначилося на стилістиці низки просвітницьких картин. Наприклад, у повнометражному фільмі «Транспорт» (реж. Гліб Затворницький) подавалися загальні відомості про стан транспортної справи в радянській промисловості, а також загострювалася увага на процесах реконструкції, що поєднувало дві провідні функції кінопросвіти – інструктувати та пропагувати. Подібний принцип простежується в картині «Більшовики з “Більшовика”» (реж. К. Гольцев, оператор О. Дахно), де електрозварювання як чинник соціалістичної реконструкції ілюструвався передовим прикладом Київського машинобудівельного заводу «Більшовик»; загальна схема була характерною для наочного кінопідручника автомобілізму «За стерном» (реж. О. Кесельман, оператор Олександр Пищиков) і стрічки агітаційного характеру «Дніпро» (реж. М. Капчинський і оператор О. Федоров). Процесам політехнізації радянських шкіл був присвячений

фільм «Людина без футляра» режисера Строевої. Шестичастинна картина «Клітина» режисера Макотинського була першою спробою українських кінематографістів створити екранну версію курсу з біології у формі, доступній широкому загалу. Агроінститут УСРР замовив кінематографістам кінофікований курс з мікробіології для своїх відомчих навчальних закладів; над цим завданням працювали режисер О. Уманський і оператор А. Єзерський. Для шкіл колгоспних бригадирів режисер М. П'ясецький зробив інструктивні фільми «Буряковий комбайн» і «Універсальна сівалка».

Окремою тематичною групою були «оборонні» фільми, до якої належали інструктивно-навчальні кінопідручники для армії («Школа і оборона» Я. Печоріна) та інструктивно-агітаційні («Учбовий пункт ТСО» П. Стефановича). Упродовж шести років (1932–1937) на Київській кіностудії режисер О. Уманський створив курс «Боротьба з аварійністю у військово-повітряному флоті», що містив 35 картин. Останній фільм, у якому продемонстровано видатні досягнення українських льотчиків у мистецтві вищого пілотажу, було випущено в широкий прокат. Оператори, що працювали над військовою тематикою, зробили суттєвий внесок у професійну майстерність, шукаючи адекватні виразні засоби візуалізації нового матеріалу.

Крім основних індустріальних і сільськогосподарських проблем, агітпропфільми висвітлювали різні соціальні питання: «Люди степу» (реж. Ханаан Шмаїн) – розповідь про переселення євреїв; «Польський нацрайон» (реж. І. Животовський) на прикладі Мархлевського району висвітлено проблему нацменшин в Україні; «Зелене коло» (реж. Дмитро Ердман) – агітація за опрацювання приміських городів; «Культурбота в колгоспі» (реж. Павло Коломойцев) – ознайомлення глядачів з проведенням однієї з ліній партії – підвищенням культурного рівня сільського населення; в агітаційному ключі вирішувалися соціальні питання у фільмі «Їдальня – цех заводу» (реж. Григорій Гричер, оператор П. Горбенко). В українському прокаті були представлені також фільми різної освітньої тематики, зроблені за кордоном та іншими республіканськими студіями. Наприклад, у 1932 році українські глядачі могли переглянути картину «Індієці Південної Америки» (реж. Р. К. Диккерт) за матеріалами експедиції доктора Адо Бесслера на озеро Тіткон у Грон-Чоно, політосвітні «Телефон» і «Директор верстата» виробництва Белгоскіно, кінонарис «Сибірська Швейцарія» Ленінградської фабрики та «Хакасія» Сибірської фабрики Союзкіно.

У 1932 році в професійній пресі (зокрема в журналі «Кіно») розпочалася дискусія щодо навчального кіно, його методології. Партійне керівництво через свій головний друкований орган – газету «Правда» (наприклад, передова стаття від 14 грудня 1931 року) – визначало основні напрями розвитку всіх галузей, серед них і кінематографа. Реконструкція та темпи розвитку народного господарства проголошувалися основними стимуляторами розвитку кінопросвіти. Природно, що кінопромисловість, яка «виробляє *ідеологічний продукт*, виробляє знаряддя культурно-політичного виховання найширших робітничих і колгоспних мас», перебувала під пильним наглядом. Ідеологічно регламентоване формування просвітницького сектору розпочалося з 1931 року, тому цю ділянку кінопромисловості розглядали як відсталу в порівнянні з іншими. За перший рік було виготовлено кілька десятків картин,

рівень яких вважався низьким, на що були й об'єктивні причини – галузі не вистачало високопрофесійних кадрів (організаційний та методологічний досвід тільки розпочинав накопичуватися), виділялося недостатньо коштів на виробництво (бюджет 40 тис. крб. за повнометражну одиницю не міг забезпечити залучання наукових консультантів), серйозною проблемою була відсутність необхідної апаратури для виробництва наукових фільмів, виникали бюрократичні перешкоди з боку Союзкіно, яке затримувало випуск фільмів у прокат. Наприклад, на Одеській фабриці виробництво просвітницьких фільмів не забезпечувалося відповідною кінознімальною апаратурою – оператори працювали переважно з камерою «Інтерв'ю», про новітні камери «Л» кінематографісти могли тільки мріяти, катастрофічно не вистачало необхідного набору оптики. Крім того, кращих фахівців переводили в сектор художніх картин (наприклад, досвідчений оператор Микола Кульчицький). Проте саме Одеська фабрика була визнана кращою в Союзі за кількісними та якісними показниками в 1932 році. Зокрема, картина «Качиний ніс» Одеської фабрики про механізацію Донбасу була високо оцінена ЦК ЛКСМУ. Серед просвітницьких фільмів слід відзначити фільми «Нові дерев'яні конструкції», «Робота комбайна в полі» (реж. Б. Дуберштейн), «Електрифікація сільського господарства СРСР» (реж. С. Комар, оператор Володимир Горицин), «Складання комбайна на заводі» (реж. Г. Літвак).

Головною вадою галузі вважався невідповідний ідейний рівень просвітницької продукції. «Класова боротьба, що точиться на ділянці навчальної кінематографії – ухили в вузький техніцизм, обивательське естетство, культурфільмовське просвітництво тощо – має викликати пильну увагу марксистських сил до цієї ділянки ідеологічного фронту», – писав М. Матвієвський<sup>254</sup>. Ця галузь кінематографа, як і інші, зазнала впливу тогочасних «методологічних теорій», адепти яких намагалися утвердити загальний метод радянського кінематографа на засадах марксизму-ленінізму. Ці вимоги безпосередньо зачепили «теорію навчального кіно». «Отже, зрештою, якість навчальних фільмів вирішується тим, наскільки повно й правильно буде застосовано у виробництві навчальних фільмів основні принципи марксизму-ленінізму, – зазначав Григорій Зельдович. – Проблема марксо-ленінської теорії навчального кіно набуває в такій спосіб особливо важливого значення»<sup>255</sup>.

Індивідуальним розумінням «основної партійної лінії» кореспондентами була зумовлена критика в професійній пресі практиків кінопросвіти. Піонером у справі навчального кіно вважався Агроінститут Наркомзему УСРР. Керівник кінокабінету цієї установи Т. Петришін досліджував проблему кінопросвіти (було надруковано його книгу «Засади застосування кіно в сільськогосподарській навчальній роботі», статтю «Питання методології навчального кіно»), а також брав участь у виробництві навчальних фільмів. Його діяльність Г. Зельдович розцінив як таку, що «має шкідливі збочення»<sup>256</sup>. Основні звинувачення, висловлені автором, були симптоматичними на той час. У період, який проходив під гаслом класової боротьби, автори

<sup>254</sup> Матвієвський М. Дійсний стан речей // Кіно. – 1932. – № 3/4. – С. 20.

<sup>255</sup> Зельдович Г. Проблеми теорії навчального кіно // Кіно. – 1932. – № 1/2. – С. 17.

<sup>256</sup> Там само.

«позакласового» фільму відразу наражалися на різку критику з боку ідеологічних поборників. Відмова від класової боротьби на стратегічно важливій ідеологічній ділянці – кінопросвіті – була неприпустимою. Тому критики, не знайшовши в картині «класовості», відразу знаходили в ній наслідування «буржуазного об'єктивізму», що вже було «шкідливим». У Радянському Союзі того періоду все мало бути класовим, зокрема наука.

У впливі буржуазної теорії була звинувачена серія сільськогосподарських навчальних фільмів режисерів К. Болотова і М. П'ясецького, зроблена під керівництвом Т. Петришіна. «Ще коли робили сценарії до цих фільмів, Петришін постарався втиснути в обмежений метраж (600–900 м, 2–3 частини) цих фільмів *максимальну* кількість *різноманітних* відомостей, що тією чи іншою стороною зв'язані з темою, – зауважував Г. Зельдович. – Тут і економічні підвалини соціалістичного свинарства, і будівельна техніка свинарських ферм, і герої соціалістичної праці в свинарських радгоспах, і наукові засади розплодження свиней, і практичні заходи (інструктаж), і багато іншого. Така подача в одному фільмі механістичного поєднання різних боків свинарської справи, подача поверхова, побіжна, без *потрібного* заглиблення, без *акценту* на найважливішому на даному етапі, – така побудова фільму є недіалектична, а виразно-еклектична. Таке “філософське” коріння практики цих фільмів»<sup>257</sup>. «Вузкий техніцизм» було знайдено в картині «Мартенівське виробництво» з циклу «Металургія сталі», у навчально-технічних стрічках «Легка зрубова машина» і «Відбійний молоток» режисера В. Занози. Незважаючи на те, що рівень фільмів відповідав, на думку автора, «радянській технічній політиці», і вони були актуальними та технічно грамотними, режисери занадто захоплювалися показом механічних і хімічних процесів, залишаючи людину осторонь і розглядаючи техніку як «позакласову категорію». Кінематографісти вже навчилися органічно поєднувати великі плани з пояснювальними титрами, влучно застосовувати мультиплікацію під час показу процесів, складних для фільмування, виразно відтворювати на екрані технологію. Проте ці досягнення розцінювалися як «голий техніцизм». Кіноосвітянам рекомендувалося обов'язково вводити ідеологічну складову – демонструвати радянську промисловість у контексті історичного розвитку.

Проблема людини в просвітницькому фільмі актуалізувалася в середині десятиріччя, коли кінематографісти акцентували увагу на своїх героях. Наприклад, екранний портрет «Олексій Моренко» (реж. Дмитро Федоровський) був присвячений раціоналізаторству робітника залізничного транспорту – у картині на першому плані показали реальну людину. Досвід показу сучасника на екрані режисер поглибив у фільмі «Велодефектоскоп», де розповів про винахідника В. Карпова. Почали з'являтися картини, в яких глядачів ознайомлювали з досягненнями видатних науковців (О. Богомолец, В. Філатов). Ці стрічки створили підґрунтя для появи нового напрямку в просвітництві – екранного дослідництва. У 1941 році було зроблено перший фільм цього напрямку – «Повернення зору» (реж. Д. Федоровський) – про операції академіка В. Філатова.

<sup>257</sup> Зельдович Г. Проблеми теорії навчального кіна // Кіно. – 1932. – № 3/4. – С. 11.

Подібні звинувачення є характерними для початку 1930-х років. У них виражено основні тенденції становлення радянського методу щодо кінематографа – з одного боку, програмний техніцизм, з другого – ідеологічна складова як основа будь-якого акту. Дискусія, розпочата наприкінці 1932 року в журналі «Кіно», загострила саме ідеологічний бік питання. Представники радянської педагогіки (скажімо професор Чепига) високо оцінили можливості навчального кіно. Фахівці вказували на здатність фільмового матеріалу замінити традиційний ілюстративний матеріал (діапозитиви, діаграми, карти, глобус, таблиці різних процесів виробництва), тому вважали доцільним у межах ілюстративної методики використовувати кінематограф як наочний засіб. Також уважалося, що навчальна картина може бути ефективним додатком до екскурсійної методики в політехнічній школі. Крім того, що фільми цього типу застосовувалися для закріплення дидактичного матеріалу, іноді вони могли повністю замінити традиційну екскурсію або навіть на лабораторних заняттях досліди. Фахівці пропонували з 1933 року навчальне кіно впровадити в шкільну програму, послуговуючись багаторічним досвідом зарубіжних країн. Доцільним було залучити до планування виробництва просвітницького кіно педагогів-методистів, які допомогли б узгодити план зі шкільною програмою. Вносилися конкретні пропозиції щодо форми навчальних фільмів, зокрема пропонувалося відмовитися від повнометражної форми (яка була прийнята в плануванні) і перейти до короткометражної (350–500 м) як такої, що більш ефективно засвоюється реципієнтом. Розраховуючи на дитячу аудиторію, пропонували картини для дорослої аудиторії перемонтовувати згідно зі специфікою дитячого сприйняття матеріалу. Агітували також за використання в кінопросвіті новітніх кінематографічних засобів, таких як звук, колір, мультиплікація. Необхідною умовою успішного впровадження навчального кіно в шкільну програму вважалася широка кінофікація шкіл.

Пропозиції професора Чепиги щодо використання буржуазного досвіду, скорочення хронометражу навчальних фільмів та зміни підпорядкування галузі обласним відділам Народної освіти викликали принципову незгоду з боку кінопреси (зокрема редакції журналу «Кіно»<sup>258</sup>). Проте в 1933 році було прийнято рішення про міжвідомче (Наркомосвіти та «Українфільм») планування фільмів, у якому «екранізувалася» б навчальна програма. Так само було прийнято рішення щодо перемонтажу фонду агітпропфільмів, на що було асигновано 1 млн крб. Розглядалася можливість створення картин для позашкільної масової освіти (наприклад, антирелігійної тематики).

Продовжуючи дискусію, О. Борзаківський на сторінках журналу «Кіно»<sup>259</sup> засудив пропозицію щодо використання зарубіжного досвіду, незважаючи на те, що вітчизняна галузь ще не напрацювала власного. Автор убачав головну причину низького рівня навчальних фільмів у тому, що їхнє виробництво відбувалося поза системою, картини плануються та фільмуються відповідно до теми, при цьому не береться до уваги конкретна шкільна програма, через що педагогам треба вигадувати зв'язок, за яким можна пов'язати фільмовий матеріал з дидактичним.

<sup>258</sup> Проф. Чепига. Навчальне кіно // Кіно. – 1932. – № 21/22. – С. 3.

<sup>259</sup> Борзаківський О. Кіно і школа // Кіно. – 1933. – № 1. – С. 7/9.



Постійна увага до галузі просвіти з боку партійних структур вимагала від кінематографістів конкретних дій, які призвели б до очікуваного результату – створення якісної продукції. У 1932 році відділ навчального кіно Київської кінофабрики вводить нову форму праці – бригадну – у творчий процес створення просвітньої стрічки. За бригадним методом відбувалася робота над циклом «Металургія» (реж. К. Болотов) і «Вугілля» (реж. В. Заноза). Подібне організаційне нововведення давало можливість максимально уніфікувати матеріал – зберігалися єдині рівні циклу (методологічний, методичний та стилістичний). У цей час склалося уявлення щодо загальної форми навчального фільму: кожна картина мала становити кінофікований курс певної дисципліни за програмою конкретного навчального закладу. Навчальна програма аналізувалася для виокремлення елементів, які складно описати мовними засобами або продемонструвати в умовах аудиторії, натомість використання специфічних засобів кіно давало можливість наочно та раціонально показати на екрані. Вважали, що в такий спосіб навчальний фільм перетворювався з екранного додатка дидактичної програми в її повноцінний елемент поряд з теорією та практикою.

За цим принципом режисер Я. Печорін зробив картину «Загальна сільськогосподарська мікробіологія», а О. Уманський – фільм «Паразитологія» для потреб вишів. Бригадним методом працювали К. Болотов, Б. Павлов, М. П'ясецький над циклом «Курс доменного виробництва» (29 частин), М. Згода, В. Заноза, Д. Федоровський – над циклом з вугільної тематики (24 частини), куди входив звуковий фільм «Безперервний вугільний потік». Створення кінокурсів бригадним методом продовжувалося протягом 1930-х років і завершилося наприкінці десятиріччя – вийшли цикли «Цукрове виробництво», «Акумуляторний електровоз», «Напівавтоблокування». З часом кінематографісти фільмували окремі картини на замовлення зацікавлених установ.

З 1931 року було започатковано традицію фільмування навчально-технічних картин тематичними групами. Цього року за темою «Механізація вугледобування» були створені «Безперервний вугільний потік», «Важка зрубна машина», «Відбійний молоток», «Пневматик», «Електровоз тролейного типу», «Механізація транспортування вугілля до рейкових шляхів», «Вентиляція шахти», «Спуск до шахти і підйом з неї» та ін.; до циклу «Металургія» належали стрічки «Вступний курс мартенівського виробництва», «Техніка безпеки доменного робітника», «Боротьба з завалами й обвалами в залізничній промисловості», «Електропіч» та ін.; для потреб тваринництва знято фільми «Молоко», «Механічне та ручне доїння корів», «Ветсанітарна техніка у свинарських радгоспах», «Вирощування молодняка рогатої худоби», «Розведення та племінна справа у свинарстві» тощо. Кінематографісти також працювали над окремими проектами («Суперфосфатне виробництво», «Описовий курс металообробних верстатів», «Сірчаноквасне виробництво»). Досягненням цього року було те, що жоден навчально-технічний фільм не був забракований союзною приймальною комісією. Відділ техфільму Київської фабрики був представлений до всесоюзної нагороди.

Згідно з розподілом Союзкіно українські кінематографісти в 1933 році мали зробити 55 повнометражних (1800 м) навчальних та інструктивно-тех-

нічних фільмів: за металургійною тематикою – 12, вугільною – 12, сільсько-господарською – 10, навчальною для шкіл Наркомосу – 10, з енергетики – 7, з будівництва – 2, додатково вводилася дві одиниці на вільні теми <sup>260</sup>.

Розпочалася й теоретико-дослідницька робота. За дорученням Московського науково-дослідного інституту кіно та фото (МКФ) група співробітників сектора навчального кіно Київської кінофабрики обрали такі теми: «Методологія та методика тематичного планування навчальних фільмів» (М. Матвієвський), «Тема, лібрето та сценарій навчального фільму для технічної освіти» (Г. Зельдович), «Ігровий матеріал навчального фільму» (Л. Любченко), «Звук у навчальному фільмі» (В. Заноза), «Організація знімальної групи навчального фільму» (К. Болотов).

У цей період поширюється взаємообмін досвідом кіноосвітян. Київські фахівці під час перебування в Москві організували доповіді, аби обмінюватися досвідом з московськими колегами. З метою створення основи для міжгалузевого співробітництва українська делегація відвідала Наркомважпром СРСР для налагодження зв'язків у справі продукування навчальних фільмів. На зборах робітників Московської фабрики в тресті «Техфільм» була виголошена доповідь «Типологія навчального фільму». Фаховий трест передав Київській фабриці затверджений тематичний план 1932/1933 виробничого року, що включав одинадцять повнометражних одиниць. Серед провідних тем були промислові – продовження курсу доменного виробництва, блюмінг та ін.; сільськогосподарські – організація праці та розподіл прибутків у колгоспі. Відомчі організації брали безпосередню участь у тематичному плануванні галузі: сценарії українських навчальних фільмів затверджували Наркомважпром СРСР і трест «Техфільм» (для Київської кінофабрики затвердили «Завантаження доменної печі», «Робота при горні», «Прибирання чавуну», «Прибирання жужелі», «Сировинні матеріали», «Агломерація руд»).

Українська фахова преса піддавала різкій критиці методи керівництва Союзкіно радянським кінематографом і виголошувала основні напрями розвитку республіканської кінопросвіти. Увага кінематографістів загострювалася на підвищенні художньо-ідеологічної якості, що вважалося найголовнішим. Такої ж вагомості набувала актуальність теми, що опрацьовувалася. Сценарна проблема так само залишалася невирішеною. Проголошувалася необхідність методологічної систематизації кіновиробництва. «Підміна художнього фільму так званим агітпропфільмом, що спостерігалася вже два-три роки, значно зашкодила кінематографії, – виголошувалося в редакційній статті журналу “Кіно”. – Отже, треба ліквідувати виробництво всіляких так званих “агітпроп” та “агітмасових” фільмів» <sup>261</sup>. Пропонувалося в 1933 році встановити таку класифікацію фільмів: художній повнометражний фільм; художній короткометражний фільм; навчально-технічний фільм; хроніка <sup>262</sup>.

На зміну умов виробництва навчальних фільмів суттєво вплинула постанова Союзної РНК від 11 лютого 1933 року про організацію кінофото-

<sup>260</sup> Борзаківський О. На 55 одиниць // Кіно. – 1932. – № 17/18. – С. 2.

<sup>261</sup> Тематичне планування – в центрі уваги тресту, кіно-фабрик, творчих робітників // Кіно. – 1932. – № 21/22. – С. 2.

<sup>262</sup> Там само.

управління при РНК СРСР, завдяки чому з'явилася можливість раціоналізувати форми роботи республіканських кіноорганізацій. До цього «Українфільм» був суто технічним виконавцем замовлень тресту «Союзтехфільм», який не мав повноважень щодо впливу на тематику, методику, форму навчальних фільмів. Схвалення лібрето, затвердження сценаріїв, призначення наукових консультантів здійснювалося тільки Союзтехфільмом. Трест також приймав замовлення від установ і розподіляв їх між студіями-виконавцями. Методична робота не проводилася. Постанова РНК СРСР забезпечила поширення прав і можливостей республіканських організацій, зокрема надала «Українфільмові» право приймати замовлення безпосередньо від зацікавлених організацій, відповідно до планових норм. Зміна умов зумовила необхідність перегляду угоди на 1933 рік із Союзтехфільмом, тому що згідно з попередніми домовленостями з боку союзного тресту не було зацікавленості в підвищенні якості продукції, а тільки в її кількості, за що трест «Союзтехфільм» зазнав серйозної критики в українській професійній пресі <sup>263</sup>. Указувалося на суттєві бюрократичні вади союзної організації, що негативно впливали на республіканське виробництво. Затвердження проектів відбувалося повільно через бюрократизм апарату тресту (проект проходив багатоетапний шлях через необхідні інстанції); з тієї самої причини темплан передався невчасно фабриці-виконавцю; фахівці Союзтехфільму мали виняткові права щодо зупинення виробництва навчальної картини на республіканських фабриках. Трест не забезпечував регіональних осередків необхідним технічним обладнанням і не вирішував кадрової проблеми.

Проте робота щодо забезпечення галузі спеціалізованим обладнанням по-свідовно здійснювалася. У 1930 році на Київській фабриці устаткували кабінет макро- і мікрофільмування, у якому проводилася низка робіт для картин з біології та медицини. Крім того, українські кіноосвітяни використовували такі види спеціалізованого фільмування, як мультиплікаційне, цейтраферне, рапідне, що забезпечував цех спеціальних засобів знімання. Із січня 1933 року цех для потреб навчального-технічного кіно розпочав науково-дослідну роботу в галузі спецфільмування, що було зумовлено тематичним плануванням цього року – відділ навчально-технічних фільмів Київської фабрики запроєктував ряд фільмів, виконання яких було неможливе без спеціалізованого знімання. На початковому етапі дослідних робіт розпочалося конструювання першого радянського ультрарапідного апарату з безперервним рухом плівки та швидкістю фільмування 1000 кадрів за секунду. Розроблялася модель камери покращеного типу для спеціалізованого знімання двоколірним способом. Великі надії покладалися на радянську камеру «К.К.Ф.», яка мала замінити апарат «Дербі», що широко використовувався в той час.

На початку 1932 року мультимайстерня Київської фабрики була реорганізована в мультиплікаційний цех, який за планом цього року мав забезпечити виробництво технічних фільмів 10 000 м мультиплікату. Мультиплікація в 1930-х роках стала невід'ємним елементом складнопостановочних просвітницьких картин. Наприклад, важливий проект – навчально-інструктивна картина «Авіамоделізм», у якій глядачів ознайомлювали з основними

---

<sup>263</sup> За високоякісну реалізацію темпляну // Кіно. – 1933. – № 3. – С. 1.

принципами конструкції літаків та елементарними відомостями про способи їх будовання, – реалізовували режисер-мультиплікатор П. Кац та оператор-мультиплікатор Є. Горбач і оператор М. Балухтін. Наукова консультація фільму здійснювалася представниками різних фахових галузей, зокрема професором Інституту літакобудування інженером Бобровим, співробітниками авіасектору ЦР Авіахіму Королюком та інженером Міклашевським, директором Музею авіахіму (Москва, РФ), професором Бабаєвим.

Уведення звуку в просвітницькі картини впроваджувалося на початку 1930-х років. Експерименти здійснювалися з німими фільмами, для яких спеціально розроблялося музичне оформлення. Однією з перших спроб було озвучення етнографічної стрічки «По Ойротії» творчим тандемом – режисер Б. Загорський та композитор Ігор Безла, науково-етнографічну консультацію здійснював професор В. Юденич. Експериментальною звуковою картиною також була короткометражна «Фізкультура» (автор-оператор Г. Александров). Над музичним оформленням фільму, що популяризував робітничий спорт як фактор підвищення продуктивності праці, працював композитор І. Кішко.

Експериментування зі звуковим оформленням просвітницьких картин відбувалося в тому самому руслі, що і в ігровому кіно, – кінематографісти шукали варіанти органічного поєднання зображення та звуку. Крім того, виникла необхідність з'ясувати роль дикторського супроводу, у якому мали пояснюватися ключові відомості про предмет просвітницької картини. Функція дикторського тексту інструктивно-технічних та навчально-шкільних фільмів полягала в лаконічному й доступному викладі дидактичного матеріалу.

Під впливом вищезгаданих організаційних факторів і в контексті формування «загального методу» радянського мистецтва, який згодом остаточно оформився в метод соціалістичного реалізму, поступово склалася моностилістика української кінопросвіти. Просвітницький фільм цього періоду обов'язково мав відповідати ідеологічним критеріям: трактувати будь-які явища згідно з марксистсько-ленінською теорією; авторський задум мав ґрунтуватися на «класовій позиції». У 1930-х роках остаточно завершився етап стихійного виробництва кінопросвіти, картини цього типу почали робити системно, відповідно до річного тематичного планування. Це стало причиною тематично-методичного звуження – розпочинається багаторічне домінування навчально-технічного кіно серед інших форм кінопросвіти. На зміну експериментам початку десятиріччя в галузі виражальних засобів швидко приходять уніфікація та раціоналізація прийомів. Кінозображення поступово позбавляється видовищності на користь наочності. Спеціалізоване фільмування використовується тільки для візуалізації складних процесів або явищ. Принцип раціональності зачіпає також звуковий ряд, де переважно подаються сухі інструктивні відомості.

Якщо в інших видах вітчизняного кінематографа простежувалася певна наступність поколінь творчих кадрів, то в просвіті 1930-х років працювали переважно початківці, тільки за плечима одиниць був досвід роботи в попереднє десятиріччя. Фактично формування кадрового складу галузі відбувалося впродовж 1930-х років, на кінець яких в українській кінопросвіті працювали і досвідчені, і молоді кінематографісти: Є. Григорович,

Д. Федоровський, А. Вінницький, М. Винярський, Л. Твердохлібова, О. Уманський, С. Комар, С. Кореняк, В. Заноза, С. Шульман, Б. Павлов, Л. Прядкін, Я. Печорін, В. Нечаєв, Г. Крикун, С. Снітко, М. Шабловський, Г. Єфремов, Л. Кохно, Д. Ердман та ін.

Зіставлення біографічних даних режисерів і операторів виявляє певну закономірність у тогочасній кадровій політиці. Через певні проблеми з фаховою освітою та серйозною нестачею кадрів у кінопросвіту приходили люди з інших галузей мистецтва та видів кінематографа.

Операторський цех української просвіти так само складався поступово. У 1930-х роках плідно працювали І. Лозієв, П. Горбенко, М. Биков, К. Лохно, Г. В'юнник, О. Оржеховський, брати М. та О. Балухтіни.

На кінець 1930-х років українські кінопросвітяни здобули необхідний професійний досвід і майстерність. Можна констатувати, що в цей час дійшов кінця етап організаційного та методологічного становлення галузі. Логічним завершенням означеного періоду було остаточне організаційне виокремлення спеціалізації. У 1940 році на базі технічних відділів Київської та Одеської кіностудій створили спеціалізовану установу – Київську кіностудію технічних фільмів. Більшість режисерів і операторів просвітницького кіно продовжили свою роботу на новій студії, завдяки чому виробництво фільмів не припинилося. Упродовж року після реструктурування зробили понад 30 фільмів. Новий етап розбудови галузі призупинила війна 1941–1945 років.

## УКРАЇНЬСЬКА АНІМАЦІЯ. 1930–1940-ві роки

Історія української анімації починається зі створення В'ячеславом Левандовським мультфільму «Солом'яний бичок» (1927). На той період у більшості європейських країн мультиплікація вже близько двох десятиліть розвивалася, а в США шостий рік поспіль Волт Дісней випускав свої «Сміхограми» (*Laugh-grams*) – коротенькі фільми, які демонструвалися перед сеансами в кінотеатрах. У Росії, де розвитку анімації сприяло інспіроване Дзигією Вертовим залучення мультвставок до пропагандистського та просвітницького кіно, у 1924 році в Державному технікумі кінематографії було засновано експериментальну майстерню з мультиплікації. Її очолили відомі аніматори Микола Ходатаєв, Зенон Комісаренко та Юрій Меркулов. Вітчизняна кінематографія, яка в 1920-х стрімко набирала сил, долучилася до світового процесу становлення нового виду мистецтва. Ініціатором виступив художник-графік В. Левандовський, який під впливом побачених зарубіжних мультфільмів зацікавився можливістю відтворювати рух у малюнку й запропонував Одеській кіностудії ВУФКУ розпочати роботу над анімаційним проектом.

За відсутності в країні професійних мультиплікаторів і відповідного обладнання починати доводилося з нуля. Восени 1926 року з Європи разом із партією плівки та апаратури для ігрового кіно до Центрального правління ВУФКУ надійшло перше устаткування одного з кращих виробників кінотехніки – французької фірми «Дебрі». То був верстат, на якому мав почати свою роботу щойно організований при ЦП ВУФКУ мультиплікаційний кабінет. В. Левандовський, ретельно ознайомившись з імпортним механізмом, створив власний проект, за яким було виготовлено другий мультиверстат.

Спочатку мультикабінет виконував незначні замовлення на кіноролики для театрів та різних установ, знімав рекламні анонси до поточної продукції ВУФКУ. Двохвилинний анонс до стрічки Миколи Охлопкова «Проданий апетит», який добре зберігся і 2013 року був занесений до програми ранньої української та російської радянської анімації «Мультагітпроп» у циклі показів КОЛО ДЗИГИ, дає уявлення про відчутний вплив на мультиплікацію конструктивізму тогочасного політичного плакату з його динамічною образною системою, експериментами з блоками тексту і шрифтами, геометричними формами. Згодом до цього комплексу аніматори долучили й притаманне конструктивістам поєднання малюнка з фотографічним зображенням. У візуальному вирішенні ролика до фільму Дзиги Вертова «Одинадцятий» використано навіть елементи гіпнотичного впливу, базованого на циклічній повторюваності обертання об'єкта в кадрі.

У жовтні 1927 року до десятиріччя більшовицького перевороту авторський колектив у складі Юхима Макарова, Володимира Дев'ятніна, В'ячеслава Левандовського та Г. Дубинського створив мультфільм «10» – досить довгу, понад тисячу метрів, комбіновану картину. Виконана за матеріалами Держплану, вона в живих діаграмах демонструвала здобутки соціалістичної системи. Журнал «Кіно» констатував: «“10” – не тільки

масовий агітатор за Радвладу – це перший культфільм статистики революційного будівництва УРСР»<sup>264</sup>.

Нові засоби виразності дозволяли анімаційним фільмам не лише інформувати й популяризувати, але й збуджувати цікавість глядача, емоційно залучати його до свого месиджу. У 1931 році, підсумовуючи досвід застосування мультиплікації в неігровому кінематографі, журнал «Кіно» в рубриці «Вогонь карикатури на екрані» зазначав: «Мультипліковане оперативне зведення <...>, разом із натурним фільмуванням, це єсть систематизований політично-виховний матеріал, що без нього хронікальний кадр сам собою втрачає половину своєї політичної вартості, й коли тепер рішучо взяти курс на популяризацію образотворчої статистики (в Москві засновано інститут образотворчої статистики), кіно-громадськість повинна її бачити»<sup>265</sup>.

Цей різновид мультиплікаційної продукції призначався для створення позитивного іміджу об'єктів промислового (експресивна вставка до кінофільму «Дніпробуд», 1927 р.) і культурного будівництва («Палац мистецтв СРСР», 1930 р.), для критики асоціальної поведінки радянських громадян (мультиплікаційний кінофейлетон «Прогульник», 1929 р.; головний герой за пластичною характеристикою був співзвучний образіві Губи, що через три роки був створений Степаном Шкуротом у фільмі Олександра Довженка «Іван») або цілих установ (як в антибюрократичному ролику «Бережіть папір», 1930 р.). Водночас арсенал художньої виразності анімації використовувався в політичній пропаганді. Її яскравим зразком є включений до «Кіножурналу» за 1929 рік кінофейлетон «Казка про загальне роззброєння», створений студентом ДТК ВУФКУ Михайлом Войцманом. В образній презентації військової техніки автор, вочевидь, спирався на художні розробки Віндзора Маккея, оприявлені в його анімаційній реконструкції «Потоплення “Лузитанії”» (*The Sinking of the Lusitania*, 1918 р., США), де для досягнення максимальної інтенсивності візуального повідомлення було сполучено анімацію з натурною зйомкою. М. Войцман вдався до графічної манери кінозображення, яка слугує логічним продовженням мальованих епізодів. Автори мультиплікації «Палац мистецтв» застосували поліекран і поєднали пофазну анімацію з перекладною.

Попри успіхи прикладного застосування можливостей анімації з пропагандистською метою, шляхи її розвитку були передусім зумовлені саме художньою мультиплікацією, зокрема здійсненою В. Левандовським екранізацією народної «Казки про солом'яного бичка». Хоча В. Дісней тоді вже послуговувався цілuloїдними виробничими технологіями, в СРСР мультиплікатори через брак целuloїду застосовували інші прийоми. Улюбленою технікою В. Левандовського була трудомістка, однак багата на виражальні можливості площинна шарнірна маріонетка, за якою окремі частини персонажа, намальовані на папері й з'єднані шарнірами, фіксуються камерою в послідовних фазах руху й у співвідношенні з іншими об'єктами. Художник зумів досягти природності, пластичної виразності й навіть індивідуальної своєрідності досить обмежених рухів персонажів.

<sup>264</sup> Затворницький Г. ВУФКУ до Жовтня // Кіно. – 1927. – № 18. – С. 8–9.

<sup>265</sup> Вогонь карикатури на екрані // Кіно. – № 11/12. – 1931. – С. 17.

Саме він уперше став контролювати рухи своїх умовних намальованих героїв спеціально дослідженими й зафіксованими на кіноплівці рухами людей і тварин (у сучасній анімації для цього застосовують костюми з індикаторами руху акторів). В. Левандовський знімав на плівку людей у потрібних мультиплікаційних мізансценах і зіставляв фотографічно задокументовані фази реального руху з фазами руху своїх паперових маріонеток. Тло його картин не було, як у більшості мультфільмів тих років, умовним позначенням місця дії. Це було середовище настільки ж конкретне, як і персонажі, що діяли в ньому. Потрактоване площинно, воно не вступало в протиріччя з площинною фактурою самих графічних персонажів.

Використання натурних зйомок як зразка для роботи мультиплікатора дістало назву «еклер» – за маркою проєкційного апарата, за допомогою якого рух мальованих персонажів синхронізувався з відзнятим рухом акторів. Навіть у середині й наприкінці 1950-х років радянські мультиплікатори не змогли досягти того рівня, який був у довоєнні роки у В. Левандовського. Техніку «еклера» на кілька десятиліть було відсунуто подальшими розробками, але у ХХІ ст. вона знову набула поширення в анімації. В. Левандовський упродовж життя нарівні з художньою творчістю докладав усіх зусиль для технічного вдосконалення галузі мультиплікації.

У 1927 році режисер створив іще одну картину – «Українізація», присвячену українізації кадрів та введенню української мови як офіційної. Художником фільму був нащадок старовинного аристократичного роду, син одного з патріархів есперантизму в Російській імперії Володимир Дев'ятнін. Його образне вирішення «Українізації» містило авангардні риси інтерпретації національного. Наприкінці 1920-х, коли процеси українізації толерувалися радянською владою, критика доволі позитивно оцінювала стрічку. В огляді про вітчизняну мультиплікацію Г. Затворницький писав: «Тов. Левандовський у своїй останній роботі “Українізація” дає окремі епізоди абстрактного побудування, надзвичайно майстерно та виразно зроблені»<sup>266</sup>. Але в роки нищення українського відродження ставлення до «Українізації» радикально змінилося. Постійний оглядач поточних проблем мультиплікації Г. Лойко 1933 року писав на шпальгах журналу «Кіно», що «через свою нечітку, місцями неправильну, а місцями просто ворожу настанову фільм не побачив екрану і фільмування припинили»<sup>267</sup>.

У публікації 1935 року йшлося вже не про вади окремого фільму, а про помилки керівництва в цілому: «Ідейно-політичне керування мультисправою не було на належній висоті, через що трапився довгий ряд збочень та помилок, які не раз зводили наслідки упертої, нудної праці мультиплікаторів до рівня “продукції для полиці”. Так лягла на полицю “Українізація”»<sup>268</sup>. Настала доба, коли кінознавчі статті нагадували зведення з лінії фронту. Вони були просякнуті прагненням викрити внутрішнього ворога в лавах кіномитців України. Десятки провідних фахівців – режисерів, акторів, сценаристів, керівників кіностудії – у цей час було винищено репресивною машиною СРСР.

<sup>266</sup> Затворницький Г. Кадр-зйомка // Кіно. – 1927. – № 21/22 (33/34). – С. 6.

<sup>267</sup> Лойко Г. Трохи історії // Кіно. – 1933. – № 3/4. – С. 8.

<sup>268</sup> Лойко Г. Рисований фільм на Україні // Радянське кіно. – 1935. – № 3/4. – С. 60.



Наприкінці 1930-х кіногалузь було фактично позбавлено досвідченого проводу, у виробництві запанував хаос. Страх припуститися найменшої політичної помилки, укорінений у свідомості вітчизняних кіномитців трагічними подіями тієї доби, іще довго визначав ставлення до мистецької спадщини минулого. Історики вітчизняного екрана навіть наприкінці 1980-х не наважувалися згадувати про існування такої стрічки, як «Українізація».

Проте одразу після завершення роботи над цим фільмом ситуація ще не була такою напруженою, і В. Левандовський разом зі своїм художником В. Дев'ятніним дістали змогу приступити до наступної постановки. У 1928 році вони на розробленому В. Левандовським верстаті зняли фільм «Казка про білку-хазяєчку і мишку-лиходієчку». В основу сценарію, написаного Б. Туровським, лягла народна казка про працювиту білку й ледачу мишу, яка нищила білчини зимові припаси. У цій нейтральній за змістом історії дехто примудрився побачити критичний натяк на боротьбу з куркулями. Відтак фільм законсервували й порушили питання про певні зміни в його темі й смислових акцентах. Коли в лютому 1930 року на засіданні Правління ВУФКУ розглядалася можливість преміювання В. Левандовського за постановку «Казки про білку-хазяєчку і мишку-лиходієчку», було ухвалено таке: «Відмовити в зв'язку з тим, що картина не відповідає вимогам сучасної педагогіки»<sup>269</sup>. Обидва автори – Левандовський і Дев'ятнін – ризикували життям і свободою.

Технічне оснащення вітчизняної мультиплікації лишалося мізерним. На початку 1928 року в зв'язку зі зйомками серії фільмів з бурякосіяння виникла потреба в мікросніманні й за відсутності спеціального обладнання довелося сполучити мікроскоп з кінокамерою. Проте наприкінці року, коли мультикабінет було переведено до нового приміщення Київської кінофабрики ВУФКУ, його устаткували технікою і матеріалами від провідних західних фірм: Andre Debrie, Pathe, Karl Weinter, Agfa, Kodak, Gewaert та ін. Водночас вітчизняні фахівці робили власний внесок у справу розвитку технічної бази. Коментуючи розробку радянського електромотора для мультизнімання в грудні зазначеного року, Г. Лойко зауважував: «Суперник Дебріївського мотора після перших спроб виявив себе цілком спроможним посісти почесне місце серед технічних удосконалень мультикабінету ККФ»<sup>270</sup>. Це був перший суттєвий крок у механізації роботи такого кабінету. Згодом мультицех ККФ посів одне з перших місць серед мультимайстерень СРСР.

Можливість виготовлення власного знімального обладнання сприяла вдосконаленню технологій мультикабінету. Проте питання поповнення кадрів вирішувалося складніше. Молодих мультиплікаторів набирали з лав випускників Київського художнього інституту. Вони добре знали на малярстві, але не на мультиплікації. Із митців, які наприкінці 1920-х розпочали працювати в мультицеху, багато хто пізніше повернувся до роботи в живописі, надто в добу репресій, коли будь-який фільм міг стати приводом для звинувачень у політичній неблагонадійності.

До постановки анімаційних стрічок долучалися й кіноматори. Зокрема, члени Товариства друзів радянського кіно з Харкова В. Зейлінгер, Д. Муха і

<sup>269</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 9, спр. 524, арк. 123.

<sup>270</sup> Лойко Г. Трохи історії // Кіно. – 1933. – № 3/4. – С. 8.

Г. Злочевський 1929 року створили зразок об'ємної мультиплікації – «Полуничне варення».

Працівники мультцеху паралельно з художньою продукцією фільмували стрічки просвітницького характеру. Восени 1929 року група у складі режисера Костянтина Болотова, оператора Георгія Химченка й художника Юхима Макарова виконала анімаційну вставку до фільму «Механіка нормальних пологів».

Технічне устаткування мультимайстерні вийшло на новий рівень 1931 року, коли потреба фільмувати кілька великих тем з біології й медицини продиктувала необхідність обладнання кабінету мікро- та макрозйомки. Творчі кадри активно залучали до науково-дослідної роботи, опановували нові методи зйомок. Підсумовуючи досягнуте, Микола Ятко на сторінках журналу «Кіно» високо оцінив технічні здобутки: «Цех мультиплікації ККФ зараз – солідне підприємство з добре устаткованою механізованою апаратурою, верстатами, що далеко позаду залишає колишнє кустарне обладнання наших мультиплікаційних верстатів. Мультиплікатор Лойко сконструював новий апарат для мультиплікаційного знімання. З нього вилучено усі зайві ходові частини, не потрібні, щоб знімати 16 кадрів на секунду. Цей апарат придатний також для мікро- та макрознімання»<sup>271</sup>.

Переобтяжений завданнями з виробництва просвітницьких фільмів, В. Левандовський не встигав реалізувати власні авторські задуми. Після трьох німих мультфільмів він почав роботу над звуковою картиною «Тук-Тук і його приятель Жук» – казкою для малюків про пригоди хлопчика на ім'я Тук-Тук і його псика Жука. То був амбітний замисел – рух маріонеток мав підпорядковуватися задалегідь написаній музичній темі. Працюючи уривками, без помічників, режисер так і не зміг реалізувати цей проект, який завершили вже його учні – художники Євген Горбач і Семен Гуєцький. Відчуваючи, що над ним тяжіє загроза стати жертвою репресій, В. Левандовський спочатку повернувся з Києва до Одеси, а вже потім продовжив роботу аніматора в Москві, у творчому об'єднанні, яке очолював виходець із Луганська Олександр Птушко. Зокрема, брав участь у роботі над першим у світі повнометражним анімаційно-ігровим фільмом «Новий Гуллівер» (за мотивами роману Дж. Свіфта, 1935 р.), у якому було знято 1500 ляльок, обличчя кожної з яких розроблялось окремо. На схилі віку виготовляв на склі написи-титри до мосфільмівських картин.

Після від'їзду В. Левандовського досвідчений мультиплікатор Юрій Меркулов, котрий свого часу починав працювати в Росії з патріархом російської анімації Іваном Івановим-Вано і Олександром Птушком, намагався організувати в Одесі майстерню художньої мультиплікації. Він добирав фахівців, планував нові постановки, шукав цікаві сценарії. Проте трест «Українфільм», якому підпорядковувалася майстерня, дуже неохоче йшов на відокремлення майстерні від цеху технічного мультиплікату й надання їй окремого приміщення. Із фінансуванням проектів також виникли труднощі. Колишнього директора студії Сквирського й колишнього керівника тресту Ткача було репресовано як ворогів народу, а нове керівництво боялося всього. Зрештою майстерню розташували в другому павільйоні студії, де проводилися зйомки

<sup>271</sup> Ятко Н. Міцна база розвитку кінопромисловості // Кіно. – 1933. – № 4. – С. 4.

мультфільмів із ляльками й живою натурою. Павільйон мав окремі приміщення для художників і режисерів, його потужність планувалося довести до чотирьох картин на рік. У 1937 році в майстерні працювало дванадцять фахівців з анімації, серед яких, крім самого Меркулова, були також оператор Рикло, скульптор Штерба, художник-карикурист Яромицький, актор-ляльковод Давид Сталер. Проте жодної із запланованих майстернею картин так і не було закінчено, а мультвиробництво в Одесі ліквідували<sup>272</sup>.

На Київській кіностудії ситуація склалася аналогічно. Було репресовано керівництво студії на чолі з її директором П. Нечесом, а його наступник намагався уникати прийняття стратегічних рішень. Відчувався брак сценаріїв. Шкода, завдана українській кіноіндустрії радянським репресивним апаратом, полягала не тільки в нищенні досвідченого управлінського й творчого складу, але й у дезорганізації виробництва. Аналізуючи причини художніх прорахунків вітчизняних аніматорів другої половини 1930-х, оглядач журналу «Радянське кіно» Д. Федоровський зазначав, що внаслідок відсутності уваги керівництва студії до мультиплікаційного виробництва там панував творчий безлад. Постановку мультиплікату було довірено художникам, які, добре знаючись на живописі й графіці, не володіли режисерським фахом. Монтаж, відчуття ритму й логіки з'єднання зображень, структурування дії персонажів лишалися поза їхнім інтересом. Д. Федоровський звертається до досвіду постановки мальованого фільму «Мурзилка в Африці» (1935), з перших днів роботи над яким усю увагу авторів було звернено на «розрахунок руху, його плавність, ретельне зарисовання кожної фази, якість заливання, знімання, – тобто на технічні вимоги, які ставляться до мультиплікаційного фільму»<sup>273</sup>. Але зовсім не на архітектоніку побудови фільму.

Наприкінці 1937 року на шпальтах «Радянського кіно» з'являється публікація за підписом Ф. Г. – «Налагодити виробництво мультфільмів (лист мультиплікатора)», яка за духом цілковито відповідає істерично-викривальному настроєві комуністичного полювання на відьом. Автор фактично закладає підґрунтя для майбутнього нищення вітчизняної анімації: «Мультицех – занедбана ділянка роботи Київської кіностудії. Тут ще й досі відчувається “хазяйнування” пройдисвіта Капчинського. Мультицех має 4 режисерських групи, в яких налічується 62 кваліфікованих робітники. Штати надзвичайно роздуті. 8 місяців перебувають в резерві кваліфіковані художники К. Юкельсон, І. Клебанов, Невідомський та ін., вони нічого не роблять і чекають постановки. Мультицеху заплановано на 1937 рік зробити 1,7 картини (!), досі жодного мультфільму не випущено на екран»<sup>274</sup>.

Володимир Дев'ятнін, маючи досвід двох постановок як художник, зважився розпочати самостійну роботу над фільмом «Івась», але далі підготовчого періоду та зйомки кількох не дуже вдалих кадрів справа не піш-

<sup>272</sup> Зміцнити молоду майстерню (лист з Одеси) // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 62.

<sup>273</sup> Федоровський Д. Про мистецтво режисера мультиплікатора // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 63.

<sup>274</sup> Ф. Г. Налагодити виробництво мультфільмів: (лист мультиплікатора): [про роботу цеху мультиплікації Київської кіностудії в 1937 р.] // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 77–78. – (Листи з виробництва).

ла. Зрештою, митець повернувся до живопису, зовсім відійшов від мультиплікації. А ВУФКУ, намагаючись поповнити кадри мультиплікаційного цеху, 1929 року запросило нових працівників, серед яких був, наприклад, московський художник Фрідберг-Арман, а також – майже у повному складі – випускників курсу Федора Кричевського і Льва Крамаренка, з-поміж яких були Євген Горбач, Семен Гуецький, Зінаїда Вікторжевська, Йона Клименко та подружжя Іполита Лазарчука і Валентини Сенгалевич. У 1930 році продукцію майстерні презентували на берлінській виставці українського мистецтва.

На початку 1930-х мультимайстерня випускає низку коротких агітпропівських анімацій: «Авіамоделізм» (1931), «Учбовий пункт ТСО» (1931), «Авіа-модель» (1932) та ін. (докладніше про цей напрям див. «Просвітницьке кіно України» О. Пашкової). Затребуваним лишається і жанр кінофайлетону: за сценарієм Сергія Антимонова і Володимира Сутеева фільмується анімація «Казка про білого бичка», у якій критикується діяльність Ліги Націй.

У 1932 році мультимайстерню Київської кінофабрики перетворено на мультпек і створено сім госпрозрахункових бригад з метою спеціалізації у виробництві просвітницьких стрічок за галузями знань. Мультвставки до навчальних фільмів або рекламні анімації були освітньою базою для молодих мультиплікаторів. Якщо необхідно було відобразити певний технологічний процес, то він вивчався так, що потім консультанти-науковці жартували: «А ви могли б навіть читати замість нас лекції». Наприклад, для показу доменного процесу було винайдено зйомку багат шарового скла зі специфічними плямами, що мерехтіли на екрані й давали наочну картину плавки руди. Віддаючи сили технічним стрічкам, художники не полишали думок про художні мультфільми. Проте реалізувати свої задуми спромоглися одиниці, зокрібна Сергій Гуецький, Євген Горбач та Іполит Лазарчук.

Житомирянин Сергій Гуецький під час громадянської війни добровольцем вступив до лав Червоної армії. Після закінчення Київського художнього інституту в 1930 році разом з іншими молодими митцями почав роботу на Київській кіностудії. Три роки працював як художник-мультиплікатор, а з 1933 року вже офіційно був призначений режисером мультиплікаційних фільмів.

Євген Горбач визначився зі своїм майбутнім фахом іще на уроках малювання в Борзнянській гімназії. Київський художній інститут він закінчив 1929 року. Коли С. Гуецькому й Є. Горбачеві замовили поставити фільм «Мурзилка в Африці», останній запропонував увести до складу групи авторів третього учасника – тернопільчанина Іполита Лазарчука. Його батько Андроник Лазарчук (1870–1934) був одним з перших викладачів Горбача. Біографія Андроника Лазарчука дає ключ до розуміння основних художньо-етичних засад творчості його сина. Андроник Григорович Лазарчук походив з родини колишнього кріпака. Його хист до малярства виявився в дитинстві, і він почав опановувати професію спочатку підмайстром в іконописця, а потім – у майстернях Почаївської Свято-Успенської лаври, де розписував ікони в Святотроїцькій і Печерній церквах. До Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі він, за родинними переказами, вступив завдяки духовній і матеріальній підтримці Лесі Українки. Згодом кілька років співпрацював

з видавцем і редактором Оленою Пчілкою, ілюструючи часописи «Рідний край» і «Молода Україна».

Іполит Лазарчук пройшов довгий творчий шлях в українській мультиплікації і сприяв її відродженню наприкінці 1950-х – після двох десятиліть простою. Освіту здобув на факультеті монументального живопису Київського художнього інституту в майстерні Ф. Кричевського і Л. Крамаренка. Працював художником-декоратором у клубах Києва й Донбасу. І. Лазарчук значною мірою вплинув на творче становлення таких відомих вітчизняних аніматорів, як Володимир Дахно, Давид Черкаський, Євген Сивокінь та ін.

Вибір екзотичного місця дії «Мурзилки...» був зумовлений різними причинами. З одного боку, тема поневірянь чорношкірої бідноти здобула чималу популярність. Роман Г. Бічер-Стоу «Хатина дядька Тома», основним пафосом якого було викриття аморальності рабства, у 1930-х перевидавався кілька разів. Радянська кінопреса послідовно висвітлювала роботу Гаррі Полларда над екранізацією (*Uncle Tom's Cabin*, 1927 р.) роману, шанобливо згадуючи, що постановка коштувала 2 млн доларів. К. Чуковський відправив свого доктора Айболита до Африки рятувати тамтешніх звірів: а кому ж їх було лікувати, як не посланцеві країни Рад? Окрім загального захоплення Африкою, українські аніматори шукали в ній нейтральної для художнього твору території, на яку не поширювалися політично-репресивні процеси, що саме наближалися до апогею в середині 1930-х років.

Сценарій «Мурзилки...» написав Олесь Донченко, над стрічкою працювали художники І. Клебанов, С. Конончук, Л. Крюков. Композитор Олександр Зноско-Боровський, учень Л. Ревуцького, тут уперше синхронізував музику й зображення. Волт Дісней, який працював у зовсім інших технічно-фінансово-політичних умовах, випередив його лише на п'ять років. У 1929 році в «Танку скелетів» (*Skeleton Dance*) він утілює розробку Карла Столлінга, яка дозволяла синхронізувати музику й зображення. Цей винахід було розвинуто в їхній повнометражній музичній стрічці «Фантазія» (*Fantasia*, 1940 р.), де вже застосовувався стереофонічний звук (*Fantasound*).

«Мурзилка...» стала також першим українським мультфільмом, виконаним не в техніці площинних маріонеток, а пофазно. Застосування цього прийому значно спростило виробничий процес. Якщо робота над «Білкою-хазяєчкою і мишкою-лиходієчкою» тривала понад два роки, над «Українізацією» – близько двох років, то на фільм «Мурзилка в Африці» пішло 40–50 днів, не рахуючи роботи над сценарієм.

У стрічці йшлося про те, як група радянських дітей разом із потішним створінням на ім'я Мурзилка вирушає до Африки, щоб визволити з неволі негритянську дівчинку Кане. Прискіпливий критик Г. Лойко фіксував окремі помилки художників: «Можна, правда, відзначити кілька помилок, але вони незначні. Герой фільма – піонер Мурзилка надто “трансформується” протягом фільма, без бажання на те авторів. Він має різне трактування зовнішнього образу (обличчя, вираз, пропорції).

Не зовсім однаковий щодо стилю малюнок – особливо різке око епізод танцю Мурзилки, Знайки та негритянської дівчини в стратосферному кораблі. Малюнок цього епізоду надто ухилився в бік натуралістичності дійових осіб, зробивши їх несхожими на них же самих у решті кадрів. У двох-трьох кадрах

недосконало розраховано рух (тигр наздоганяє Мурзилку, наче бавлячися з ним)»<sup>275</sup>. Але навіть Г. Лойко відзначив важливе досягнення стрічки: у роботі над нею поруч Є. Горбача та С. Гуєцького виросла потужна група працівників усіх необхідних для виробництва художніх мультфільмів спеціальностей.

Дмитро Федоровський, аналізуючи плюси й мінуси постановки Горбача-Гуєвського, писав: «Основним недоліком фільму “Мурзилка в Африці” було те, що гра героїв була схематична, і основні герої – Мурзилка і Знайка – були цілком знеосіблені. Була хороша техніка руху, вдало розв’язана декорація, правильне обчислення руху, але бракувало ще виробничої навички»<sup>276</sup>.

Із програмою набуття такої навички група й підійшла до своєї другої великої роботи. Після успішного завершення «Мурзилки в Африці», мультфільм узв’язав до постановки незавершеного замислу В. Левандовського – картини «Тук-Тук і його приятель Жук». Історія про те, як хлопчик Тук-Тук з песиком охороняли свій город від агресорів – лисиці та свині, містила алюзії на політичні реалії, пов’язані з боротьбою проти японського мілітаризму. Г. Лойко захоплено визнавав: «Частина кадрів, на сьогодні, є зразком мультиплікаційної техніки, на якому слід учитися не лише нашим українським мультиплікаторам. Одним з таких кадрів є кадр Євгена Горбача: “Берег моря з прибоєм хвиль, в які падає і тоне свиня із своїм, прорізанним Туком, цепеліном”»<sup>277</sup>.

«Тук-Тук і його приятель Жук» було виконано методом целулоїдних перекладок. Олександр Птушко, описуючи існуючі в той час технології виробництва мультфільмів, зазначав, що за кордоном, де целулоїд коштував відносно недорого, такий метод швидко поширився, але він уважав, що в СРСР до цього ще далеко. Тепер українські кіномитці дістали змогу працювати на целулоїді, що значно економило працю, прискорювало роботу над фільмом.

У 1936 році українські аніматори вперше побачили фільми Діснея: «Троє поросят» (*Three Little Pigs*, 1933 р.), короткометражні стрічки про Міккі Мауса та ін. Ці роботи справили велике враження на вітчизняних кінематографістів, ознайомили з кращими зразками режисерської майстерності й художньої винахідливості. «Тук-Тук і його приятель Жук» містили ознаки впливу творчого методу Діснея, у якого навіть було запозичено кілька «герів». Це відразу викликало негативну реакцію деякого із ключових постатей радянської мультиплікації. Проте загалом картину сприйняли позитивно. Вона мала успіх у глядача і дала привід авторам вийти надалі на індивідуальні постановки. Було організовано три режисерські групи: С. Гуєцького, І. Лазарчука і Є. Горбача, і почався новий, самостійний етап роботи кожного з них. Зі збільшенням кількості постановок гостро постала сценарна проблема. Давався взнаки і брак самостійного режисерського досвіду молодих постановників. Кожен з авторів мав тепер покладатися тільки на власні сили. Керівництво студії змінювалося, а відтак і вимоги до постановок зазнавали змін. Через виробничий

<sup>275</sup> Лойко Г. С. Рисований фільм на Україні // Радянське кіно. – 1935. – № 3/4. – С. 46.

<sup>276</sup> Федоровський Д. Рисовані фільми – не в повазі керівництва // Радянське кіно. – 1936. – № 9. – С. 43.

<sup>277</sup> Лойко Г. С. Рисований фільм на Україні... – С. 46–48.

безлад С. Гуецький протягом багатьох місяців кілька разів переробляв сценарій і лише в квітні 1936 року зміг приступити до роботи, а Є. Горбач і І. Лазарчук по десять місяців працювали над своїми фільмами, прагнучи досягти художнього рівня «Тук-Тука».

Євген Горбач, якого надихала диснейська концепція серійних персонажів, у своїй наступній стрічці намагався продовжити життя якщо не самого Тук-Тука, то принаймні його песика Жука, і поставив «Жука у зоопарку» за сценарієм того ж драматурга. Музику до стрічки написав композитор Костянтин Шипович, за кілька років по тому репресований. Нарешті І. Лазарчук почав підготовку до зйомок мультфільму «Чванливе курча» за сценарієм завідувача сценарного відділу Київської кіностудії Василя Катінова. Музику було замовлено учневі Р. Глієра Володимирові Грудину. У фільмі оповідала казочка про те, що зарозумілість ніколи не доводить до добра. У звуковому оформленні картини було вперше застосовано уповільнений запис високого голосу співачки, який при відтворенні давав високе і смішне звучання.

Цією постановкою 35-річний І. Лазарчук довів своє право на самостійну режисерську роботу. На «Чванливому курчаті» дебютувала як художник-мультиплікатор 24-річна Ірина Гурвич, котра в 1970–1980-х роках очолювала Творче об'єднання художньої мультиплікації кіностудії «Київнаукфільм». У спогадах про цю постановку вона зазначала, що художник-постановник стрічки Сергій Конончук надав своїй роботі ледь помітних рис українського малюнка, наслідуючи стилістику свого улюбленого мистця – Георгія Нарбута, його інтерес до орнаментальних мотивів, барочних завитків, трикутників, елементів народної вишивки. І. Гурвич працювала і на наступній постановці І. Лазарчука – анімаційній хроніці «Папанінці» (1936), присвяченій висадці радянських полярників на Північному полюсі, а також на картині, яка привернула найбільший інтерес сучасників – «Чарівний перстень» (робоча назва – «Казка про Івана») С. Гуецького.

«Чарівний перстень» став першою спробою вітчизняних мультиплікаторів створити анімацію в жанрі чарівної казки. Картина рясніла фантазійними казковими епізодами. Відьма, щоб перекрити Іванові шлях, сіяла ліс, який виростав на очах. Вовк з'їдав коня, а потім перетворювався на коня сам. Усі ці події було відтворено в експресивних, оригінальних за композицією малюваних образах. Переважну більшість загальних планів було показано з «низьким горизонтом», що надавало пейзажам епічної величі. Цікавим було візуальне вирішення велетенських персонажів і їх масштабне зіставлення з Іваном. Сонце виявлялося вродливим юнаком, чия постать була сповнена сяйвом; Мороз – дідуганом, складеним з мозаїки сталактитів і сталагмітів. Довге волосся силача Вітру хвилюю зіймалося над його кремезною постаттю. Неповторний український колорит фільму підкреслювала музика, написана молодим композитором С. Добровольським за мотивами народних пісень, внутрішньо розкриваючи суть зображення.

Історик вітчизняної анімації Б. Крижанівський відзначав головну рису «Чарівного персня»: «Національним був настрій, атмосфера картини, її повільний плин, могутній і неспішний ритм. Це нагадувало знамениті кадри Довженкової “Звенигори”, власне, вступу до “Звенигори”, коли козаки-

запорожці пливуть-линуть у повітрі на своїх баских конях, гриви яких повільно переливаються хвилями»<sup>278</sup>.

Російський художник і режисер М. Цехановський у 1934 році писав, що анімацію вважають «нікчемним паростком великого мистецтва кіно, а не галуззю графіки чи живопису, тим більш – не самостійним мистецтвом графічної мультиплікації». Йому ніби акомпанував І. Іванов-Вано (1935): «При часі в півтори години, прийнятому для кіноспектаклів по всьому Союзу, – природно не може біти місця не лише для наших дво- і три частинних картин, але і для одночастинних. У 1937 році перед ліквідацією мультвиробництва в Одесі М. Б. закликав: “Зміцнити молоду майстерню!”»<sup>279</sup>.

Якщо в Москві зрештою ситуацію було виправлено створенням спеціалізованої кіностудії «Союзмультфільм», то в Україні анімацію просто ліквідували. Новий директор Київської кіностудії, не хотівши мати справу з великим комплексом проблем, які накопичилися в галузі, оголосив мультиплікацію нерентабельною і перепрофілював цех тільки на допоміжну структуру просвітницького кіно. Однак до того було зроблено ще три мультфільми.

«Лісова угода» – перша й остання кольорова українська анімація, випущена на екрани в 1930-х. Цією роботою завершилася режисерська кар’єра Євгена Горбача, після якої він кілька років працював старшим оператором цеху технічної мультиплікації студії навчальних та технічних фільмів, а після війни повернувся до живопису й книжкової графіки. Фільм було поставлено в співавторстві з І. Лазарчуком. Важливим елементом образної структури картини стала музика, співвідношення якої з візуальним рядом було закладено ще на етапі розробки проекту. Д. Федоровський відзначав: «Музика до цього фільму будується на матеріалі українських народних пісень і мусить бути не ілюстративним музичним супроводом зорового матеріалу, а мусить бути розроблена в плані розкриття внутрішнього змісту речі і підкреслювати характеристики кожного образу, взявши в основу дві теми: тему миролюбних звірят і тему агресивної лисиці. Отже, і на композиторів даного фільму тт. К. Менгельберга і О. Зноско-Боровського тут покладено велике й відповідальне завдання»<sup>280</sup>. Композитори цілком успішно впоралися з поставленим художнім завданням, створивши виразний і насичений смисловими акцентами музичний малюнок мультфільму.

«Лісова угода» була розрахована як на дитячу, так і на дорослу аудиторію. В основу сценарію покладено морально-етичну проблему співвідношення довірливості й пильності. З огляду на міжнародну обстановку 1937 року, прозора алегорія «лісових подій» доволі легко прочитувалася, і проблематика мультфільму виходила на політичний рівень. Ішлося про надмірну поблагливість до загарбників. Герой стрічки, легковажний Заєць, піддався на під-

---

<sup>278</sup> Крижанівський Б. М. Мистецтво мультиплікації. – Київ : Радянська школа, 1981. – С. 61.

<sup>279</sup> М. Б. Зміцнити молоду майстерню: (лист з Одеси): [про створення майстерні художньої мультиплікації під керівництвом Ю. Меркулова на Одеській комсомольській кіностудії, 1937 р.] // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 62.

<sup>280</sup> Федоровський Д. Створимо кольоровий рисований фільм // Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 42.



ступи хитрої Лисиці. У сприйнятті дорослої аудиторії відразу виникали паралелі з персоналіями європейського політикуму, а лісова угода асоціювалася з нещодавно укладеним «Антикомінтернівським пактом». Водночас маленькі глядачі могли насолоджуватися перипетіями пригод Зайця, який піддався на лестоці Лисиці, через що мало не став її обідом.

Останнім довоєнним мультфільмом став антифашистський памфлет «Заборонений папуга» І. Лазарчука за сценарієм авторів-початківців М. Дінерштейна (загинув у роки війни) та М. Арсеньєва-Соломонова. У стрічці оповідалося про папугу, який, подорожуючи на борту радянського пароплава, опинився у фашистській країні. Невдовзі на нього вже полювала поліція, бо пташині репліки сприймалися як агітація, самого ж промовця було оголошено поза законом. «Політичний» папуга після низки карколомних пригод примудрявся врятуватися від переслідування.

Підсумок розвитку української анімації 1930-х років виявився похмурим. Попри прихід до галузі плеяди обдарованих художників, сценаристів, композиторів, скульпторів, які стрімко осягали особливості нового виду мистецтва й набували конкурентоспроможності на світовому кіноринку, галузь було позбавлено перспектив на майбутнє. Десятки її працівників потрапили під репресії. Постійні зміни керівництва кіностудії й мультцеху призвели до заупаду та остаточної ліквідації виробництва, за винятком суто прикладного його відгалуження. Патріарх української мультиплікації В. Левандовський змушений був залишити Україну. Кращі кадри було розпорошено.

Лише через два десятиліття, у 1959 році, створенням об'єднання мультиплікації при Київнаукафільмі почалося відродження української анімації. Його очолив досвідчений мультиплікатор Іполит Лазарчук, який передав свої знання творчій молоді. Серед його учнів був Євген Сивокінь, котрий нині очолює майстерню анімаційного кіно, навчаючи нові покоління вітчизняних митців.

## РЕЖИСЕРИ



О. Довженко



І. Кавалерідзе



Дзига Вертов



І. Савченко



Л. Луков



М. Донської



А. Роом



М. Екк



Е. Деслав



Ф. Лопатинський



Г. Гричер-Чериковер



А. Кордум

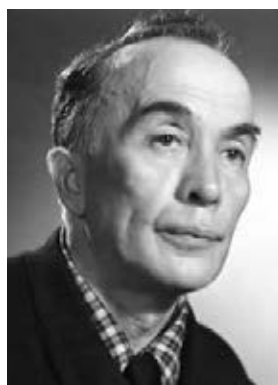
## ОПЕРАТОРИ



Д. Демущкий



М. Кауфман



М. Топчій



М. Кульчицкий



Ю. Скељчик



М. Биков

## СЦЕНАРИСТИ



О. Корнійчук



Ю. Олеша



В. Василевська

## ХУДОЖНИКИ



В. Кричевський



М. Уманський



В. Меллер

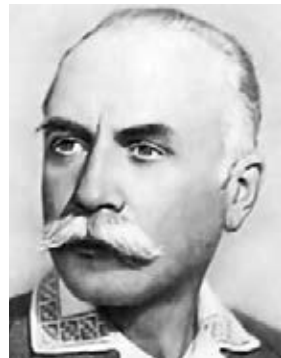
## КОМПОЗИТОРИ



Б. Лятошинський



І. Белза



Л. Ревуцький

## АКТОРИ



Ю. Шумський



А. Бучма



С. Свашенко



М. Надемський



П. Масоха



Н. Ужвій



М. Литвиненко-Вольгемут



Є. Самойлов



Б. Андреев



Д. Калка



С. Шагайда



Ю. Мілутенко



М. Бернес



І. Мар'яненко



О. Хвиля

## ОРГАНІЗАТОРИ КІНОВИРОБНИЦТВА



П. Косячний



І. Кудрін



І. Косило



О. Довженко  
з батьком



О. Довженко, Ю. Солнцева



Данило  
Демуцький

Серж Лифар  
і Ежен Деслав.  
Архів  
Любомира Госейка



## Фільм «Земля» (1930)



Петро Масоха (Хома) –  
у центрі



Володимир Михайлов  
(священик)



Степан Шкурат  
(Опанас Трубенко)





«Навесні» (1930)



«Коліївщина» (1932)

«Одинадцятий»  
(1927)



«Хліб» (1930)



«Перекоп» (1930)

## Фільм «Іван» (1932)



Степан Шкурат  
(Прогульник)



Робочий момент  
зйомок



Кадр з фільму



«Прометей» (1935)



«Прометей».  
Наталя Ужвій (Анастасія)



«Суворий юнак»  
(1935)



«Щорс»  
(1939)

«Аероград» (1935).  
Робочий момент



«Сорочинський ярмарок» (1938).  
Варвара Чайка (Хівря)



«Сорочинський ярмарок». Олександр Короткевич  
(Грицько)



«Вітер  
зі сходу»  
(1940)



«Богдан Хмельницький» (1941).  
Микола Мордвінов  
(Богдан Хмельницький) – ліворуч



«Богдан Хмельницький».  
Режисер Ігор Савченко

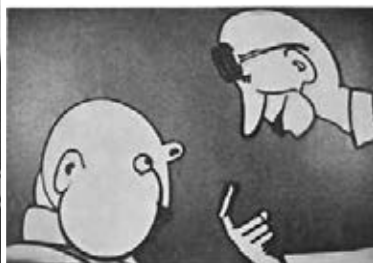


«Райдуга»  
(1944).  
Наталія Ужвій  
(Олена)



Кадр з мультфільму  
«Солом'яний бичок»  
(1926)

Кадри з мультфільму «Українізація» (1927)





Оголошення в газеті «Пролетарська правда» (1930) про набір до Київського ДІКУ



«Пролетарська правда» (1930). Робфак



Студентський квиток Євгенії Лісовської



Будинок, у якому на початку 1930-х містився Київський державний інститут кінематографії (бульвар Шевченка, 12). Сучасне фото



М. Бажан



С. Ейзенштейн



С. Гіляров



Випусник операторського факультету КДІКу  
М. Биков (ліворуч)



Випусник КДІКу  
оператор  
Ю. Єкельчик

### Режисерська лабораторія О. Довженка



О. Іщенко



Б. Дробинський

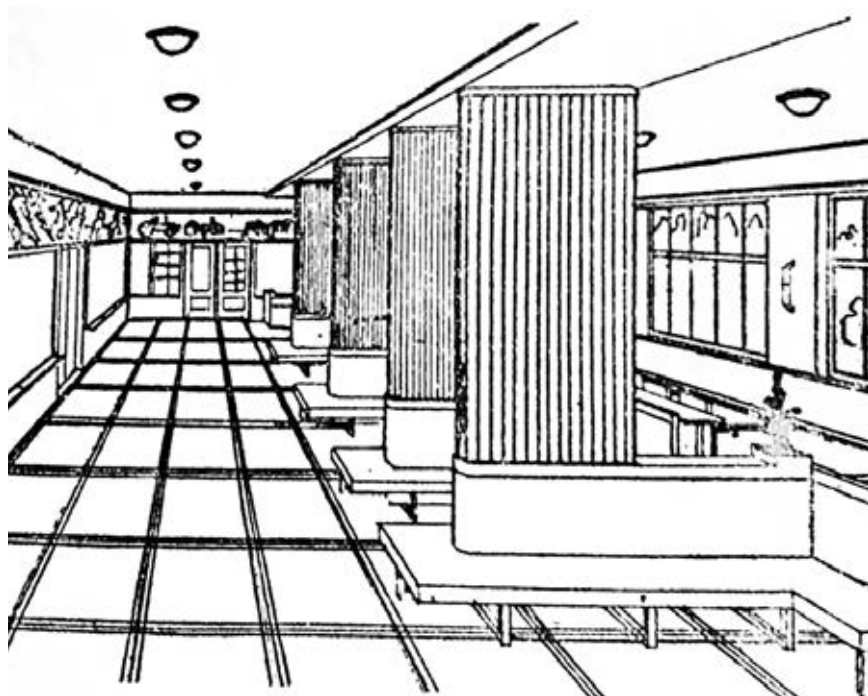


П. Вершигора





Зовнішній вигляд кінотеатру на 350 осіб.  
Автори проекту архітектори Линецький, Кундерт, Шліфер, Кац.  
(Газета «Комсомолец України», 1934)



Проект фойє кінотеатру. Архітектор Коднер.  
(Газета «Комсомолец України», 1934)

## КІНОПРЕСА. 1930-ті роки

Система радянських засобів інформації, підпорядкована загальній ідейно-організаційній схемі, почала поступово складатися в 1920-х роках. Процеси її уніфікації тривають в 1930-х роках – радянська преса стає провідником тоталітарної ідеології, а журналістика остаточно вписується в адміністративно-командну систему. У середині третього десятиліття ХХ ст. відбувається вертикальна диференціація друкованих органів за ступенем важливості: галузеві видання поділяються на центральні та республіканські.

З кінця 1920-х років російська кінопреса переживає низку реформативних, викликаних зміною ідеологічної парадигми. Замість журналу 1920-х років «Советский экран» виходить часопис «Кино и жизнь» (1929–1930), який 1931 року дістав назву «Пролетарское кино», а згодом (1933–1935) – «Советское кино». Промовисте слово «пролетарське» в назві з'явилося завдяки домінуючій ролі РАПП<sup>281</sup> у культурній політиці. Скасування угруповання в 1932 році зумовило чергове перейменування. З січня 1936 року часопис остаточно отримав статус теоретичного видання і почав називатися «Искусство кино». Популяризаторський журнал «Советский экран» побачив світ у 1939 році. У російських кіновиданнях 1930-х років комуністична риторика поєднувалася зі статтями провідних кінематографістів (Сергія Ейзенштейна, Всеволода Пудовкіна, Олександра Довженка та ін.) і теоретиків нового мистецтва, які створювали радянську теорію кіно.

Подібна ситуація простежується і в Україні: часописи «Кіно» (1925–1933) і «Радянське кіно» (1935–1938) були основними спеціалізованими виданнями республіканської кіногалузі. Проте обговорення проблем кіновиробництва не обмежувалося фаховими журналами: партійні директиви друкувалися переважно в газеті «Правда» – центральному друкованому органі більшовицької партії, а жваві дискусії щодо перспектив розвитку радянського кіно та його провідних тенденцій з'являлися на сторінках преси з питань суміжних мистецтв. Крім того, спочатку партійне керівництво публічно захочувало широкі пролетарські кола до активної участі у формуванні концепції радянського кіно, тому громадські організації певною мірою впливали на репертуарну політику, тематичне планування кіновиробництва і напрями кінофікації. Матеріали «Кіногазети» (друкований орган Товариства друзів радянського фото і кіно – ТДРФК) віддзеркалювали напрями діяльності суспільних організацій у галузі кіно.

Журнал «Кіно» було засновано в 1925 році. Упродовж 1920-х років відбувалося формування структури та рубрикації часопису, складався авторський колектив. Тогочасна суспільно-політична ситуація, що характеризувалася відносним плюралізмом поглядів на проблему становлення кінематографа як галузі радянського мистецтва, наочно впливала на загальну концепцію журналу. Мистецькі організації 1920-х років вільно висловлювали, а іноді маніфес-

---

<sup>281</sup> РАПП – Російська асоціація пролетарських письменників, в Україні – ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників).

тували власне бачення майбутнього нового пролетарського мистецтва – кіно. Ці погляди часто були максималістськи суперечливими, проте створювали багатогранну панораму можливих шляхів розвитку кінематографа.

Ситуація принципово змінилася наприкінці 1920-х років, коли домінуючу роль у формуванні поглядів на кіно відіграє угруповання РАПП, основні тези якого широко розповсюджувалися в усіх галузях радянського мистецтва. Посилюється й політизація засобів інформації, коли утвердження системи однопартійної преси призводить до поступової підміни мистецьких критеріїв критики політичними. Процеси усередині інформаційної галузі належним чином відбилися на подальшому розвитку республіканського фахового видання – «Кіно».

У другій половині 1920-х років демократичні начала поступаються перед гаслами офіційної пропаганди, які набувають провідного значення. Ідея реконструкції народного господарства стає центральною в усіх засобах інформації, не виключаючи фахових культурологічних видань. Мистецькі проблеми втрачають основоположний статус, поступаючись місцем перед тематикою глобальної економічної перебудови. У журналі «Кіно» з'являється рубрика «Темпи країни і темпи кіно», у якій на обговорення виносяться відповідність темпів реконструкції кінематографа загальним темпам соціалістичного будівництва. Основний тон викладення матеріалів у кожному номері задає редакційна стаття, де, як правило, чільне місце відводиться проблемам індустріалізації промисловості та впровадженню колективних форм сільськогосподарського виробництва.

Кінематограф, відповідно до його технічної основи, насамперед розглядався як галузь промисловості, а питанням художньої творчості відводилася другорядна роль. Як результат – на сторінках часопису набагато більше уваги приділялося розгляду виробничого процесу та його темпам, ніж мистецтвознавчому аналізу. Природно, що журнал «Кіно» впродовж 1930–1933 років постійно друкує матеріали, у яких простежується тенденція планування кіновиробництва за нормами промисловості.

Програмне отождоження кінематографа з індустрією виявляється з перших чисел журналу за 1930 рік. У передовиці «Мусимо виконати! Виконаємо!» констатується відставання темпів розвитку радянського кінематографа від загальних темпів індустріалізації країни. Поліпшення ситуації – «ліквідацію прориву» – редакція пропонувала здійснити засобами, актуальними на той час у промисловості. Уведення соціалістичного змагання в кіновиробництво розцінювали як панацею, пропонували навіть ввести змагальні принципи в сценарну справу. Справді, серйозну проблему кінематографа 1930-х років – нестачу сценарного матеріалу – намагалися вирішити за рахунок залучення до написання сценаріїв письменників, сценаристів і робкорів, робота яких мала відбуватися на засадах соціалістичного змагання. Загалом соцзмагання розглядали як метод роботи радянського кіно, тому не випадково змаганням між комсомольськими організаціями Київської фабрики та Міжробдопфільму присвячувався окремих матеріал<sup>282</sup>.

На актуальне питання, чому темпи кіно відстають від темпів соціалістичної реконструкції, редакція демократично запропонувала відповісти

---

<sup>282</sup> *Ар. ш.* Кінофабрика в змаганні // Кіно. – 1930. – № 5.

кінематографістам. В обговореннях, які друкувалися в кількох номерах <sup>283</sup>, брали участь як фільмари, так і представники кінокерівництва та пролетарської громадськості. Учасники анкетування в один голос відзначали відставання темпів кіновиробництва від індустріальних, проте причини називали різні, їх визначення залежало від статусу, що займав опитуваний. Зокрема, оператор Данило Демуцький, добре обізнаний з технічним боком виробництва фільмів, причини відставання вбачав у низькому рівні кваліфікації співробітників, які відповідали за технологічні процеси, – працівників допоміжних цехів (освітлювального, постановочного та ін.). Режисер Григорій Гричер критикував кінокерівництво «Українфільму» за низьку кінематографічну культуру – необізнаність у «технічній письменності» <sup>284</sup> кіно. Якщо Д. Демуцький утопічно пропонував вирішити проблему актуальності та своєчасності кінотворів за рахунок випередження часу й передбачення майбутнього, то його колега Михайло Кауфман висловлював протилежний погляд. Адепт лінії «кіноків» розглядав неігрове кіно як найактуальніший і перспективний вид екранного мистецтва, здатний стати «могутнім знарядям в руках партії» <sup>285</sup>. М. Кауфман проводив паралель між кіно і традиційною журналістикою, тому пропонував утворити «екранні видавництва» з мережею робкорів, репортерів і кіножурналістів, які б стали базою для широкої колективної творчості. Крім того, мовляв, така форма фільмування уможливила прискорення темпів виробництва до 30–40 днів, а за цей час фільми не втрачали б своєї актуальності.

Рапівські ідеї щодо домінування в кіновиробництві агітпрофільму, політизації творчості та виховання пролетарських кадрів у мистецтві на сторінках журналу пропагували переважно кіночиновики. Наприклад, Володимир Ярошенко (завідувач худвідділу Київської кінофабрики) пропонував активно розвивати кінопубліцистику, яка, на його думку, мусила взяти на себе функції «фіксації історичного процесу» <sup>286</sup> й обслуговування нагальних агітаційних потреб. Ігровому кінематографу ставилося завдання аналізувати минулі події для пояснення подальшого шляху. Суголосні міркування висловлював П. Косячний (член управи ВУФКУ), який уважав, що в «реконструктивну добу» під час планування виробництва вже не можна обмежуватися тільки революційно-героїчною тематикою: «Не уникаючи героїчних подій минулого в нашій тематиці, ми повинні загострити увагу на тому, щоб жодна картина, жодне висвітлення тої чи іншої проблеми не проходило без ув'язки з сучасними моментами і щоб трактовка тем по наших картинах неодмінно провадилася в марксистсько-ленінському дусі» <sup>287</sup>. Вирішити проблему втрати актуальності тематики опитуваний пропонував на етапі формування тематичного плану виробництва, коли корегуванню підлягали як теми, так і їхні трактування. Ратуючи за розвиток неігрового кіно, П. Косячний вислов-

---

<sup>283</sup> Темпи країни й темпи кіна // Кіно. – 1930. – № 1. – С. 2; № 2. – С. 6; № 4. – С. 10; № 5. – С. 6.

<sup>284</sup> Т. М. Кіно-боєць на фронті колективізації // Кіно. – 1930. – № 1. – С. 4.

<sup>285</sup> Там само.

<sup>286</sup> Мусимо виконати! Виконаємо! // Кіно. – 1930. – № 1. – С. 4.

<sup>287</sup> Там само.

лював актуальну на той час ідею «неігровізму»<sup>288</sup>. Не залишилося поза увагою питання виховання творчих кадрів. Робітник-освітлювач Воронецький, підтримуючи лозунги керівництва, проголошував необхідність підвищення кваліфікації співробітників кінофабрики та налагодження планово-організаційної роботи.

Опитування тривало й надалі. До основного кола питань: скорочення термінів виробничого процесу, розвиток неігрових форм, щільний зв'язок кінематографістів з процесами реконструкції та пролетарською громадськістю, політизація кіно – додавались інші аспекти. Режисер М. Шпиковський гостро підіймав проблему незадовільної якості сценаріїв, редактор і сценарист Олександр Корнійчук та завідувач відділу культурфільмів О. Борзаківський пропонували вирішити проблему актуалізації за рахунок збільшення виробничих культурфільмів. Натомість режисер Олександр Перегуда акцентував увагу на розважальній складовій кінопродукції, а поет і критик Яків Савченко пропонував глибоке стильове перезозброєння кіно на основі насичення фільмів «динамічною ритмікою епохи»<sup>289</sup>; режисер Георгій Тасін і оператор Олексій Калюжний ставили питання про технічну німічу існуючої бази. Робітники культури, опитування яких надруковано в журналі (№ 5), усіляко підкреслювали агітаційну роль кінематографа.

Крім анкетного опитування, обговорення темпів кіновиробництва відбувалося в інших жанрових формах. У номерах за 1930–1932 роки з'являються репортажі, де наведено статистичні й соціологічні дані про виконання промфінплану українськими кінофабриками, міськими та сільськими держкінотеатрами. Кореспонденти часто сигналізували про зриви планів на окремих ділянках. У тематичних статтях кінця 1930–1932 років констатується вирівнювання виробництва й береться курс на зміцнення художньо-ідеологічного керівництва, залучення до кіновиробництва ударників<sup>290</sup>, маніфестується перехід радянського кіно на техніку власного виробництва<sup>291</sup>. Ідея ударницької роботи в кінематографі була провідною у відповідях творчих працівників (Луки Ляшенка, Леся Швачка, Левієва, Павла Коломойцева, Г. Гричера) на анкетні питання часопису, опубліковані в № 17 за 1930 рік.

У той час, коли на сторінках центральної та республіканської преси широко висвітлювалися питання організації, планування, управління промисловістю та передового досвіду, у журналі «Кіно» всі ці теми обговорювалися в проекції на специфіку кіновиробництва. Упродовж 1930–1932 років тематичне планування було головною темою, підґрунтям якої була теза, що «кіноіндустрія є елементом виробництва масових культурних цінностей, що пов'язані з розгортанням творчості на засадах соціалістичного будівництва»<sup>292</sup>. Відповідно журнал виносив на широке обговорення громадськості тематичний

---

<sup>288</sup> Суть «неігровізму» полягає в запереченні ігрового кіно на користь хроніки та культурфільмів, бере початок у лєвівській теорії «літератури факту».

<sup>289</sup> Темп країни й темп кіна // Кіно. – 1930. – № 4. – С. 10.

<sup>290</sup> *Медведев Є.* Сьогодні українського кіна // Кіно. – 1931. – № 11/12. – С. 6–8.

<sup>291</sup> *Левчук Є.* Кінопромисловість у 3-му вирішальному // Кіно. – 1931. – № 7/8. – С. 15.

<sup>292</sup> Мобілізуємо енергію на боротьбу за новий план // Кіно. – 1930. – № 15/16. – С. 1.

план на 1930/1931 рік<sup>293</sup>. У вступній частині зазначалась економічна та ідеологічна вага планування виробництва фільмів – «чинників української пролетарської агітації та пропаганди». Вважалося, що планування виробництва, тематики й ідеологічно-художньої спрямованості забезпечує, з одного боку, планове обслуговування мистецьким продуктом, з другого – скеровує кінематографістів у висвітленні найактуальніших питань соціалістичного будівництва. А головне – у матеріалах номера було чітко визначено основні тенденції розвитку кінематографії. Тематичний план мав охопити певний спектр найважливіших проблем – індустріалізацію, реконструкцію села, зародження соціалістичних взаємин, формування соціалістичної людини. З кінематографа намагалися зробити «справжню зброю більшовицької агітації та пропаганди», тому природно, що проголошувалася нещадна боротьба з «аполітичністю» в кіно, з естетством, з формалістичним експериментаторством, з впливом буржуазної ідеології, а також з «надмірним психологізмом, натуралістичним “відображательством” та пасивним “милуванням”»<sup>294</sup>. Під цими гаслами і згідно з постановами XVI з'їзду ВКП(б) і XI з'їзду КП(б)У проводилася боротьба за пролетарський стиль у кіно і виконання плану «Українфільму».

Слід зауважити, що на початку 1930-х років у галузі кіно фактично не існувало методологічної основи; термінологія, що вживалася на той час, була розпливчастою або необґрунтованою. Тому на сторінках одного часопису могли співіснувати різні, іноді суперечливі визначення одного мистецького явища. Наприклад, до ствердження в радянському мистецтвознавстві поняття «метод соціалістичного реалізму» використовувалися словосполучення «пролетарський стиль», «метод пролетарського кіно» та ін. Дехто з авторів несподівовно вживав поняття жанру, крім усталеного в літературознавстві значення, йому через необізнаність додавали ознаки поняття «вид».

Уявлення про суть «пролетарського стилю» гатунку 1930 року дає розділ «Теми й матеріали тематичного плану». Будівництво соціалістичної України та сучасні форми класової боротьби визначалися як основний матеріал для українського кіновиробництва, подібну проблематику з досвіду інших республік та національних меншин планувалося висвітлювати в загальному контексті «...показати соціалізм, не як якийсь ідеал далекого майбутнього, а як практичну задачу, здійснену силами Радянського Союзу»<sup>295</sup>. Партійні директиви щодо критики всього «непролетарського» матеріалізувалися в тексті такими пасажами: «Отакі конкретні прогностні фільми мають заступати собою буржуазний та дрібнобуржуазний жанр фантастично-утопічного фільму»<sup>296</sup>.

Ще не йшлося про узгоджену термінологію, а в ужитку була певна тенденція – загальна критика всього «чужого» без певного визначення. Тому цілком природно, що планування за жанровим принципом відкидалося як «формалістично-механічне». Практика «навішування ярликів» пояснюється розповсюдженням сприйняттям комедії, мелодрами та деяких інших як суто

---

<sup>293</sup> На обговорення широких мас справи українського радянського кіно – справи всієї громадськості Радянської України // Кіно. – 1930. – № 18. – С. 1–15.

<sup>294</sup> Там само. – С. 2.

<sup>295</sup> Там само. – С. 3.

<sup>296</sup> Там само.

буржуазних жанрових утворень, яким протиставлявся новий жанр пролетарського кіно – «жанр публіцистичної кінокартини». Роз'яснення властивостей новоявленої форми подавалось у загальних рисах: «<...> зберігаючи своєрідну сюжетну побудову, має за основне завдання своє розкрити не так психологію поодиноких людей, як розгорнути й конкретизувати в художніх кіно-образах соціальні ідеї, дати синтезовані соціальні образи людей, вплинути насамперед соціально-політичну тенденцію фільму, на цій тенденції будуючи сюжетний його кістяк, орудуєчи системою логічних висновків, виявлених у художніх образах»<sup>297</sup>. З тексту зрозуміло, підміна різних понять – жанр і вид – було поширеним явищем. Проте існував і певний розподіл кінематографічної продукції на види, хоча поняття ще не використовувалося, що виявляється в подальшому тексті розділу: «Відкидаючи теорії про неігровий метод в кіно, як про єдиний метод пролетарської кінематографії, “Українфільм” проте ні в якому разі не думає занедбати цієї форми кіно-творчості, приділяючи їй в своєму тематичному плані значне та відповідальне місце»<sup>298</sup>. Принаймні розрізняли ігрові та неігрові фільми.

Публічній презентації в пресі тематичного плану передували його обговорення пресою та громадськістю. Наприклад, С. Орелович у попередніх числах журналу «Кіно»<sup>299</sup> застерігав проти безсистемності в плануванні та порівнював роботу зі складання планів культполітосвітфільмів з роботою над енциклопедією. Пропозиції громадських організацій щодо тематики фільмів на плановий рік були опубліковані в шостому номері. Микола Бажан, який на той час представляв кінономенклатуру, пояснював основні засади тематичного планування необхідністю скерувати творчість мас у певному ідейно-тематичному річищі. «Не можна обертати тематичний план на преїскурант узеньких штампів та канонів, що на них дуже часто може лежати печать абстрагованої кабінетної продукції, – пише автор. – Отже, тематичний план “Українфільму” мусить бути такий, щоб, з одного боку, він давав чітке й конкретне ідейне спрямування творцям майбутніх сценаріїв та фільмів, пов'язуючи це спрямування з певним і також цілком конкретним соціальним матеріалом, та, з другого боку, не обмежував творчої ініціативи як сценариста – індивідуала, так і певного сценарного колективу, що міститься, насамперед, в формі сценарно-тематичних гуртків ТДРФК»<sup>300</sup>.

Керуючись «лінією партії» і враховуючи пропозиції, тематичний план 1930/1931 року було сформовано з основних напрямів: а) випередження капіталістичних країн з техніко-економічного погляду, де одним із пунктів значиться пропагування радянського винахідництва; б) індустріалізація міста, яка включає соціалістичну реконструкцію і створення «соціалістичних взаємин та нової соціалістичної людини»; в) сільськогосподарська проблематика, де вирізняються пункти щодо критики одноосібних господарств та інтенсифікація сільського виробництва; г) комплекс фільмів із життя моло-

<sup>297</sup> На обговорення широких мас справи українського радянського кіно – справи всієї громадськості Радянської України... – С. 3.

<sup>298</sup> Там само.

<sup>299</sup> Орелович С. А. Плянуймо пляново // Кіно. – 1930. – № 15/16. – С. 4.

<sup>300</sup> Бажан М. Темплан – на обговорення мас // Кіно. – 1930. – № 18. – С. 16.

ді, у якому враховуються різні сфери діяльності молодого покоління – промисловість, сільське господарство, соцзмагання та ударництво, громадянська війна; д) фільми про Червону армію і флот як школу нової людини та оборонну цитадель соціалізму; е) картини про міжнародний революційний рух; є) антирелігійні стрічки; ж) соціально-історичні фільми, у яких акцентується більшовицька боротьба із царатом; з) дитячі картини; і) стрічки про пригнічені народи.

Журнал «Кіно» на своїх сторінках послідовно висвітлював різні етапи планування кіновиробництва. У номері 21/22 за 1930 рік приділено увагу тематично-виробничому плану політосвітніх фільмів на наступний рік. У матеріалі не тільки визначається тематика картин, а й йдеться про форму втілення: «Фільми, що їх досі випущено, за рідким винятком, або хибують на суху, абстрактну подачу наукової фактури, так званий “академізм”, або переконажені другорядним “ігровізмом” на збиток науковій вартості фільму»<sup>301</sup>. Фактично відбуваються пошуки канонів радянського політосвітнього кінематографа, актуальність яких зумовлена домінуванням у виробництві агітаційно-публіцистичних, навчально-підручних і військових фільмів. У числах 1931 року з'являються матеріали про планування політосвітніх фільмів<sup>302</sup>, юнацьких, дитячих і навчальних<sup>303</sup>. Реабілітація ігрового кіно відбувається в 1932 році, журнал друкує тематичний план художніх фільмів «Українфільму» на 1932 рік<sup>304</sup>, проте агітпросвітні картини не втрачають актуальності – відзначається їхній вагомий вклад у справу обслуговування шкіл і сільських сеансів<sup>305</sup>. Тільки під час створення тематичного плану на 1933 рік орієнтація на домінування кіноагітпросвіти була визнана хибною<sup>306</sup>. У плані враховувалося співвідношення видів кінопродукції: художні повнометражні, художні короткометражні, навчально-технічні фільми, хроніка.

В основу тематичного плану було покладено «основні політичні завдання партії, програма роботи, яка має в собі декларативний матеріал і стрижневі завдання, над якими мусить працювати кінематографія, які в художній продукції мусять мати повний відбиток»<sup>307</sup>. У створенні безкласового суспільства – ліквідації капіталістичних елементів і класів взагалі – кіно відводилася «підсобна» роль. Кінематографу як знаряддю опанування техніки, елементу педагогічного процесу в навчальних закладах, засобу науково-дослідної роботи ставилося завдання виховати широкі маси в дусі пануючої ідеології. Для реконструкції кінопромисловості планувалося розширити інфраструктуру кіно за рахунок побудови в 1934 році кіностудій у Харкові та «Великому»

---

<sup>301</sup> Тематично-виробничий план політосвітніх фільмів української кінематографії на 1931 рік // Кіно. – 1930. – № 21/22. – С. 12.

<sup>302</sup> Безпляновість – під удар! // Кіно. – 1931. – № 1. – С. 1.

<sup>303</sup> План юнацького фільму // Кіно. – 1931. – № 4. – С. 11.

<sup>304</sup> За більшовицьке планування // Кіно. – 1932. – № 1/2. – С. 9.

<sup>305</sup> Миславський Ю. Більшовицькому плануванню – більшовицькі темпи // Кіно. – 1932. – № 7/8. – С. 6–7.

<sup>306</sup> Організація та настанови темплярю 1933 року // Кіно. – 1932. – № 11/12. – С. 5–9.

<sup>307</sup> Досягнення та хиби планування художньої тематики // Кіно. – 1932. – № 15/16. – С. 10.



Запоріжжі для виробництва 80 картин на рік. У другій п'ятирічці українського кінематографа було намічено етапи виконання плану: а) наявність творчої заявки конкретного сценариста на актуальну тему; б) конкретний режисер мав, згідно з календарним планом, вчасно здійснити постановку; в) кожна тема вимагала забезпечення відповідною технічною базою та сировиною. Редакція журналу не погоджувалася щодо шляхів розвитку кінематографа з директивами Союзкіно, яке, на її думку, не враховувало національної специфіки республіканських кіноорганізацій. На сторінках часопису «Кіно» критикували політику голови Союзкіно Бориса Шум'яцького<sup>308</sup>.

Загалом проблема планування та виконання зобов'язань була наскрізною в журналі впродовж 1930-х років. Матеріали, що її стосувалися, були обов'язковими для кожного номера. Крім того, у цей період існувало ще кілька пріоритетних тем, які розглядалися в різних журналістських формах – від передовиці до репортажів. Серед них – упровадження звукових технологій, кінофікація й обслуговування потреб сільського населення, кінофільми про Червону армію і для неї, участь комсомолу в кіновиробництві та кінофікації, створення концепцій дитячого кіно, культурфільмів та навчальних фільмів, підготовка кадрів для кінематографа, створення фахової критики та її методології.

Складний технічно-економічний стан у радянській кіногалузі початку 1930-х років, що перебувала на етапі організаційного формування, посилювався чинником технічного характеру – приходом до німого кінематографа звуку. Зміна епох у кіно зачепила не тільки технологічний бік, але й художньо-естетичний. Щойно побудовані павільйони для виробництва німих картин відразу застаріли й вимагали негайного переоснащення. До постійної проблеми нестачі кіноапаратури та плівки додалася нова – відсутність тонувального обладнання. Постала й суто художня проблема – упровадження нових естетичних норм для створення звуко-зорового образу. Кінематографісти інтуїтивно відчували, що використання усталених художніх прийомів у звуковому кіно не буде продуктивним. Нова технологія вимагала новітніх естетичних вирішень.

Ця ситуація широко висвітлювалася на сторінках журналу, де друкувалися багатоаспектні матеріали стосовно впровадження звуку. Наскільки різними були форми викладу думок – від проблемних статей до репортажів на злобу дня, настільки різнився тон авторів – від менторських настанов кінематографістам до поміркованих пошуків можливих шляхів вирішення актуальної проблеми. Наприклад, І. Воробйов у статті «Справи тонфільму»<sup>309</sup>, не вдаючись до аналізу існуючої ситуації, у повчально-командній формі констатує, що перехід на систему фільмування та демонстрування тонкіно, розроблену радянським інженером Олександром Шоріним, треба здійснити негайно: готувати кадри фахівців, переобладнати тонательє Київської кінофабрики, залучити до виробництва звукових картин найкращих композиторів, відповідно оснастити кінотеатри, Одеському механзаводу розпочати

<sup>308</sup> Іваницький І., Мордерер Я. Досягнення та хиби планування художньої тематики // Кіно. – 1932. – № 17/18. – С. 4–5.

<sup>309</sup> Воробйов І. Справи тонфільму // Кіно. – 1930. – № 1. – 4.

виробництво звукової апаратури, озвучити кращі німі картини. Усе це автор пропонує зробити негайно. Загалом текст статті є типовим виявом більшовицької риторики, яка поступово заповонила всі радянські друковані органи. Передова стаття «Годі тупцяти на місті...» в такий саме спосіб давала настанови кінематографістам: «В той час, коли капіталізм швидко скористався з винаходу звукового кіно й швидко цей винахід застосував у боротьбі проти революційної ідеології (масове виробництво звукових релігійних фільмів), в той самий час ми, за умов диктатури пролетаріату, не розгорнули ще й досі потрібної роботи по використанню звукового кіно, як чиннику боротьби за соціалістичну культуру, за ідеологію робітничого класу, проти релігії, проти рештки ганебної спадщини»<sup>310</sup>.

Проте в низці статей містилися цілком слушні пропозиції щодо розвитку звукового кіно. Борис Цейтлін порушував актуальне питання про синхронізацію звуку і пропонував шляхи його вирішення тогочасними методами<sup>311</sup>. Ігор Белза в статтях «Проблема тонсценарія»<sup>312</sup>, «До проблеми тонфільму»<sup>313</sup> і «З практики тонування»<sup>314</sup> акцентує увагу на основній хибі початкового періоду – інерції багатьох режисерів, які продовжували працювати в звуковому кіно за принципами німого, унаслідок чого образ, що виникав, розпадався на частини, не створюючи цілого. Автор зазначав, що вже на етапі роботи над сценарієм треба працювати в напрямі створення звуко-зорового образу і враховувати два варіанти поєднання звуку та зображення – синхронний та асинхронний. І. Белза аналізує конкретні приклади тогочасного фільмування на двох рівнях – технічному та естетичному, намагаючись знайти універсальні принципи роботи з новою технологією. Т. Сорокін у статтях<sup>315</sup>, констатує неодмінну зміну методів роботи з приходом звуку, визначає основний комплекс проблем, які вимагають вирішення. Автор у дискусії щодо пріоритетів у звуковому кіно виступає прибічником зображення, відводячи слову службову роль і критикуючи літературоцентризм у кіно. На сторінках журналу знайшлося місце для публікації матеріалів з конференції, присвяченій упровадженню звуку (1930, № 17), а також розлогу інтерв'ю з радянським винахідником тонсистеми – інженером О. Шорінім (1930, № 9/10) і анкеті про звукове кіно (1930, № 21/22). Суто технічні матеріали щодо звукових технологій постійно друкувалися в рубриках «Новини кіно» та «Технічний вісник». Редакція журналу час від часу подавала матеріали з досвіду зарубіжного кіно<sup>316</sup>, у яких іноземні кінематографісти (Чарльз Чаплін, Фріц Ланг) висловлювали своє ставлення до технічної новинки, а радянські кореспонденти ділилися враженнями про іншомовні звукові картини. Тогочасні на-

<sup>310</sup> Годі тупцяти на місті... // Кіно. – 1930. – № 12. – С. 1.

<sup>311</sup> Цейтлін Б. Звукове кіно на Україні // Кіно. – 1930. – № 6. – С. 5.

<sup>312</sup> Белза І. Проблема тонсценарія // Кіно. – 1930. – № 17. – С. 9.

<sup>313</sup> Белза І. До проблеми тонфільму // Кіно. – 1931. – № 9. – С. 13.

<sup>314</sup> Белза І. З практики тонування // Кіно. – 1932. – № 15/16. – С. 15.

<sup>315</sup> Сорокін Т. На інші рейки // Кіно. – 1930. – № 12. – С. 3; Сорокін Т. Балаканина, чи образ? // Кіно. – 1930. – № 13. – С. 5.

<sup>316</sup> Роні Ю. Німецьке розмовне кіно // Кіно. – 1930. – № 2. – С. 1 3; Орланд М. Монтаж звукового фільму // Кіно. – 1930. – № 3 – С. 10.

строї щодо швидкої «загибелі» німого кіно виявлялися в репортажних матеріалах і закордонних хроніках.

Інша пріоритетна тема радянських засобів інформації, що мала такий самий статус, як індустріалізація, – колективізація сільського господарства – висвітлювалась у журналі «Кіно» в кількох аспектах. Провідним, звісно, був агітаційно-пропагандистський. Перед кінематографом як «помічником партії» в успішній колективізації та ліквідації куркуля ставилися конкретні завдання: а) кінофікація села з агітаційною метою під час посівних кампаній; б) створення фільмів, які з чітких ідеологічних позицій просували б політику партії<sup>317</sup>. Другий аспект – технічний – був безпосередньо пов'язаний з першим: створення мереж кінофікації на селі та організація бригад з мобільним кінопроекційним обладнанням зумовлювалося ідеологічною необхідністю. Більшість матеріалів із цих питань подавалися у форматі репортажів<sup>318</sup>.

Оборонна тема в 1930-х роках увійшла в обов'язковий тематичний комплекс радянських друкованих органів. Журнал «Кіно» не був винятком, тому ця проблема висвітлювалася й на його сторінках. Числа 7 і 8 за 1931 рік представили в загальних рисах політику партії із цього питання та стан речей у кіновиробництві. Згідно з передовою статтею «Кіно та оборона країни», кінематограф мусив виховувати в масах «правдиве розуміння й правдиве ставлення до війни і до засобів боротьби з нею»<sup>319</sup>. «Отже, головним завданням кіно є розкрити причини, класовий зміст, класовий характер війни, особливо й зокрема війни імперіалістичної, боротьби проти намагання буржуазії подати війну, як “постійний, непорушний закон природи”, боротися проти пацифізму і всіх його особливостей і відтінків, зокрема таких, як “ремаркізм”, що лякає працюючі маси жахом війни й не показує їм виходу з імперіалістичної війни, а гонить їх під ярмо неминучої бойні, як безмовну отару»<sup>320</sup>, – читаємо редакційну інтерпретацію партійних настанов. Настрої очікування війни СРСР з капіталістичним світом знайшли вираз в ідеї, що всі радянські фільми мають бути пов'язані з питаннями оборони. Основну лінію, висловлену редакцією, розвинули також інші автори часопису: С. Орелович у статті «За оборонний фільм» зосередив увагу на технічно-освітніх картинах для потреб армії, у статтях «Виправмо помилки», «Радянське кіно й оборона», «Кіно в Червоній армії» порушувалася проблема відсутності фільмів про Червону армію.

Комсомольська тема в кінематографі була пов'язана з проблемою кіно для дітей та юнацтва, а також з кадровою політикою в кіногалузі. Цим проблемам був тематично присвячений № 7 за 1930 рік. Кінематограф розглядався як важлива ділянка роботи КСМ, про що свідчить передова цього номера. Завдання комсомолу – популяризація кіномистецтва в широких масах і вплив на прокатну політику ВУФКУ – визначено в статті П. Бакурова<sup>321</sup>.

<sup>317</sup> Кіно – зброя проти глитаїни // Кіно. – 1930. – № 3. – С. 1.

<sup>318</sup> Борисов О. Фільмар із комуни // Кіно. – 1930. – № 3. – С. 2–3; 15 днів на екрані // Кіно. – 1930. – № 3. – С. 6–7; Едельштейн Б. З блокнотом по селах // Кіно. – 1930. – № 4. – С. 3; Кучерявий Я. Бригада рапортує // Кіно. – 1930. – № 5. – С. 3; ін.

<sup>319</sup> Яківський Я. Кіно та оборона країни // Кіно. – 1931. – № 7/8. – С. 1.

<sup>320</sup> Там само.

<sup>321</sup> Бакуров П. Завдання КСМ організацій щодо кіна // Кіно. – 1930. – № 7. – С. 2.

Відповідно до цих завдань проводилися певні дії: на студіях почали організовувати спеціалізовані комсомольські режисерські групи, на зразок ленінградського досвіду, з'явилися комсомольські кінотеатри; у 1932 році Одеська кінофабрика отримала статус комсомольської.

Не меншу увагу журнал «Кіно» приділяв фільмам для дітей та юнацтва. У числі 11 за 1930 рік у передовій статті «Велика прогалина» проблему було визначено на підставі рішень наради при ЦК КП(б)У з питань дитячого комуністичного руху як провідну у вихованні молодого покоління. На той час була поширеною думка, що казки Г. Х. Андерсена шкідливі для радянських дітей і треба виховувати нове покоління режисерів дитячих фільмів, «необтяжених Андерсенівськими казками». Статті номера «Нашу увагу – дітям!», «Культурфільм і діти», «Нерозв'язна проблема» (П. Злочевський), «Кіно молодого глядача» (Л. Скрипниченко), «Діти і кіно закордоном» (О. Фомічева) одноголосно визначали важливість розвитку цього напрямку кінопродукції, наголошували на необхідності створення оригінальних сценаріїв, загострювали увагу на специфічності художніх засобів у дитячому кіно й неодмінно підкреслювали обов'язкову ідеологічну складову таких фільмів. Проблема висвітлювалася й надалі; її, зокрема, поєднували з питаннями навчального кіно<sup>322</sup>. Для цієї галузі класовий підхід так само проголошувався провідним, а до створення навчальних фільмів пропонувалося залучати педагогів.

Загалом, будь-які питання стосовно розвитку радянського кіно починали вирішувати з чистого аркуша. Згідно з постулатом радянської ідеології щодо безпрецедентної оригінальності пролетарської держави попередній буржуазний досвід відкидався як шкідливий та неприйнятний. Тому «вигадувати велосипед» треба було у всьому. Головним завданням було визначити метод, за яким працюватимуть пролетарські митці.

Питання про загальний метод радянського мистецтва неодноразово порушувалося в 1920-х роках, але пора для його остаточного визначення назріла на початку 1930-х. Першим провісником прийдешньої загальної методології було вжиття організаційних заходів – у 1932 році партія своїм рішенням сповістила про розпуск і ліквідацію всіх літературно-мистецьких організацій для створення загальної, яка охопила б усіх пролетарських письменників. Відповідно другим завданням було створення загального методу, за яким би працювали радянські митці. Так, на першому з'їзді радянських письменників оприлюднили і внесли до статуту фактично спущений «згори» метод соціалістичного реалізму.

Метод радянського мистецтва народився штучно, незважаючи на запевнення митців, які з пропагандистською метою стверджували зворотнє. Історично склалося, що визначення мистецьких методів і стилів у мистецтвознавстві відбувалося ретроспективно, тобто як оцінювання комплексу певних мистецьких явищ та їх поєднання відповідно до загальних ознак. Натомість метод соціалістичного реалізму було виведено «лабораторним» шляхом як стратегічну установку. Партійні ідеологи створили низку приписів, за якими

---

<sup>322</sup> *Зельдович П.* Навчальне кіно за 1931 рік // *Кіно.* – 1932. – № 9/10. – С. 2–3; *проф. Чепига.* Навчальне кіно // *Кіно.* – 1932. – № 21/22. – С. 3–4; *Федоровський Д.* Не затримуйте рух // *Кіно.* – 1933. – № 3. – С. 3.

мали діяти митці, а контролюючі номенклатури перевіряли твори на відповідність установленим нормам. У цій вертикалі важливе місце займала критика, завданням якої було виявлення недоліків творчості та спрямування митців на ідеологічно правильний шлях. Саме такий ланцюг послідовних подій закарбувався на сторінках журналу «Кіно». На початку 1930-х років питання методу радянського кіно ставилося неодноразово, тому, аналізуючи ці матеріали, можна простежити всі етапи формування поняття.

Трансформації критичних пріоритетів наочно виявляються у фразеології журнальних матеріалів. Зворот «діалектично-матеріалістичний метод» був найуживанішим упродовж 1931–1932 років, чому сприяло домінування в критиці цього часу раппівських теорій. Це словосполучення постало з інтерпретації праць класиків марксизму-ленінізму.

У СРСР примусово діяла філософська система Карла Маркса, Фрідріха Енгельса і Володимира Леніна. Діалектичний матеріалізм вважався науковим світоглядом, загальним методом пізнання світу, наукою про закони розвитку природи, суспільства та свідомості. Радянська пропаганда поширювала ідею, що філософія марксизму-ленінізму, на відміну від інших філософських систем, необхідна народним масам у боротьбі за соціальне звільнення та пізнання законів розвитку суспільства. У такий спосіб діалектичний матеріалізм, проникаючи в народну свідомість, реалізувався пролетаріатом. На думку класиків, філософія орієнтувала робітничий клас на революційне перетворення суспільства, на створення нового, комуністичного устрою держави.

Згідно з ідеологією більшовицької партії історична місія діалектичного матеріалізму полягала у творчому розвитку наукового світогляду та загально-методологічних принципів дослідження в галузі природних і суспільних наук, відповідно високо оцінювалася методологічна роль філософської системи у всіх сферах знання. Ця тенденція сприяла тому, що художній метод намагалися підмінити філософським. У результаті в критиці початку 1930-х років поширилася псевдофілософська термінологія.

У проблемних статтях з методологічних питань автори сигналізують про відсутність марксистсько-ленінської критики та загального методу радянського кіно. Занепокоєння також викликає розбіжність критичних оцінок. Як приклад прикрих розбіжностей, у передовій статті «Про критику кінематографічної творчості»<sup>323</sup> наводиться випадок з фейлетоном Дем'яна Бедного про Довженкову «Землю». Керуючись відомою ленінською тезою про важливість і масовість кіно, редакція констатує загрозливий стан, що склався через «еклектизм по лінії формально-стильовій й ідеологічній», а причину вбачає у відсутності «теорії про кінотворчість».

Надалі журнал висвітлював заявлену проблему в різних журналістських форматах. У № 9 за 1931 рік Тихон Медведєв у статті «Похід за марксо-ленінську теорію» на прикладі Одеської кінофабрики розповів про основоположну складову тогочасного кінопроцесу – політичну освіту фільмарів, яка відбувалася за певними напрямками: а) діалектичний матеріалізм та соціологія мистецтва; б) національне питання та національне культурне будівництво; в) поточна політика партії; г) звукове кіно.

<sup>323</sup> Про критику кінематографічної творчості // Кіно. – 1930. – № 8. – С. 1.

Дискусія щодо методу на сторінках часопису розпочинається редакційним порушенням питання. Необхідність перебудови пролетарського мистецтва обґрунтовується новими вимогами – «повніше охопити нашу багатосторонню й багатогранну соціалістичну дійсність з метою глибокого її пізнання й активного ідеологічно-політичного впливу на неї»<sup>324</sup>. Панування «формалістичних теорій» і «формалістичних методів роботи» свідчить, на думку редакції, про відсутність єдиного методу в радянському кіно. На шляху до уніфікації кінематографа треба було зруйнувати старі форми та встановити обов'язковий зв'язок нових форм з філософією діалектичного матеріалізму: «Із цього логічно випливає, що боротьба за творчу методу в кінематографії є ні що інше, як боротьба за діалектично-матеріалістичну методу, за її практичне застосування в кіно-мистецтві»<sup>325</sup>.

У тезах доповіді М. Бажана «Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва»<sup>326</sup> було акумульовано актуальні питання щодо методології. Основними чинниками творчого методу вважалася чистота марксистсько-ленінського світогляду творців і колективна участь пролетарського глядача в кінопроцесі. Автор, розуміючи видову специфіку кінематографа, застерігав проти сліпого перенесення літературної дискусії з питання методу в кіно. Проте послідовність роботи над створенням кінообразу формував за загально-мистецькими критеріями: від визначення ідеї та об'єкту через тему і стиль («загальні виявлення світогляду в мистецтві», М. Бажан) до проблеми образу та жанрів і далі – формальних прийомів. Логічно, що суто кінематографічні шукання визначалися як формалізм, а їхні адепти засуджувалися. М. Бажан різко критикує фетишизм кіноків щодо камери, «інерцію символічного мислення» Івана Кавалерідзе, адепта «романтичного героїко-кримінального жанру» Фавста Лопатинського, у творчості яких убачає антидіалектичний світогляд і нерозуміння «глибини діалектики між творчою методою й формальним прийомом». Натомість як взірець наводиться творчий шлях О. Довженка до реалізму.

Дискусію продовжив С. Орелович<sup>327</sup>, який визнав тези М. Бажана аполітичними. Автор підтримав загальну ідею стосовно відсутності марксистсько-ленінської теорії в кінотворчості та засудив кіноформалістів – Дзигу Вертова і Лева Кулешова. Ідеологічну лінію з приводу цькування формалізму та механізму розвивав Т. Медведєв. Його виступ мав наочний політичний характер: «Мистецькими засобами, художніми образами ми повинні у кіно-фільмах відобразити всю практику генеральної лінії партії, по-ленінському висвітлити героїчну боротьбу пролетаріату на всіх фронтах, – висвітлити опір, що його чинить класовий ворог»<sup>328</sup>. Погляди М. Бажана щодо методу певною мірою підтримав Г. Саченко, який уважав, що «творча метода діє через цілком уяшену ідею, творчу мету, через вичерпне пізнання дійсності і через уяшення

<sup>324</sup> Савченко Я. До дискусії // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 3.

<sup>325</sup> Там само.

<sup>326</sup> Бажан М. Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 3.

<sup>327</sup> Орелович С. Про теоретичний диспут у кіні // Кіно. – 1931. – № 7/8. – С. 13–14; Орелович С. Про теоретичний диспут // Кіно. – 1931. – № 9. – С. 3–4.

<sup>328</sup> Медведєв Т. Сьогодні українського кіна // Кіно. – 1931. – № 11/12. – С. 6.

добору формальних засобів»<sup>329</sup>. Так само автор виступає проти кіноківських концепцій об'єктивної фіксації та висловлюється за реалістичне відображення дійсності на основі «творчої діалектичної методи». У наступних виступах Г. Саченка<sup>330</sup> простежуються спроби підмінити художній метод філософським. «Справжня марксівська критика не мусить застигати на картанні формально-технологічних прийомів, – визначає автор завдання критики. – Критика принципова й висока мусить філософічно доповнювати й виправляти допущені помилки, виходячи з усіх комплексів їх творчості, із їх світоглядної концепції»<sup>331</sup>. Інші учасники дискусії Й. Ганс<sup>332</sup> і Г. Тарасевич<sup>333</sup> висловлювалися за діалектичний метод кінотворчості й кінокритики та засуджували шкідливі відхилення від нього. Загальна суголосність поглядів учасників дискусії свідчить про «усунення розбіжностей» у трактуванні будь-яких явищ у кінематографі.

Відкидаючи ідеологічно-пропагандистський пафос журналістських виступів, треба віддати належне слухним зауваженням авторів часопису – справді, на початку 1930-х років спеціалізованої кінокритики майже не існувало. Більшість матеріалів, що друкував журнал «Кіно» складно назвати рецензіями. Зазвичай автори переказували зміст фільмів, керуючись поширеними критеріями, насамперед ідеологічними. Здебільшого це стосується поодиноких розгорнутих аотацій на просвітницькі картини. Окремо треба відзначити статті М. Бажана<sup>334</sup> і В. Левчука<sup>335</sup> про фільм О. Довженка «Земля», а також С. Снітко<sup>336</sup> про документальну картину М. Кауфмана «Нечуваний похід», у яких автори вдаються до критичного аналізу кіноматеріалу.

Той факт, що у відсотковому співвідношенні рецензії поступалися перед іншими формами – репортажами, статистикою та іншими, був зумовлений об'єктивними причинами. Відсутність об'єкту та суб'єкту критики (фільмів та професійних критиків) спричинила тогочасну ситуацію. Тільки наприкінці 1932 – на початку 1933 року з'являються статті, де здійснюються спроби проаналізувати окремі складові кінообразу на засадах прийнятої ідеології. Так, М. Бажан, відповідно до власних тез щодо методу радянського кіно, проводить критичний аналіз концепції кіноків у статті «Місіонери “чистого” кіно»<sup>337</sup>. У 1932 році журнал друкує розлогу рецензію Ф. Тарана<sup>338</sup> на фільм О. Довженка «Іван». З'являються оглядові статті про творчість режисерів. Наприклад, Є. Адельгайм, аналізуючи режисерський доробок Миколи Шпиковського<sup>339</sup>

---

<sup>329</sup> Саченко Г. Питання творчої методи пролетарського кіна // Кіно. – 1931. – № 11/12. – С. 10.

<sup>330</sup> Саченко Г. Питання методології марксівської критики в кіні // Кіно. – 1932. – № 1/2. – С. 20–22.

<sup>331</sup> Там само. – С. 20.

<sup>332</sup> Ганс Й. Битись за пролетарську кінематографію // Кіно. – 1932. – № 1/2. – С. 2–3.

<sup>333</sup> Тарасевич Г. За теоретичний диспут у кіні! // Кіно. – 1932. – № 7/8. – С. 11–13.

<sup>334</sup> Бажан М. «Земля» // Кіно. – 1930. – № 5. – С. 8–9.

<sup>335</sup> Левчук В. «Земля» // Кіно. – 1930. – № 6. – С. 8–9.

<sup>336</sup> Снітко С. «Нечуваний похід» // Кіно. – 1930. – № 13. – С. 2.

<sup>337</sup> Бажан М. Місіонери «чистого» кіна // Кіно. – 1931. – № 10. – С. 10–11.

<sup>338</sup> Таран Ф. З питань про фільм «Іван» О. Довженка // Кіно. – 1932. – № 19/20. – С. 10–13.

<sup>339</sup> Адельгайм Є. Режисер механіст // Кіно. – 1932. – № 1/2. – С. 12–15.

і Бориса Тягна<sup>340</sup>, указує на помилки творчості з погляду загального методу. Критик намагається спроектувати на кінотворчість тогочасну філософську дискусію між представниками діалектичного матеріалізму та механічного. Адже найбільш промовистим прикладом виявлення цієї тенденції можна вважати проблемну статтю Георгія Авенаріуса «Монтажні «теорійки» Айзенштейна»<sup>341</sup>. Загальний тон тексту свідчить про наміри критика, який не ставить перед собою завдання виявити перспективність чи неперспективність теорії монтажу С. Ейзенштейна для розвитку радянського кіно, а, використовуючи науковий інструментарій, вибудовує схему звинувачень, аби довести «антидіалектичність» підходу режисера до проблеми монтажу. Поділяючи теоретичну систему С. Ейзенштейна на складові – окремий кадр, «кадрозчеплення» (власне, монтаж) і конфлікт / атракціон, Г. Авенаріус аналізує кожну з позицій діалектичного матеріалізму, зокрема ленінської версії, тому полеміка зводиться до протиставлення ідей представників радянської формалістичної школи і цитат з робіт В. Леніна. У результаті критик, відстоюючи класові позиції, звинувачує С. Ейзенштейна у «вulgарному механізмі» і, проводячи аналогію між монтажною теорією режисера і філософією інтуїтивізму Анрі Бергсона, констатує, що він стоїть на позиції суб'єктивного інтуїтивізму. Такі критичні висновки стали визначальними для всього десятиліття.

Часопис багато уваги приділяв технічному боку кіновиробництва, розміщуючи на своїх сторінках науково-технічні матеріали. Повноцінне висвітлення знайшла проблема поступового вдосконалення телевізійних технологій, винайдених у 1920-х роках (наприклад, змістовні статті О. Хомика «Чи наближається радіо-кіно?»<sup>342</sup> і «Радіо-кіно в натуральних барвах»<sup>343</sup>). Загалом у журналі існували постійні рубрики – «Новини техніки» і «Технічний вісник», де в науково-популярній формі викладалися технічні властивості нових кінотехнологій. В останніх номерах журналу технічні матеріали становили вагомий частину загального обсягу.

Журнал «Радянське кіно» – орган Головного управління кіно-фотопромисловості при Раді народних комісарів УРСР – виходив друком у 1935–1938 роках. Концепція і формат часопису принципово відрізнялися від попередника – журналу «Кіно». «Радянське кіно» було суто мистецтвознавчим виданням, що зумовлювало його рубрикацію та тон статей. Здебільшого номер складався з рецензій на українські фільми та сценарії, чільне місце займав кінознавчий розгляд кінопродукції інших республік (переважно російського виробництва). Відповідно до нових вимог журнальні матеріали мали інший характер у порівнянні з бліц-рецензіями часопису «Кіно»: збільшився обсяг статей, до їхньої структури входили обов'язкові чинники, за якими рецензувався фільм або сценарій. Зміна змісту матеріалів визначила нову фор-

<sup>340</sup> *Адельгайм Є.* Режисер Тягно // *Кіно.* – 1932. – № 9/10. – С. 12–13.

<sup>341</sup> *Авенаріус Г.* Монтажні «теорійки» Айзенштейна // *Кіно.* – 1932. – № 5/6. – С. 14–16; *Авенаріус Г.* Монтажні «теорійки» Айзенштейна // *Кіно.* – 1932. – № 7/8. – С. 22–23; *Авенаріус Г.* Монтажні «теорійки» Айзенштейна // *Кіно.* – 1932. – № 11/12. – С. 10–12.

<sup>342</sup> *Хомик О.* Чи наближається радіо-кіно? // *Кіно.* – 1930. – № 1. – С. 5.

<sup>343</sup> *Хомик О.* Радіо-кіно у натуральних барвах // *Кіно.* – 1930. – № 3. – С. 11.



му журналу – «Радянське кіно» стало багатосторінковим виданням книжково-формату.

Багато нового з'явилося в жанровій структурі нового часопису. Крім традиційних рецензій, журнал друкував проблемні статті, у яких розглядалися актуальні питання тогочасного кіновиробництва. Розпочався процес осмислення пройдешнього етапу розвитку кіно, завдяки чому побільшало матеріалів історичного характеру. Запозичуючи досвід «Кіно», журнал продовжував боротьбу за популяризацію нових технологій, публікуючи науково-популярні статті з питань технічного розвитку кіногалузі. Редакція підтримувала зв'язок із читачами, тому на сторінках окремих чисел розміщувалося листування зі спільнотою. Орієнтація союзного керівництва в середині 1930-х років на передовий досвід Голлівуда в кіновиробництві виявилася у ряді журнальних статей про американських кінематографістів. Часопис також продовжував виконувати інформаційну функцію – друкував повідомлення щодо новин у світовій та вітчизняній кіногалузі.

Збільшення випуску ігрових фільмів та їх пріоритетний статус зумовили формування певних канонів написання рецензій. Як правило, структура статей цього жанру була традиційною, запозиченою з літературознавства. Вона включала визначення теми, переказ сюжету, характеристику персонажів, аналіз акторської гри, роботи режисера, сценариста, оператора, художника і композитора. Серед таких рецензій – статті С. Якубовського («Партизанова донька», 1935 р., № 1/2, с. 10–12), Юрія Дольда («Аероград», 1935 р., № 3/4, с. 2–10), Я. Савченко («Фільм ідейної значущості і художнього зросту», 1936 р., № 5, с. 7–15) та ін.

У «Радянському кіно» стала іншою авторська інтонація. Рапівські традиції огульної критики всього поступилися перед конструктивним аналізом фільмів. Критичні зауваження були обов'язковими, проте мали рекомендаційний характер. Децю знизився пафос висловлювань авторів, хоча незмінна пропаганда радянського засобу життя залишалася провідною. Проте подібні настанови проіснували до 1937 року, періоду загострення ідеологічної боротьби, основним гаслом якої був заклик до знищення «шкідників».

Показові судові процеси над інакомислячими, що отримали розголос навіть у галузевій пресі, загострили соціальну ситуацію в країні. Осторонь партійних настанов щодо «загострення класової боротьби» (Сталін) не залишився часопис «Радянське кіно», в якому друкувалися викривальні матеріали на прибічників троцькізму. Зокрема, у редакційній статті «Презренні вороги народу»<sup>344</sup> було звинувачено директора Київської студії Павла Нечеса в недогляді за створення фільмів «Суворий юнак» і «Прометей», які були розцінені як «шкідливі», а режисерів Олександра Довженка і Леоніда Лукова закликали в нових фільмах висвітлити руйнівну діяльність троцькістського блоку. Упродовж року з'являються статті про «чистки» та «шкідництво» в кіногалузі<sup>345</sup>.

<sup>344</sup> Презренні вороги народу // Радянське кіно. – 1937. – № 1/2. – С. 3–6.

<sup>345</sup> Карлюченко А. Діла і люди Одеської кіностудії // Радянське кіно. – 1937. – № 1/2. – С. 35–36; Давид К. Сумний досвід Київської студії // Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 35–38; Швидше ліквідувати наслідки шкідництва в українській кінематографії // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 3–6; Грідасов П. Як шкодили

За короткий час свого існування журнал «Радянське кіно» методично висвітлював партійну політику в кіногалузі, застосовуючи загальні методи радянської преси. Якщо в 1935–1936 роках актуальною була тема соціалістичного будівництва і часопис у передових статтях закликав кінематографістів творити «велике мистецтво»<sup>346</sup>, відтворювати на екрані образи «героїчних людей соціалізму»<sup>347</sup>, то дещо пізніше (у числі 3 за 1936 рік) журнал друкує статтю «Груба схема замість історичної правди» з газети «Правда», у якій режисера картини «Прометей» І. Кавалерідзе звинуватили у формалізмі, у 6-му числі того ж року текст Івана Юрченка «За соціалістичну народність кіномистецтва», де автор констатує полярність соцреалізму та формалізму, а в числі 3 за 1937 рік редакція клеймує керівництво «Українфільму» троцькізмом і виносить вирок «ідейно шкідливим та ворожим фільмам». Функція радянської преси щодо прилюдного викриття й пошуку «ворогів народу», негласно ініційована партійним керівництвом, стала провідною і для таких галузевих видань, як «Радянське кіно».

Під час політично-судових процесів 1930-х років основний тон усієї радянській журналістиці задавала газета «Правда», яка в жорсткій формі викривала будь-які відхилення від «генеральної лінії» партії. Промовистим прикладом політичного цькування інакомислячих можна назвати факт нищівної критики режисера І. Кавалерідзе за концепцію фільму «Прометей» на сторінках журналу «Радянське кіно». «Всякий твір мистецтва, в тому числі і художній фільм, повинен бути правдивий, зрозумілий і зроблений з тією великою простотою, яка є наслідком лише великої майстерності, – виголошувала газета «Правда» звинувачення режисеру за нехтування основної вимоги соціалістичного реалізму. – Ніякі формалістичні хитрування і заушні викрутаси не можуть замінити правди і ясності в мистецтві»<sup>348</sup>.

Критичний запал партійної газети підхопили учасники обговорення статті на засіданні творчої секції Київської студії та автори українського часопису. Суть опублікованих висловлювань наочно ілюструє цитата з виступу Бориса Каневського: «Завдання нашого обговорення мусить звестися до того, щоб з'ясувати собі суть цієї статті і зробити з неї необхідні висновки, щоб перебудувати роботу у зв'язку із вказівками «Правди»»<sup>349</sup>. Узявши на озброєння основні тези статті «Груба схема замість історичної правди», промовці закликали до боротьби за виправлення недоліків творчості, унаслідок чого до «чорного списку» формалізму, крім фільму «Прометей», потрапили картини «Кармелюк» і «Суворий юнак». Творці «Прометей» (реж. І. Кавалерідзе, оператор Микола Топчій) були змушені повинитися в «помилках»<sup>350</sup>.

Пильне стеження за ідейним рівнем кіномітиців тривало й надалі – у часописі іноді з'являлися статті з нищівною критикою готових фільмів або

---

націоналісти в українському кіно // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 10–19; *Семенов Д.* Перші кроки // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 20–28.

<sup>346</sup> За велике мистецтво // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 2–5.

<sup>347</sup> Створимо фільми про героїчних людей соціалізму // Радянське кіно. – 1935. – № 3/4. – С. 1.

<sup>348</sup> Груба схема замість історичної правди // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 3.

<sup>349</sup> *Каневський Б.* Подолати формалізм у творчості // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 15.

<sup>350</sup> *Кавалерідзе І.* Неоцінима допомога // Радянське кіно. – 1936. – № 3. – С. 10.

сценаріїв. Серед таких – «Хиби структури кіносюжету» Вадима Юнаковського (про сценарій «Назар Стодоля») <sup>351</sup>, «Невдалий експеримент» І. Іваницького (про фільм «Пригоди Петрушки») <sup>352</sup>, «Жюль Верн дибом» Гліба Затворницького (про сценарій «За 80 днів навколо світу») <sup>353</sup>, «Шкідливий фільм» Пономарьова (про фільм «Багата наречена») <sup>354</sup> та ін. Основний тон задавала редакція журналу, яка в статті «Опанувати більшовизм» закликала не забувати про ідейне виховання працівників кіно, самокритику і більшовицьку пильність, а також брала на себе відповідальність за відсутність критичної позиції до відхилень від партійної лінії: «В цьому винен і журнал “Радянське кіно”, який не зумів очолити критику й самокритику творчої кіно-громадськості, не підніс на високий шабель політичної загостреності, не став організатором рішучої боротьби з неподобствами на кіностудіях» <sup>355</sup>.

Попри крах демократичних сил у країні та вкорінення тоталітарної моделі адміністративно-командної системи, у роботі редакції «Радянського кіно» мали місце й позитивні ініціативи щодо висвітлення актуальних питань кінопроцесу.

Журнал з перших чисел запровадив традицію виносити на обговорення нові сценарії, що планувалися до виробництва. Розлогі сценарні матеріали обов'язково супроводжувалися роз'ясненнями кінематографістів стосовно власних творчих концепцій або докладними рецензіями. Наприклад, сценарій Б. Каневського і Г. Ковтунова «Грицю, Грицю, до роботи...» випереджала стаття першого, у якій автор порядком обговорення визначав основні принципи постановки фільму на основі українських народних пісень <sup>356</sup>. Сценарій «Багата наречена» було надруковано в числі 1 за 1936 рік, а в наступному – статтю Л. Підгайного «Драматургія сценарію Є. Поміщикова “Багата наречена”», у якій на конкретному прикладі було розглянуто нові тенденції радянського кіно – реабілітацію комедійного жанру. Подавалися огляди сценарних заявок – стаття Григорія Григор'єва «Нові сценарії Київської кінофабрики» (1935, № 3/4), «Нові сценарії 1936 року» (1935, № 5). Загалом сценарна проблема як найактуальніша на той час постійно перебувала в полі зору редакції часопису. У числі 1 за 1936 рік сценарист Є. Поміщиків у статті «За “Болдинську осінь” української кінодраматургії» давав практичні поради з удосконалення роботи сценаристів і ратував за використання американського досвіду написання сценаріїв.

«Радянське кіно» систематично анонсувало картини, що перебували у виробництві, розміщаючи репортажі зі знімальних майданчиків або висвітлюючи певні аспекти картин, які були суттєві для розуміння творчих задумів. Так, у статті П. Павленка «До створення фільма про Щорса» <sup>357</sup> наводилася коротка

<sup>351</sup> Юнаковський В. Хиби структури кіносюжету // Радянське кіно. – 1937. – № 1/2. – С. 45–51.

<sup>352</sup> Іваницький І. Невдалий експеримент // Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 26–29.

<sup>353</sup> Там само. – С. 30–34.

<sup>354</sup> Пономарьов. Шкідливий фільм // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 58–62.

<sup>355</sup> Опанувати більшовизм // Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 3–4.

<sup>356</sup> Каневський Б. Екранізуємо українські народні пісні // Радянське кіно. – 1935. – № 5. – С. 14–16.

<sup>357</sup> Павленко П. До створення фільма про Щорса // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 16–20.

біографія головного героя майбутнього фільму, а також визначалася причина виникнення задуму О. Довженка (автор повідомляв про особисте замовлення Сталіна картини про героя громадянської війни українському режисерові). Поєднані рубрикою «“Назар Стодоля” Т. Г. Шевченка на екрані» вийшли друком статті «Режисер про фільм “Назар Стодоля”»<sup>358</sup> Г. Тасіна, у якій автор роз'яснював режисерську концепцію екранізації, і «Композитор про музику до фільму “Назар Стодоля”»<sup>359</sup>, де композитор Михайло Вериківський висловлював власну позицію щодо створення музики до фільму. На сторінках часопису редакція ініціювала обговорення постановки першого українського кольорового фільму «Сорочинський ярмарок»<sup>360</sup>. Режисерська розробка Миколи Екка викликала інтерес через знаковість літературного джерела і революційну технологію, яку планувалося застосувати під час екранізації твору Миколи Гоголя. У 1930-х роках основною вимогою до перенесення відомих творів на екран було збереження відповідності першоджерелу. Ця тенденція простежується в статті Л. Підгайного<sup>361</sup>, де докладно проаналізовано сценарій «Сорочинського ярмарку» саме із цього погляду. Автор керується основною тезою щодо послідовного перенесення духу першоджерела у твір іншого виду мистецтва, урахуваючи специфічні особливості останнього. Проте Л. Підгайний зазначає, що будь-яка екранізація має відповідати вимогам часу: «Зображувати минуле України сліпо ідучи за твором і його ідейним змістом, малювати кріпацьку Україну, як “щасливу Аркадію”, звичайно, буде політичною короткозорістю, бо ж не може бути аполітичних, безідейних творів»<sup>362</sup>.

Загалом, на відміну від початку 1930-х років, коли кінокритика перебувала на етапі пошуків єдиного методу з метою уніфікації оцінок, у середині 1930-х загальний метод було запроваджено. У радянському кіно з'явилися хрестоматійні картини, що були «канонізовані» пропагандою і пресою як взірці для наслідування. Серед таких головне місце посів фільм «Чапаєв». Автори «Радянського кіно», аналізуючи українські картини, проводили обов'язкові аналогії з картиною Георгія і Сергія Васильєвих. Наприклад, В. Юнаковський у проблемній статті «Про відчуття кінематографа»<sup>363</sup> звуко-зоровий образ фільму «Чапаєв» характеризував як еталон, П. Нечес у публікації «Велика радянська кінематографія і Київська кіностудія»<sup>364</sup> зауважив, що ідейний зміст і художню форму картин «Чапаєв», «Юність Максима» і «Аероград» треба наслідувати українським кінематографістам.

---

<sup>358</sup> Тасін Г. Режисер про фільм «Назар Стодоля» // Радянське кіно. – 1936. – № 5. – С. 21–25.

<sup>359</sup> Бала А. Кольорове кіно // Радянське кіно. – 1935. – № 5. – С. 25–27.

<sup>360</sup> До постанови кольорового фільму «Сорочинський ярмарок» // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 51–52.

<sup>361</sup> Підгайний Л. Сценарій «Сорочинський ярмарок» // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 52–57.

<sup>362</sup> Там само. – С. 57.

<sup>363</sup> Юнаковський В. Про відчуття кінематографа // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 29–31.

<sup>364</sup> Нечес П. Велика радянська кінематографія і Київська кіностудія // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 5–8.

Подальше укорінення в українській кінокритиці загального методу простежується в поступовому узгодженні термінології, що головню віддзеркалюється в стилістиці проблемних статей часопису. Редакція «Радянського кіно» виступала ініціатором обговорень актуальних питань кінотворчості та кіновиробництва. Увагу приділяли як практичним, так і теоретичним питанням.

Нові реалії життя та їх відображення в екранній творчості, а також успішне впровадження звуку сприяли появі в радянському кіно нових жанрових утворень, які вимагали теоретичного визначення. У статті Н. Кладо «Народження жанру» висвітлюються поширені на той час погляди на проблему жанрів. Автор ґрунтує власні міркування на тезі, що загальний стиль радянського мистецтва – соцреалізм – породжує різноманітні жанри. У дусі часу підкреслюється політична основа механізмів жанроутворення: «Розуміння жанру, як вища стилю, чітко визначає його залежність від психо-ідеології класу, від соціально-економічних умов, національних особливостей і т. д.»<sup>365</sup>. На прикладі фільмів «Аероград» і «Юність Максима» Н. Кладо констатує появу нових жанрових структур, які не підлягають усталеній класифікації, і, порушуючи існуючі канони, викликають подальше наслідування, чим породжують нові жанрові форми. Унікальність творів радянського кіно доводиться через неприйнятність використання досвіду зарубіжного кінематографа як ідеологічно ворожого: «Але використання західного досвіду можливе лише в дуже поодиноких і спеціальних моментах, тому що в основі композиційного принципу, за яким побудовано західні комедії, лежить конфлікт між індивідуумом і суспільством або невміння певних соціальних категорій пристосуватися до сучасних умов життя»<sup>366</sup>. Натомість, О. Довженко і Олександр Медведкін, на думку автора, «використовуючи національну форму виразності, що її коріння в народній творчості»<sup>367</sup>, відбивають ідеологію пролетаріату і створюють нові жанри пролетарського мистецтва. «Медведкін створив жанр сатиричної казки в різних його виявах, – зазначає автор. – Жанр, який відображує в образній системі реальну дійсність, з метою активного впливу на неї через сатиричне зображення недоліків, зазримчених художником»<sup>368</sup>.

Загалом, жанр комедії, зважаючи на кількість публікацій у «Радянському кіно», у середині 1930-х років був пріоритетним. Про актуальність питання свідчать статті Г. Авенаріуса «До історії розвитку української кінокомедії»<sup>369</sup>, у якій подається історичний огляд розвитку жанру в українському кіно, і «Кінокомедії режисера Шмайна»<sup>370</sup>, де автор, аналізуючи індивідуальний стиль режисера, робить висновки щодо кінокомедії як специфічного жанру. «Перед радянським мистецтвом взагалі і перед радянським кіномистецтвом зокрема стоїть тепер завдання: відбити в художніх творах веселу, бадьору, життєрадісну радянську дійсність, показати образи людей, яким весело і добре живеться,

<sup>365</sup> Кладо Н. Народження жанру // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 9.

<sup>366</sup> Там само. – С. 10.

<sup>367</sup> Там само. – С. 15.

<sup>368</sup> Там само. – С. 16.

<sup>369</sup> Авенаріус Г. До історії розвитку української кінокомедії // Радянське кіно. – 1935. – № 3/4. – С. 41–44.

<sup>370</sup> Авенаріус Г. Кінокомедії режисера Шмайна // Радянське кіно. – 1936. – № 6. – С. 11–18.

людей, для яких праця стала справою доблесті і героїства, людей, з середовища яких вийшли челюскінці і стахановці»,<sup>371</sup> – визначає Г. Авенаріус завдання комедіографів. Новітні можливості, що їх надав кінематографістам прихід звуку, розглядає Яків Урінов у статті «Освоїти жанр кіномюзкомедії»<sup>372</sup>. Автор стоїть на гуманістичних позиціях, закликаючи до створення комедійних характерів і відмежовуючись від «трюкізму», який прийнято було відносити до формалізму.

З проблемою жанрів безпосередньо пов'язане питання акторської майстерності. У редакційній передмові до статті Г. Затворницького «До питання про виховання актора в кіно» визначено основну причину актуалізації питання про новий статус актора: «Поворот на створення сюжетного фільма висуває актора в число перших в складі режисерської групи»<sup>373</sup>. Автор матеріалу про підготовку акторів висловлює міркування, суголосні настановам редакції: «Основне творче завдання художника (у цьому разі актора кіно) – це показати в образній формі типових і живих виразників соціальних характерів, виявити в художній формі всі елементи нового в людській праці, у психіці людини, її побуті і в суспільно-політичному житті»<sup>374</sup>. Заявлена проблема була пов'язана з двома основними аспектами – програмним показом «героїчних людей соціалізму» та появою додаткового виразного засобу – мови. Автор критично оцінює досвід Москви з навчання акторської майстерності, натомість відстоює студійну форму навчання, що її вважає перспективною. Дискусія про актора в кінематографі тривала й надалі. Зокрема, у публікаціях «Стиль кіно-гри»<sup>375</sup>, в якій Н. Кладо аналізував акторське виконання та акторський ансамбль фільму «Семеро сміливих», «Чому я залишив кіно?» Юрія Шумського, «Захоплююче мистецтво кіно» Наталі Ужвій і «Моя справжня молодість» Ганни Борисоглібської, де актори описували свою роботу в кінематографі<sup>376</sup>. Також часопис друкував нариси актора Степана Шагайди про досвід роботи з О. Довженком (наприклад, «Моя робота в “Аерограді”»<sup>377</sup>).

Продовжуючи традицію «Кіно», журнал «Радянське кіно» писав про специфічні риси дитячого кінематографа. Цілком практичні режисерські поради містить публікація Євгенія Григоровича «Робота з дітьми у фільмі “Будьониші”»<sup>378</sup>; у статті Григорія Шабанова «Як знімати дитячий фільм»<sup>379</sup>

---

<sup>371</sup> Там само. – С. 11.

<sup>372</sup> Урінов Я. Освоїти жанр кіномюзкомедії // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 32–34.

<sup>373</sup> Затворницький Г. До питання про виховання актора в кіно // Радянське кіно. – 1935. – № 3/4. – С. 23.

<sup>374</sup> Там само.

<sup>375</sup> Кладо Н. Стиль кіно-гри // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 27–34.

<sup>376</sup> Ужвій Н. Захоплююче мистецтво кіно // Радянське кіно. – 1937. – № 6 – С. 47–49; Борисоглібська Г. Моя справжня молодість // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 50.

<sup>377</sup> Довженко О. Моя робота в «Аерограді» // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 43–45.

<sup>378</sup> Григорович Є. Робота з дітьми у фільмі «Будьониші» // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 38–40.

<sup>379</sup> Шабанов Г. Як знімати дитячий фільм // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 41–42.

вносяться на обговорення специфічні художні засоби (композиція, операторська оптика), які варто застосовувати у фільмах для дітей з метою спрощення сприйняття кінотвору; статистичні дані щодо випуску дитячих картин наводить Михайло Ткач у матеріалах «Підсумки місячника дитячого кіно»<sup>380</sup>. Кінематографічний доробок режисера Лазаря Френкеля в галузі дитячого кіно проаналізував у форматі творчого портрета Л. Підгайний<sup>381</sup>.

Цільне місце в часописі приділено висвітленню важливого аспекта кінотворчості – операторській майстерності. Постійним автором статей з цього питання був оператор М. Топчий. Автор розглядав проблему в різних ракурсах. У статті «Оператор у колективі» в загальних рисах охарактеризовано роботу оператора у фільмі: «Знаходження й створення операторського стилю в картині полягає не тільки у зведенні всієї роботи оператора до певних “технічних норм” – сорту плівки, світла й оптики. Тут потрібне ще органічне вrostання оператора в сценарій, у картину. Тут не обійтися без активного ставлення до того, що знімається»<sup>382</sup>. І далі: «Кіно є мистецтво простору і часу, в якому розвивається композиція цілого. Жодний кадр, жодний епізод не можуть розглядатися “у собі”, вони є органічно невід’ємні частини цілого, підпорядкованого основному ідейному задумові радянського художника»<sup>383</sup>. В оглядовій публікації «За вищу якість операторського мистецтва!»<sup>384</sup> на матеріалі фільмів-учасників Московського кінофестивалю автор проаналізував роботи операторів. Історичний нарис про розвиток технічної бази кінематографа з моменту його виникнення надруковано в № 5 за 1935 рік. М. Топчий, як і більшість авторів «Радянського кіно», перебував під впливом існуючої ідеології, тому навіть практичні поради (аналіз етапів роботи оператора над фільмом) мають політичне підґрунтя: «Удосконалення спеціальних знань повинно йти шляхом вивчення і критичного засвоєння елементів образотворчих мистецтв, що поєднуються єдиним методом соціалістичного реалізму, який лежить в основі нашого мистецтва»<sup>385</sup>. Аналізуючи конкретний фільм, оператор доводить, що «оптизм соцреалізму та жанр комедії виключають похмуру тональність кадрів»<sup>386</sup>.

З-поміж інших авторів, які писали про операторську майстерність, треба відзначити Юрія Єкельчика, котрий основну увагу приділяв професійним нюансам творчості, наприклад прийому «рухома камера»<sup>387</sup>, і Г. Айзенберга, у публікації<sup>388</sup> якого розглянуто особливості роботи оператора з історичним матеріалом.

---

<sup>380</sup> Ткач М. Підсумки місячника дитячого кіно // Радянське кіно. – 1937. – № 1/2. – С. 25–28.

<sup>381</sup> Підгайний Л. Ентузіаст дитячого фільму // Радянське кіно. – 1937. – № 1/2. – С. 37–44.

<sup>382</sup> Топчий М. Оператор в колективі // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 46–47.

<sup>383</sup> Там само. – С. 47.

<sup>384</sup> Топчий М. За вищу якість операторського мистецтва! // Радянське кіно. – 1935. – № 3/4. – С. 28–32.

<sup>385</sup> Топчий М. Умови творчого зростання // Радянське кіно. – 1938. – № 1. – С. 31.

<sup>386</sup> Топчий М. Оператор у «Ревізорі» // Радянське кіно. – 1936. – № 6. – С. 21.

<sup>387</sup> Єкельчик Ю. За чистоту прийому // Радянське кіно. – 1936. – № 5. – С. 47–49.

<sup>388</sup> Айзенберг Г. Оператор історичного фільму // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – С. 63–64.

Творча й технічна адаптація новітніх звукових систем у кінематографі була найактуальнішою проблемою 1930-х років. Матеріали із цього питання, що їх друкувало «Радянське кіно», умовно можна поділити на суто технічні, творчі та організаційно-виробничі. Публікації «Грам-запис на кіноплівку» інженера Цикліса та радіотехніка Гінзберга (1935, № 3/4), «Новий звукозаписуючий апарат» інженера І. Нікітіна (1935, № 5), «Багатозубчатий запис» О. Балла (1936, № 2), «Проблема діапазону гучності в звуковому кіно і шляхи її розв'язання» В. Гальперіна (1936, № 3), «Нові методи звукозапису» Бориса Натарова (1937, № 1/2) та інші містили технічні характеристики нових винаходів.

Упровадження звуку актуалізувало питання музики в кіно. Цей аспект знайшов висвітлення в статтях М. Черьомухіна. У публікації «Про музику в кіно» автор висловлював загальноприйнятій на той час погляд на звуковий кінематограф як синтетичне мистецтво, що поєднує в собі суміжні види мистецтва (живопис, архітектуру, драматургію, музику, майстерність актора, танок тощо). «Музичне ціле утворюють мелодія, гармонія і ритм, – визначає М. Черьомухін власне розуміння специфіки роботи композитора в кіно. – Ці три елементи об'єднуються композитором в одній загальній ідеї, в єдності задуму, залежно від нього композитор створює і монтує ці три елементи»<sup>389</sup>. Автор висловлюється за творчу співдружність режисера, композитора і звукооператора. Розгляду цього питання присвячено статтю «Композитор, звукооператор і тонмайстер у кіно (1937, № 1/2). Погляд М. Черьомухіна стосовно колективності роботи над звуковим фільмом збігається з поглядами на проблему І. Белзи, котрий у статті «За творчу співдружність»<sup>390</sup> наводить подібні міркування. За використання досвіду зарубіжних кінематографістів М. Черьомухін ратує в публікації «Музика в закордонних фільмах», де докладно аналізує принципи роботи Волта Діснея зі звуком. «Заслуга Діснея в тому, що він зумів будувати свої зорові образи за законами ритмо-метричної побудови музики, що й забезпечило йому змогу такого повного злиття їх з музикою»<sup>391</sup>, – уважає автор. Слушною є пропозиція М. Черьомухіна щодо створення музичних шлягерів для кінофільмів, які, на його думку, сприяли популяризації обох мистецтв.

Актуальні питання виробництва, пов'язані з технологічним розвитком звукової апаратури, розглядалися в статтях Пилипа Козицького «Композитор і організація тонфільму»<sup>392</sup> і Д. Познанського «Особливості творчого процесу при дублюванні фільма». Остання публікація, крім суто практичних порад (наприклад, пропозиція щодо проведення попередніх репетицій і дотримання артикуляційного збігу під час дублювання), містить настанови стосовно цензурування оригіналу під час дубляжу: «Але й тут ми маємо можливість трохи змінити ідейний зміст фільму, іноді просто поглибити ідею автора, підсилити місця, що виявляють соціальний зміст твору (те, що автор оригіналу лише на-

<sup>389</sup> Черьомухін М. Про музику в кіно // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 35.

<sup>390</sup> Белза І. За творчу співдружність // Радянське кіно. – 1937. – № 4. – С. 35–38.

<sup>391</sup> Черьомухін М. Музика в закордонних фільмах // Радянське кіно. – 1936. – № 5. – С. 43.

<sup>392</sup> Козицький П. Композитор і організація тонфільму // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 34–39.



мічав контурами, не маючи змоги, через певні умови, піти далі ліберального протесту), по змозі подати трактування подій з наших радянських позицій»<sup>393</sup>.

Незважаючи на пріоритет ігрового кіно, часопис приділяв увагу іншим видам кінематографа. Проблеми анімації розглядалися в статтях різних жанрів: скажімо, оглядова публікація Г. Лойко «Рисований фільм на Україні»<sup>394</sup> та проблемні статті Дмитра Федоровського «Створимо кольоровий рисований фільм»<sup>395</sup> і «Про мистецтво режисера мультиплікатора»<sup>396</sup>. Актуальні питання документального кіно висвітлено в статтях Ю. Дольда («Про документальність, злободенність кінохроніки»<sup>397</sup>) і М. Романова («Українська радянська кінохроніка»<sup>398</sup>).

Творчі портрети режисерів посідають окреме місце серед жанрів «Радянського кіно». Персоналії, що їх творчий шлях досліджували автори часопису, були різними за професійним статусом і власними мистецькими вподобаннями. Проте різнобічні матеріали про кінематографістів давали уявлення про режисерські стилі цього періоду. У 1930-х роках О. Довженка вважали провідним майстром в Україні, тому його роботам було присвячено переважну більшість публікацій. У «Радянському кіно» склалася традиція порівнювати фільми та творчі концепції українських режисерів з кінодоробок О. Довженка, творчість якого певною мірою розцінювалась як естетична норма. Особисто О. Довженку було присвячено низку статей. У № 4 за 1936 рік було надруковано дві статті – Григорія Зельдовича «Зростання творчої спрямованості автора “Аерограда”» і Г. Авенаріуса «Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка». Політично налаштований Г. Зельдович констатує ідеологічне зростання режисера: «Весь твір [“Аероград”. – О. П.] охоплений вогнем високої патетики, особливою художнього розкриття надзвичайних процесів, сприйнятих художником у їх цільності і взаємозв’язку»<sup>399</sup>. Творчий метод О. Довженка автор характеризує з позицій діалектичного матеріалізму. На його думку, режисер у роботі над фільмом проходить діалектичний шлях пізнання об’єктивної дійсності – від живого споглядання до абстрактного мислення з подальшим практичним утіленням ідеї. Г. Зельдович визначає основний прийом «Аерограду» як «прийом поетичної піднесеності»<sup>400</sup>. Г. Авенаріус, розглядаючи художній образ у творчості О. Довженка, з власти-

---

<sup>393</sup> *Познанський В.* Особливості творчого процесу при дублюванні фільма // Радянське кіно. – 1936. – № 1. – С. 20.

<sup>394</sup> *Лойко Г.* Рисований фільм на Україні // Радянське кіно. – 1935. – № 3/4. – С. 46–48.

<sup>395</sup> *Федоровський Д.* Створимо кольоровий рисований фільм // Радянське кіно. – 1937. – № 3. – С. 42–45.

<sup>396</sup> *Федоровський Д.* Про мистецтво режисера-мультиплікатора // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 63–65.

<sup>397</sup> *Дольд Ю.* Про документальність, злободенність кінохроніки // Радянське кіно. – 1936. – № 1. – С. 31.

<sup>398</sup> *Романов М.* Українська радянська кінохроніка // Радянське кіно. – 1937. – № 1/2. – С. 65.

<sup>399</sup> *Зельдович Г.* Зростання творчої спрямованості автора «Аерограда» // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 16.

<sup>400</sup> Там само.

вою йому манерою філософського трактування узагальнює характеристику творчого методу режисера відповідно до тогочасних критеріїв оцінки пролетарських митців. Критик уважає, що акторський образ у фільмах О. Довженка будується не за драматичними принципами, а за епічними. Він зазначає, що довженківський епос завжди патетичний і бере початок у фольклорі – давніх билинах і народних піснях. Проте міркування Г. Авенаріуса ґрунтуються на загальноживаному «класовому» підході радянського мистецтвознавства. «Якщо в “Звенигорі” космічні масштаби абстрагування в образі пресловутого діда йшли від недорозуміння розміщення класових сил на різних етапах історичного розвитку України, і образ цей виявлявся досить містким, щоб водночас вмщати суперечливі, іноді протилежні класові тенденції; якщо у фільмі “Земля” сутічка класових сил на селі під час колективізації була втілена в своєрідному варіанті давнього міфу про Прометея, – то в “Аерограді”, фільмі про радянських патріотів, художник показує на екрані образи, що відбивають справжнє обличчя героїв і оборонців соціалістичної батьківщини, образи, що говорять реалістичну правду про життя»<sup>401</sup>, – писав критик.

Уведення у вжиток «загального методу» для всього радянського кіно виявляється в тоні критичних розглядів. Є. Адельгейм у статті про режисера М. Білинського<sup>402</sup> засвідчує «зростання режисера» в картині «Застава коло Чортового Броду» в порівнянні з попереднім періодом, коли кінематографіст застосовував «синтетичний» метод. В інтерпретації критики метод полягав у «відсутності живих і яскравих образів, браку типізації і індивідуалізації, заперечення сюжетної та композиційної одності»<sup>403</sup>. Наступним кроком до опанування майстерності для М. Білинського, на думку Є. Адельгейма, мав бути шлях до розробки образу, типу, характеру. Натомість цілком комплементарною була публікація Г. Григор'єва «Сміливість і шукання» (1937, № 4) про творчість І. Пир'єва. Портрети зарубіжних кінематографістів<sup>404</sup> також подавалися з «класових» позицій; герої публікацій, як правило, виставлялися лібералами або демократами, незважаючи на їхні реальні політичні погляди.

Пролетарської критики зазнавали й новини світової кінематографії – викриття буржуазності та фашизму були звичні для цієї рубрики. Проте в 1930-х роках простежується орієнтація на виробничо-організаційний досвід США, зокрема Голлівуда, що було пов'язано з політикою голови союзного кінокерівництва Б. Шум'яцького. Проблема реконструкції кіногалузі була на часі, автори часопису шукали шляхів підвищення якості та здешевлення виробництва<sup>405</sup>. Зазвичай пропонували традиційні методи: подолання нестачі плівки та кіноапаратури, вирішення сценарної проблеми за рахунок залучен-

---

<sup>401</sup> *Авенаріус Г.* Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 22–23.

<sup>402</sup> *Адельгейм Є.* Зростання режисера // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 18–20.

<sup>403</sup> Там само. – С. 18.

<sup>404</sup> *Арнольдї Е.* Фільми Уолта Диснея // Радянське кіно. – 1936. – № 2; *Явіч Л.* Творчий шлях Абея Ганса // Радянське кіно. – 1937. – № 6. – С. 73–77.

<sup>405</sup> *Катінов В.* Робити фільми швидко, дешево й добре // Радянське кіно. – 1936. – № 1. – С. 5–8.

ня до написання сценаріїв літераторів та ін. Проте журнал публікував статті, у яких автори пропонували вивчати американський досвід<sup>406</sup>.

«Радянське кіно» продовжувало традицію журналу «Кіно» – певний обсяг кожного числа відводився для висвітлення технічних питань. Провідними темами були комбіноване фільмування, упровадження кольорового кіно та розробка новітніх приладів для зйомки та проектування. Зацікавлення новими методами комбінованих зйомок пов'язано з тогочасними трендами зарубіжного кіно, яке поступово просувалося в бік видовищності. Переваги кольорового кіно так само видавалися авангардними. Усі публікації щодо технічних новацій характеризуються науковою точністю викладання. Їх авторами, як правило, були люди з технічною освітою.

Підсумовуючи, слід зазначити, що впродовж 1930-х років відбувалося становлення української критики. Процес мав певні етапи. Початок десятиріччя, з яким збігається в часі існування журналу «Кіно», позначився відсутністю професійної критики, оцінки якої спиралися б на загальну методологію. Здебільшого в цей час у журнальних матеріалах висвітлюються питання організації виробництва. Проте з 1932 року на сторінках часопису точиться жвава дискусія щодо формування узгоджених критичних вимог до кінотворчості. Другий етап – час публікації журналу «Радянське кіно» – характеризується остаточним ствердженням в країні тоталітарної системи, унаслідок чого в кінокритиці склався загальний метод, ідейною основою якого є марксизм-ленінізм і політика партії в галузі мистецтва.

Українська кінокритика з 1930-х років стає частиною системи радянських засобів інформації, тому процеси, що відбуваються в цей період у радянській пресі, зокрема в російських фахових часописах, характерні для вітчизняних кіновидань. Упродовж 1930-х років склався загальний стиль радянської кінокритики, який принципово відрізнявся від досвіду зарубіжних фахівців.

Зарубіжна кінопреса в окреслений період мала вагому перевагу, порівняно з радянською, – критична традиція, що бере початок у 1900-х роках, не переривалася і розвивалася паралельно з кінематографом, на відміну від української, де в 1930-х роках остаточно вкорінилися нові ідеологічні нормативи та декларувалася відмова від попереднього досвіду.

Упровадження нових технологій (звук, колір) у світовому кіно зумовило збільшення й комерціалізацію кіновиробництва, що своєю чергою вплинуло на кінокритику, в якій починають домінувати різні види і типи рецензування.

Найбільшої комерціалізації зазнала американська кіноперіодика, що було зумовлено остаточним ствердженням і домінуванням на ринку голлівудської моделі кіновиробництва. Щотижневик *Variety* в 1933 році змінив місто видання – редакція з Нью-Йорка переїздить до Лос-Анджелеса, проте продовжує розвивати традиції кінорецензування, започатковані в 1907 році. Часопис друкує рецензії професійних критиків напередодні прем'єрного показу. Натомість щоденна американська газета *The Hollywood Reporter*, яка почала виходити в 1930 році, обирає актуальний курс на висвітлення новин у галузі розваг, через що її прийнято вважати піонером у цій спеціалізації. Завдя-

---

<sup>406</sup> Алейников М. Структура сучасної кіностудії // Радянське кіно. – 1936. – № 6. – С. 41–48.

ки відвертій, а іноді й скандальній манері подачі інформації, газета швидко здобула популярність у читачів і викликала невдоволення з боку студійного керівництва.

У Великій Британії та Франції ситуація в кінопресі мала дещо інший характер. Європейські держави були зацікавлені насамперед у розвитку національного кінематографа, тому їх кіновидання, рекламуючи власне виробництво, захищали національний ринок від експансії Голлівуда. Щомісячний британський часопис *Sight & Sound* почав виходити з 1932 року і спеціалізувався на рецензуванні нових фільмів. Напередодні визначних прем'єр виходили розгорнуті інтерв'ю з режисерами та акторами. Крім того, журнал у репортажах знайомив читачів з різноманітною інформацією щодо подій у галузі кіно, у монографічних статтях – з видатними режисерами та операторами, в авторських статтях – з історичними дослідженнями. Періодичне видання Британського Кіноінституту *Monthly Film Bulletin* почало друкуватися з 1934 року. Журнал представляв усі фільми, які виходили в британський прокат, навіть ті, що вважалися артхаузними й мали обмежені умови розповсюдження. Цільовою аудиторією видання були кіномани та представники прокатної галузі, для яких подавалася повна фільмографія та виклад сюжету з критичними зауваженнями. У 1930-х роках британський часопис «Любитель кіно» (*Picturegoer*) з багаторічною історією (друкувався з 1913 року) щотижнево представляв новинки британського прокату, акцентуючи увагу на роботі акторів.

Кращим французьким кіновиданням до 1932 року вважався *Cinea-Cine pour tous*, у витоків якого стояв Луї Деллюк. Журнал отримав назву завдяки об'єднанню в 1923 році *Cinea* Луї Деллюка з іншим виданням – *Cine pour tous*. Часопис продовжував традиції, започатковані Деллюком і його однодумцями в галузі пропаганди кіномистецтва. Автори видання аналізували сучасний стан кінематографа й шукали нових шляхів для його розвитку. Прихід звуку в кіно, що викликав відразу в більшості французьких критиків, порушив питання щодо смерті кіно як незалежного мистецтва. Адепти цього погляду побоювалися, що відбудеться заміна самодостатнього мистецтва зафільмованим театром. Цілком альтернативний погляд цілеспрямовано представляв журнал *Cahier du film*, заснований Марселем Паньолом у 1931 році, у якому провокаційними методами захищалося кіно як засіб «законсервувати театр». У 1930-х роках до табору французьких критиків приєднується Жорж Садуль, котрий упродовж наступних трьох десятиріч був провідним представником комуністичної критики.

Натомість в українських кіновиданнях 1930-х років основними критеріями оцінок були ідейність, партійність та класовість. Проте в середині десятиріччя на принципово новий рівень підіймається мистецтвознавчий аналіз, що свідчить про появу критиків-фахівців.

Незважаючи на ідеологічне підґрунтя критичних висловлювань, часописи «Кіно» та «Радянське кіно» відіграли позитивну роль у справі популяризації кінематографа, принаймні інформаційну функцію журналі виконали.

## КІНООСВІТА. 1930-ті роки

Кіноосвітній процес першої половини 1920-х років був позначений існуванням приватних і державних закладів. Однак уже з другої половини ініціатива в цій сфері повністю переходить до держави. Хоча фактично до початку 1930-х років певної чіткої політики в галузі підготовки кадрів для кінематографа не існувало. Це спричинилося до того, що нерідко перший крок до створення кіноосвітніх підрозділів робив не центр (Народний комісаріат освіти), а самі навчальні заклади мистецького спрямування.

Так, у 1920-х роках кіновідділи у своєму складі організували Київський державний театральний технікум, Харківський музично-драматичний інститут, а Київський художній інститут – теакінофотовідділ. Робилося це не за планом, узгодженим з керівництвом ВУФКУ, а з власної ініціативи, що згодом знаходила підтримку в освітнього відомства. Проте через недостатнє знання особливостей виховання кінофахівців, відірваність від кіновиробництва підготовка висококваліфікованих кадрів у цих навчальних закладах була значно ускладнена.

У цей час підготовкою кадрів займається й кінематографічне відомство. Створений у 1924 році в Одесі Державний технікум кінематографії ВУФКУ перебував у значно вигіднішому становищі: відповідний педагогічний склад, краще організовані теоретичне навчання і виробнича практика зумовлювали більш якісний професійний рівень його випускників.

### **Вища освіта, виховання наукових і педагогічних кадрів**

Значні зрушення в кіноосвітньому процесі відбулися в першій половині 1930-х років. Уже в 1930 році в Україні було створено такі заклади, як Київський державний інститут кінематографії, Київський кінофототехнікум, Одеський кінотехнікум точної механіки, курси сценаристів, курси підготовки кіномеханіків, школи фабрично-заводського учнівства, увідні курси. Це засвідчило не лише кількісний, але і якісний поступ процесу підготовки кадрів.

Найбільшим досягненням українського кіно в галузі підготовки кадрів стала організація Київського державного інституту кінематографії. Його створили на базі Державного технікуму кінематографії ВУФКУ, переведеного з Одеси, і теакінофотовідділу Київського художнього інституту.

Київ не випадково обрали для організації кіноінституту. У місті викладали досвідчені педагоги (зокрема, у Київському художньому інституті, де готували операторів та художників кіно); функціонувала потужна кінофабрика, яку необхідно було укомплектувати відповідними фахівцями; містилося правління ВУФКУ (ще 1926 р. воно переїхало сюди з Харкова). У цей час активно розвивається техніка кіно (упроваджується звук, здійснюються дослідження з кольором тощо).

Київський ДІК було створено у складі художнього (до якого входили сценарний, режисерський, операторський та акторський (з 1932 р.) відділи) та технічного факультетів. Останній складався з двох відділів. Проекційно-тоновий відділ готував інженерів проєкції німого та звукового кіно, в обов'язки

яких входила установка проєкційної апаратури, її обслуговування; інженерів звукового кіно (озвучення фільму, контроль за лабораторною обробкою звукового фільму). У майбутньому відділ трансформувався в кінотехнічний. Фотохімічний відділ готував інженерів-фотохіміків (аналітиків), які б працювали в дослідних лабораторіях кінофотовиробництва, науково-дослідних установах; інженерів-фотохіміків з лабораторної роботи (технічні керівники у виробничих кінофотолабораторіях і завідувачі цехів цих лабораторій); інженерів-фотохіміків (технологів) для роботи у сфері виробництва світлочутливих матеріалів – фотопластинок, фотоплівки, фотопаперу<sup>407</sup>.

Перше засідання приймальної комісії відбулося 28 серпня 1930 року<sup>408</sup>. На 170 вакансій (20–30 з них було відведено для наукової роботи в інституті) претендувало 619 осіб (134 жінки, 485 чоловіків). До іспитів допущено 349 осіб. Під час вступних іспитів (для художнього факультету це були література та мистецтво, для технічного – фізика, математика, хімія) через незадовільне знання відсіялося ще близько 50 осіб. Зарахування решти відбувалося на конкурсній основі<sup>409</sup>. На 19 вересня статистика виглядала так: на художній факультет набрали 127 осіб (56 режисерів, 12 сценаристів, 59 операторів), на технічний – 48. Крім того, до кіноінституту зарахували студентів з колишніх Одеського кінотехнікуму і теакінофотовідділу КХІ: на другий курс 16 операторів, на третій курс 43 оператори та 14 осіб на технічний факультет. Отже, контингент студентів нараховував 248 осіб<sup>410</sup>.

Важливим питанням для новоствореного навчального закладу став підбір педагогічного персоналу. 15 вересня 1930 року конкурсна комісія, розглянувши 131 заяву, рекомендувала на посаду викладачів 11 осіб. Згодом комісія висловила за запрошення до викладання ще 11 осіб<sup>411</sup>. Станом на 10 січня 1931 року в інституті нараховувалося 15 професорів, 26 доцентів, 4 викладачі, 7 асистентів, 4 лаборанти та 4 аспіранти<sup>412</sup>.

У навчальному закладі було зібрано досить потужний педагогічний склад: М. Бажан викладав теорію кіно, Я. Савченко – драматургію і сценарну справу, О. Гавронський – кінорежисуру, О. Корнійчук – драматургію, С. Гіляров – історію мистецтва, Л. Ревуцький, І. Белза – теорію музики, Б. Антоненко-Давидович – українську мову та ін.

Необхідно згадати й О. Довженка. Колишня студентка кіноінституту С. Цибульник у своїх спогадах писала, що він керував старшим режисерським курсом, а на молодшому (де вона навчалася) іноді читав лекції. «Чи були ці уроки кінорежисури систематизовані, за певною програмою? Ні, скоріше це були вражаючі монологи художника взагалі про мистецтво, про кіно, про життя у всіх його різноманітних виявах, монологи, які гіпнотично захоплювали аудиторію»<sup>413</sup>.

<sup>407</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 194, арк. 283.

<sup>408</sup> Там само, спр. 193, арк. 164.

<sup>409</sup> Там само, арк. 242.

<sup>410</sup> Там само, арк. 619.

<sup>411</sup> Там само, арк. 240.

<sup>412</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 10, спр. 368, арк. 31.

<sup>413</sup> *Цибульник С.* Перші уроки // Дніпро. – 1994. – 9/10. – С. 63.

З Москви до Києва приїжджали С. Ейзенштейн (читав в основному лекції про монтаж) з Г. Александровим. Тоді студенти всіх відділів збиралися разом в актовому залі. Відвідували Київ і Л. Кулешов з О. Хохловою.

Термін навчання в інституті становив три роки. Навчальний рік ділився на два семестри, кожен з яких являв собою скорочений академічний рік. Перехід студентів відбувався не з курсу на курс, а з семестру в семестр. Навчальний план усього курсу було розраховано на 96 декад, з яких теоретичних – 54, для практики на виробництві – 42. Як і в Одеському кінотехнікумі, навчальний план кіноінституту передбачав принцип збільшення практичної складової. Так, якщо в перших двох семестрах на теоретичну підготовку відводилося по 12 декад, а на практику – по 4, то вже в третьому це співвідношення становило 10:6, у четвертому і п'ятому – 8:8, нарешті, в останньому (шостому) семестрі теоретичне навчання займало лише 4 декади, тоді як виробнича практика – 12 декад <sup>414</sup>.

Велику увагу приділяли так званому активному методу навчання. Його суть фактично зводилася до зменшення відсотку лекцій і зростання семінарів, лабораторних занять, не рахуючи вже виробничої практики. Наприклад, у період з 1 жовтня 1930 року по 10 січня 1931 року з усього навчального часу лекції займали лише 25 відсотків <sup>415</sup>. З кожним семестром частка лекцій зменшувалася. «Ми не нищимо лекційної системи зовсім, але, безперечно, більшу частину нашого навчання ми активізуємо», – зазначав, ніби виправдовуючись, завідувач навчальної частини інституту О. Борзаковський <sup>416</sup>.

За стислий термін набрати викладачів, підготувати навчальні плани і програми, провести вступні іспити, розмістити студентство, нарешті, налагодити чіткий навчальний процес, звісно, було надзвичайно важко. Тому й випадки, про які згадає один зі студентів, траплялися не так уже й рідко: «Ще й досі в кіноінституті немає сталого розподілу лекцій. Бувають величезні непорозуміння з дисциплінами: за розкладом лекцій маємо одне, а лекції слухаємо інші <...> Бувають випадки, коли на лекції до однієї і тієї ж групи приходять два-три викладачі з різних дисциплін, а іноді немає жодного» <sup>417</sup>.

Однак навчальний заклад набирал обертів: оптимізувалася його структура, приходили нові викладачі. У 1932 році в інституті діяло вже п'ять кафедр. Соціально-економічну кафедру очолював В. Камінський, котрий викладав ленінізм, історію народів СРСР; Д. Хміль викладав національне питання. На художній кафедрі працювали І. Врона (завідувач кафедри, викладав методологію мистецтва), Я. Савченко (сценарна справа), О. Гавронський (режисерська робота), М. Бажан (історія кіно), С. Гіляров (історія мистецтва), І. Белза (звукове оформлення фільму), Г. Зельдович (методологія навчального фільму). На фізико-математичній кафедрі – М. Лініченко (завідувач, викладач фізики), І. Печук (математика) та ін.; на кінотехнічній – О. Балл (завідувач, викладач кінотехніки), В. Ховіков (фотографія), В. Синевич (електротехніка),

<sup>414</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 204 а.

<sup>415</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 10, спр. 368, арк. 28.

<sup>416</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 58.

<sup>417</sup> *Цейлий І.* Опортунізм у Київському кіноінституті // *Кіногазета.* – 1930. – 24 грудня.

Г. Авенаріус (кінотехніка); хімічну кафедру очолював В. Павлов (викладав хімію), викладали М. Зюскін, П. Калита та ін.<sup>418</sup>

Унаслідок реорганізації в 1930 році Наркомосу зазнала змін і виробнича практика – замість неї ввели виробниче навчання. Суттєва відмінність нововведення полягала в тому, що виробниче навчання тривало постійно, а його планування відбувалося ще на етапі розробки програми тієї чи іншої навчальної дисципліни. Такі вимоги потребували конкретизації завдань виробничого навчання, попереднього узгодження виробничих програм з установами, на які передбачалося направити студентів.

На перших порах для студентів художнього факультету визначили такі місця виробничого навчання: для історії мистецтва та матеріальної культури – відвідування і розробку матеріалів київських музеїв, кабінет ВУАН, а для історії матеріальної культури – ще й кінопідприємства; для музичної грамоти – відвідування концертів, опер, звукових ательє та Київської кінофабрики. Остання була місцем для виробничого навчання з решти дисциплін<sup>419</sup>.

Керівниками виробничого навчання на першому курсі художнього факультету призначили С. Гілярова (історія мистецтва), Ф. Савченка (історія матеріальної культури), Л. Ревуцького (музична грамота), І. Бохонова (композиція кадру), В. Горицина (кінотехніка), М. Озерова (фотографія), М. Лініченка (фізика), Котельникова (електротехніка), Л. Кордиша (радіотехніка)<sup>420</sup>. Вони також були керівниками виробничого навчання на другому і третьому курсах операторського відділу.

У Київському ДІКу тривала й науково-дослідна робота, розпочата ще в Одеському кінотехнікумі. Зокрема, було розроблено другу та третю моделі звукового пристрою до проектора «Пате». Результати використали при промисловому виробництві цих пристроїв. На базі попередніх моделей розробили універсальну приставку, яку можна було пристосувати до будь-якого проектора. Активно велися дослідження в галузі звукозапису. Значна заслуга в проведенні вищезазначених робіт належить професору О. Баллу, який успішно працював над цими проблемами ще в Одеському технікумі кінематографії. Серед інших розробок – прилад для визначення освітленості екрана, а також так званий кінамогат, використання якого давало змогу зняти на плівку книгу<sup>421</sup>.

Складнішим було становище в художній сфері. Наприклад, не вдалося чітко конкретизувати напрями наукових досліджень художнього факультету на 1930/1931 рік (вивчення якостей, необхідних режисеру, сценаристу, оператору; експериментальні постановки та дослідження по лінії «художньо-ігрового» та культурфільму; дослідження процесів сприйняття в глядачів різного культурного рівня; дослідження в царині теорії кіно<sup>422</sup>). До того ж доволі проблематично було підняти науково-дослідну роботу в навчальному закладі

<sup>418</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 312, арк. 248.

<sup>419</sup> Там само, спр. 193, арк. 20.

<sup>420</sup> Там само, арк. 20.

<sup>421</sup> Там само, спр. 300, арк. 89.

<sup>422</sup> Там само, спр. 194, арк. 236.



на високий рівень власними силами. Поставала необхідність створення спеціальної науково-дослідної структури.

Однак усі зусилля керівників тресту «Українфільм» у цьому напрямі наражалися на значний опір всесоюзного кінооб'єднання «Союзкіно». Тож нічого іншого, як організувати науково-дослідну роботу власними силами, не залишалося. Створений у закладі науково-дослідний сектор за своїми масштабами значно поступався науково-дослідному інститутіві. Причому його працівники займалися ще й педагогічною роботою. У 1935 році в секторі нараховувалося двадцять осіб<sup>423</sup>. Однак загальною тенденцією стало звуження напрямів досліджень. Основну увагу приділяли питанням кінотехніки.

Науково-дослідна робота кіноінституту в художньому напрямі стосувалася головно історії кіно й зосереджувалася в кабінеті кінознавства. Наприкінці 1932 року трест «Українфільм» видав розпорядження організувати спеціальний фонд фільмів закордонного та вітчизняного виробництва, що мають певне мистецьке значення, для вивчення їх студентами. Перелік кінофільмів налічував тоді 94 позиції<sup>424</sup>. А вже в 1936 році фільмотека кабінету кінознавства Київського ДІКу нараховувала близько 300 стрічок – українського, союзних республік та закордонного виробництва. Зберігалися тут фільми й дореволюційного виробництва: перші стрічки фірм «Пате» і «Гомон», кіноательє «Родина» («Запорозька Січ»), стрічка Я. Протазанова «Отець Сергій» та ін. Фототека містила близько 2000 світлин, головно з фільмів українського виробництва радянської доби. Працівники кабінету займалися збиранням і систематизацією сценаріїв, режисерських розробок. Тут зберігалися перші сценарії О. Довженка й І. Кавалерідзе, три сценарії В. Маяковського. Зазначені матеріали охоплювали близько 150 фільмів: знятих, а також тих, роботу над якими з різних причин завершити не вдалося. На кожен фільм заводилася картка із зазначенням дати випуску, автора сценарію, режисера, оператора, виконавців головних ролей тощо. Окремі картки заводили й на сценаристів і режисерів українського кіно, складалася бібліографія<sup>425</sup>.

Значний вплив на функціонування інституту кінематографії мало керівництво союзної кінематографії, якому в 1930 році були підпорядковані всі республіканські кіноорганізації. Це стосувалося фінансування, установлення кількісних показників набору тощо. Однак найважливішим чинником був ідеологічний: кремлівські очільники не могли допустити, щоб кіномитці, які створювали екранні образи «щасливого радянського життя» (і належали до пропагандистського апарату), готувалися деінде, а не в центрі. Результатом такої політики стало значне згортання роботи інституту кінематографії в Києві: у 1933 році закрили фотохімічний, наступного року така сама доля спіткала сценарний, акторський і режисерський факультети<sup>426</sup> (як виняток завершити навчання дозволили найздібнішим студентам старших курсів ре-

<sup>423</sup> Хміль Д. Вища кіноосвіта на Україні // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 37.

<sup>424</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 312, арк. 194, 196.

<sup>425</sup> У кабінеті кінознавства: [Ред. ст.] // Радянське кіно. – 1936. – № 5. – С. 58. – (В українському інституті кінематографії).

<sup>426</sup> Учебные заведения кинематографии: справочник. – Москва: Госкиноиздат, 1939. – С. 59.

жисерського факультету). Наказом Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР від 9 серпня 1938 року було ліквідовано останній творчий факультет – операторський. Студентів третього й четвертого курсів перевели до ВДІКу, студентам другого курсу запропонували перевестися на єдиний факультет, що залишився (кінотехнічний), або ж до інших вищих навчальних закладів <sup>427</sup>. Підготовка творчих кадрів, як і планувалося, зосереджувалося в Москві.

Київський ДІК перетворили в суто технічний навчальний заклад. У 1938 році інститут з «Українфільму» було передано новоствореному Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР, а відповідно до дозволу Економради при РНК СРСР від 3 лютого 1939 року його перейменували в Київський інститут кіноінженерів <sup>428</sup>, що готував інженерів звукового кіно.

Попри розформування Київського ДІКу, чимало його випускників стали відомими майстрами українського кіно. Серед них – режисери Т. Левчук, І. Шмарук, С. Цибульник; оператори М. Биков, В. Войтенко, Г. Крикун, О. Пищиков, Л. Прядкін, М. Чорний, В. Смородін (він став також науковцем, очолював кінофакультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого); письменники, сценаристи А. Кравець, С. Пономаренко, Г. Григор'єв, кінознавець Г. Журов та багато ін. Отже, можна з повним правом стверджувати, що в історії українського кіно Київський державний інститут кінематографії відіграв вагомую роль <sup>429</sup>.

У 1939 році в Київському інституті кіноінженерів діяли кафедри марксизму-ленінізму, фізико-математичних наук, технічної механіки, електротехніки, кіномеханіки, електроакустики, звукозапису й звуковідтворення. Навчальний план інституту передбачав вивчення загальнополітичних, загальноосвітніх загальнотеоретичних та спеціальних дисциплін. Виробничу практику студенти походили три рази: першу (ознайомчу) – на II курсі (25 робочих днів), другу (технологічну) – у 8-му семестрі IV курсу (50 робочих днів) і третю – у 9-му семестрі V курсу (55 робочих днів). Науково-дослідна робота проводилася по всіх кафедрах. Випускники інституту отримували фах інженера-електрика <sup>430</sup>.

Перед війною в інституті навчалось 150 осіб. З початком бойових дій заклад припинив свою роботу. Його приміщення на Хрещатику, 36 згоріло, а разом з ним і чимало майна та навчального приладдя. У липні 1941 року під час евакуації до Воронежа вдалося вивезти 47 ящиків цінного устаткування,

---

<sup>427</sup> Приказ Комитета по делам кинематографии при СНК СССР от 9 августа 1938 года № 298 // Бюллетень Комитета по делам кинематографии. – 1938. – № 3/4. – С. 7.

<sup>428</sup> О реорганизации факультетов ВГИК // Советская кинематография. Систематизированный сборник законодательных постановлений, ведомственных приказов и инструкций / сост. А. Е. Коссовский. – Москва : Госкиноиздат, 1940. – С. 335.

<sup>429</sup> За деякими даними, упродовж семи років Київський ДІК випустив лише 193 спеціалістів різних професій (Учебные заведения кинематографии : справочник. – Москва : Госкиноиздат, 1939. – С. 59). Ця цифра, на нашу думку, потребує ґрунтовної перевірки. Слід узяти до уваги хоча б той факт, що лише в 1930 році його студентами стали 248 осіб.

<sup>430</sup> Учебные заведения кинематографии : справочник... – С. 60–61.

головним чином вимірювальних приладів. Водночас чимало педагогів (п'ять професорів, п'ять доцентів та дев'ять старших викладачів) залишилося в окупованому Києві <sup>431</sup>.

Окремою структурою Київський інститут кіноінженерів проіснував до 1954 року, коли ввійшов до складу Київського політехнічного інституту як електроакустичний факультет.

Підготовка педагогічних і наукових кадрів для потреб вітчизняної кінематографії здійснювалася двома установами, що входили до системи Державного українського тресту кінопромисловості «Українфільм»: Київським державним інститутом кінематографії та Українським фізико-технічним науково-дослідним інститутом кінематографії (м. Одеса).

Залежно від спеціальності, рівня теоретичної і практичної підготовки навчання тривало в межах 1,5–3 років. Навчання аспірантів проводилося за індивідуальними планами, що складалися та затверджувалися щороку перед початком занять. Робочий навчальний план включав такі цикли предметів: суспільно-політичні (20 %), спеціальні (65 %), педагогічні (5 %), іноземні мови (10 %) – не менше двох, а також виробничу практику.

Першим етапом підготовки майбутніх педагогічних і наукових кадрів було висування та відбір кандидатів в аспіранти на старших курсах інституту, поглиблене вивчення ними навчальних предметів.

Другий етап охоплював перший рік навчання, упродовж якого аспіранти вивчали загальні дисципліни й готувалися до вивчення спеціальних предметів відповідно до обраного фаху; практичні заняття у творчих майстернях (для аспірантів, які обрали художні фахи), лабораторіях (для фахівців технічного спрямування). На наступний курс переводили лише тих, хто успішно склав іспити з планових завдань першого року. Протягом другого року (у випадку трирічного терміну) перевірялося, чи має аспірант усі необхідні дані для наукової роботи. У разі позитивного результату він переходив на третій курс. Інакше випускався як спеціаліст з підвищеною кваліфікацією <sup>432</sup>.

На останньому етапі навчання аспіранти працювали в інститутах на правах молодших наукових співробітників та асистентів викладачів під контролем наукових керівників, проводили теоретичні і практичні дослідження зі своєї теми, готуючись до захисту дисертації; проходили педагогічну та виробничу практику.

Особи, які закінчили аспірантуру й захистили дисертацію, отримували призначення до навчальних та науково-дослідних установ тресту «Українфільм».

Зі створенням Київського ДІКу тут відразу намагалися організувати підготовку наукових і педагогічних кадрів. У звіті за період з 1 жовтня 1930 року по 10 січня 1931 року маємо згадку про чотирьох аспірантів <sup>433</sup>. У травні 1931 року в спеціалізованій пресі з'явилися оголошення про набір аспірантів на кафедри мистецтва, кілотехніки та фотохімії. Охочі вступити мали подати заяву, повну автобіографію (засвідчену), посвідчення про закінчення інсти-

<sup>431</sup> Державний архів Київської області, ф. Р. 2412, оп. 2, спр. 342, арк. 77–78.

<sup>432</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 262, арк. 344.

<sup>433</sup> ЦДАВО України, ф. 166, оп. 10, спр. 368, арк. 31.

туту або іншого навчального закладу, копію військового документа, довідку про стан здоров'я; у документах необхідно було відобразити підтримку політичних і громадських організацій<sup>434</sup>.

Спочатку підготовка аспірантів в інституті здійснювалася не завжди на належному рівні. Улітку 1932 року в доповідній записці на ім'я керівника «Українфільму» зазначалося: «Стан з аспірантурою, в розумінні підготовки кадрів для кадрів, абсолютно незадовільний. Аспірантура існує лише номінально, вірніш, інститут аспірантури в сучасний момент в кіноінституті існує не більш, аніж форма матеріальної допомоги окремим робітникам чи студентам»<sup>435</sup>.

Створивши, імовірно, за власною ініціативою аспірантуру, навчальний заклад не в змозі був самостійно подолати всі пов'язані з нею проблеми. Ці та інші труднощі, очевидно, спричинили згорання її роботи. Адже в 1934 році в інституті знову відкрили – при фахових кафедрах – аспірантуру на 12 осіб, причому за постановою Раднаркому УРСР<sup>436</sup>. У майбутньому підготовку в аспірантурі було звужено лише до фаху з кінотехніки (наприклад, у 1938 р. до Київського інституту кіноінженерів було прийнято сім аспірантів).

У кращому становищі перебував Одеський науково-дослідний інститут фізики. Тривалий час тут активно проводилися наукові дослідження, пов'язані з фото та кіно. Плідно співпрацював інститут зі структурними підрозділами ВУФКУ: одеськими кінотехнікумом, кінофабрикою, механічним заводом. Тому, коли 1932 року зазначену установу передали «Українфільму» й зобов'язали розпочати підготовку наукових і педагогічних кадрів для кіно, якихось особливих труднощів це не викликало.

В Українському фізико-технічному науково-дослідному інституті кінематографії (таку назву він отримав після перепідпорядкування) створили секцію підготовки кадрів, що мала на меті виховання наукових та педагогічних працівників в царині теорії кінопроцесів, фотокінотехніки, наукової фотографії<sup>437</sup>. Її очолив О. Молчанов, який одночасно був заступником директора інституту.

## **Підготовка середнього та молодшого персоналу**

Крім кіноінституту, важливе значення в кіноосвітньому процесі посідали заклади, що здійснювали підготовку фахівців середньої та нижчої ланок.

У 1930 році за наказом ВРНГ СРСР на базі 1-ї та 3-ї київських художньо-індустріальних профшкіл було організовано *Київський кінотехнікум* (спочатку як кінофототехнікум). Коли його створювали, то передбачали, що заклад готуватиме технічні кадри із середньою спеціальною освітою для кінофотопромисловості, а кращі з його випускників, пройшовши виробництво, навчатимуться в інституті кінематографії і стануть спеціалістами вищої кваліфікації.

---

<sup>434</sup> Прийом аспірантів до Українського кіноінституту : [Ред. ст.] // Кіногазета. – 1931. – Перша декада травня.

<sup>435</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 312, арк. 401.

<sup>436</sup> *Хміль Д.* Вища кіноосвіта на Україні // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2. – С. 37.

<sup>437</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 300, арк. 106.

Технікум мав три відділи: фототехнічний – для підготовки фотографів кінознімальних груп, завідувачів фотоательє, консультантів фотогуртків; фотохімічний – лаборантів кінофотолабораторій, технічних керівників поливальних відділів фотофабрик, лаборантів для фотофабрик; кілотехнічно-експлуатаційний – фахівців з експлуатації кіномережі, помічників режисерів з адміністративної частини <sup>438</sup>.

Термін навчання становив три роки. За аналогією з інститутом навчальний план усього курсу було розраховано на 96 декад, з них 54 – теоретичних, 42 – для виробничої практики. Навчальний план складався з трьох циклів дисциплін: соціально-економічних (історія класової боротьби, економічна географія, політична економія та ін.); політехнічних (українська, російська та іноземна мови, математика, фізика, хімія) та спеціальних дисциплін (найбільший за обсягом).

До спеціальних дисциплін на кілотехнічно-експлуатаційному відділі входили такі: енциклопедія кінематографії і фото, кінематографія, кінозйомка, фотоапаратура, кіноапаратура, фотографія та техніка фотозйомки, мікрофотокіно, звукове кіно, звуковідтворення і проекція, навчальні майстерні, станки, теорія й розрахунок механізмів, організація виробництва й техніка безпеки <sup>439</sup>; на фотохімічному відділі вивчали енциклопедію кінематографії й фотографії, хімію, хімічний аналіз, органічну хімію, фізичну й колоїдну хімію, хімічну технологію, виготовлення препаратів, фізику фотопроцесів, фотокінолабораторію, фахову хімічну лабораторію, організацію виробництва й техніку безпеки <sup>440</sup>; групу спецдисциплін фототехнічного відділу складала енциклопедія кінематографії і фотографії, фотокіноапаратура, технологія фотоматеріалів, фотографія, кілотехніка, композиція фото- й кінокадру, кінозйомка, фотокінолабораторія, організація виробництва й техніка безпеки <sup>441</sup>.

У 1930 році до навчальної установи подали заяви 448 осіб. Загалом було набрано 109 студентів: на перші курси кіно – 80 осіб; крім того, на фототехнічний відділ на другий курс зарахували 15, а на третій – 14 колишніх студентів реформованих художньо-індустріальних профшкіл <sup>442</sup>.

У 1931 році в технікумі відбулася реорганізація, результатом якої стало об'єднання фототехнічного та фотохімічного відділів зі збереженням назви першого; перетворення кілотехнічно-експлуатаційного відділу в техніко-проекційний (звукового та німого кіно); виокремлення експлуатаційно-адміністративного відділу, який перебрав на себе функції підготовки завідувачів кінотеатрів, інструкторів-організаторів кіномережі, помічників режисерів з адміністративної частини <sup>443</sup>. Фактично із цього часу навчальний заклад сформувався як кілотехнікум.

Не оминула технікум і фінансова скрута, що значною мірою була наслідком втрати автономії вітчизняним кінематографом. Через незадовільне фі-

---

<sup>438</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 193, арк. 585.

<sup>439</sup> Там само, спр. 196, арк. 54.

<sup>440</sup> Там само, арк. 48.

<sup>441</sup> Там само, арк. 53.

<sup>442</sup> Там само, арк. 46.

<sup>443</sup> Там само, спр. 262, арк. 349.

нансування кіноосвітніх закладів України з боку «Союзкіно», ВРНГ УРСР змушена була взяти утримання Київського кінотехнікуму та Одеського кінотехнікуму точної механіки на себе <sup>444</sup>.

У 1938 році технікум переданли в підпорядкування Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР. Упродовж 1933–1938 років заклад випустив 120 спеціалістів-техніків звукового кіно.

У 1930 році на базі Одеської профшколи «Метал» було створено *Одеський кінотехнікум точної механіки*. Він мав відділи: технікопроекційний (готував техніків кінопроекції); технічний (начальників і майстрів механічних цехів, технічних керівників ремонтних майстерень, бракувальників на заводах кінофотоапаратури) <sup>445</sup>.

До технікуму в перший рік набрали 95 студентів, хоча передбачалося 120. Причиною недобору, як зазначалося в доповіді, стала відсутність відповідних соціальних прошарків <sup>446</sup>.

За наказом «Союзкіно» від 7 січня 1932 року Одеський кінотехнікум точної механіки «з метою максимального наближення навчальної роботи до виробництва» передали під безпосереднє керівництво тресту «Кінмехпром», залишивши загальне керівництво за сектором кадрів «Союзкіно» <sup>447</sup>. У 1934 році його було реорганізовано у Всесоюзний кіномеханічний технікум «Кінмехпрому».

У 1930 році також розпочали свою роботу перші *Державні всеукраїнські сценарні курси*. Передбачалося, що вони функціонуватимуть при Київській кінофабриці. Але правління «Українфільму» вирішило організаційно влити їх до складу Київського ДІКу, який мав погоджувати методичні питання з художнім відділом кінофабрики та затверджувати їх у відділі кадрів «Українфільму». Навчання планувалося розпочати з 1 жовтня 1930 року <sup>448</sup>.

Курси були однорічними. Навчальний план складався з трьох циклів дисциплін (соціально-економічних, політехнічних, спеціальних) та академічної практики. До циклу спеціальних дисциплін входили енциклопедія кінематографії, кінематографія та інші мистецтва, стилі й жанри в кіномистецтві, теорія та практика кіносценарію, види сценаріїв, тематичний план української кінематографії, економіка й організація кіновиробництва, економіка фільму, організація розумової творчої роботи, проблема масового глядача <sup>449</sup>.

Зважаючи на недоцільність дублювання в рамках Київського ДІКу підготовки сценаристів, у 1931 році курси влилися до складу сценарного відділу інституту.

Гострою в Україні залишалася проблема підготовки кіномеханіків. Існування короткотермінових курсів, часто стихійних, при різних організаціях, як показала практика, також себе не виправдало. Більшість випускників мала дуже слабку підготовку, що спричиняло псування фільмів, апаратури, пожежі, інші негативні наслідки.

---

<sup>444</sup> Там само, спр. 262, арк. 985.

<sup>445</sup> Там само, спр. 193, арк. 585.

<sup>446</sup> Там само, спр. 196, арк. 174.

<sup>447</sup> Там само, спр. 276, арк. 268.

<sup>448</sup> Там само, спр. 196, арк. 296.

<sup>449</sup> Там само, арк. 300.

Про зростаючу потребу кіномеханіків засвідчила, зокрема, нарада групи кіномережі та планово-економічної групи «Українфільму» 26 червня 1930 року, на якій було встановлено нові норми забезпечення. Відтоді стаціонарні кіноустановки мали бути в населених пунктах, де мешкало понад 500 осіб (раніше ця кількість становила 1500 осіб), а пересувні – з населенням від 100 до 500 осіб <sup>450</sup>.

У грудні того самого року конференція художньо-політичних рад визнала стан з підготовкою кіномеханіків, що значно відставав від темпів кінофікації країни, загрозливим і винесла рішення про посилення роботи з організації відповідних курсів, навчальних закладів для підготовки висококваліфікованих фахівців, зокрема, в області звукового кіно <sup>451</sup>.

Майже всі короткотермінові курси були ліквідовані. Натомість створено *шестимісячні курси підготовки кіномеханіків при крайових відділах «Українфільму»*. Передбачалося, що відбудеться два випуски, які разом дадуть 3600 фахівців <sup>452</sup>. Територію України поділили на сім областей. Курси планувалося створити в Києві, Одесі, Харкові, Дніпропетровську, Артемівську, Вінниці та Полтаві <sup>453</sup>. Реально ж організували курси в Києві, які на 1 грудня 1930 року нараховували 232 слухачі, Вінниці – 200, Артемівську – 134, Дніпропетровську – 148, Черкасах – 200, а також Дніпробуді – 80 <sup>454</sup>. «Українфільм» брав на себе фінансування навчального процесу та видатки на гуртожитки. Утримання курсантів відбувалося за рахунок організацій, які відряджали їх на навчання <sup>455</sup>.

## **Зміна форм підготовки кадрів творчих працівників (друга половина 1930-х років)**

Починаючи з 1934 року підготовка кадрів для кінематографа в Радянському Союзі зазнала чималих змін. Насамперед це стосується реорганізації вищої кіноосвіти, результатом якої стало запровадження нових підходів до підготовки режисерських, сценарних та акторських кадрів. Реорганізація системи кіноосвіти в Україні стала наслідком відповідних рішень союзних органів управління.

25 жовтня 1934 року наказом по Головному управлінню кінофотопромисловості при РНК СРСР Московський ДІК перетворено на Вищий державний інститут кінематографії типу галузевої академії <sup>456</sup>. Академічний статус ВДІКу давав можливість поліпшити фінансування, матеріально-технічне забезпечення, оплату праці викладачів тощо.

<sup>450</sup> ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 196, арк. 368.

<sup>451</sup> Там само, спр. 174, арк. 71.

<sup>452</sup> Там само, спр. 193, арк. 760.

<sup>453</sup> Там само, спр. 195, арк. 118.

<sup>454</sup> Там само, спр. 193, арк. 562.

<sup>455</sup> Там само, спр. 251, арк. 156–157.

<sup>456</sup> *Летопись российского кино. 1930–1945 / рук. проекта В. И. Фомин ; сост. П. А. Багров, Г. Н. Бородин, В. Е. Вишневский и др. – Москва : Материк, 2007. – С. 293.*

Реорганізація закладу полягала в розформуванні акторського факультету з передачею функцій виховання кіноакторів безпосередньо на виробництво, збереженні інститутського статусу операторського факультету та перетворенні режисерського й сценарного факультетів на «надвузівські» (на кшталт академічних).

На академічні факультети приймали осіб з вищою освітою, певним практичним досвідом за отриманим фахом та виявленими відповідними здібностями. На цих факультетах також зменшувалися терміни навчання до двох років і набиралося значно менше слухачів <sup>457</sup>.

Перший набір на режисерський факультет відбувся на початку 1935 року (прийнято 15 осіб); другий набір на режисерський та перший набір на сценарний академічні факультети проходили в січні 1936 року <sup>458</sup>.

Загалом ці факультети проіснували до 1937/1938 навчального року, коли прийом до них було припинено. У 1938 році відбулася чергова реорганізація: згідно з наказом Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР від 9 серпня 1938 року ВДІК перетворили в звичайний вищий навчальний заклад з чотирма факультетами: операторським, сценарним, режисерським і художнім; інститут з «Вищого» перейменовували на «Всесоюзний».

Аналогічні процеси, але з іншими наслідками, проходили й у Київському ДІКу: у 1934 році було закрито режисерський <sup>459</sup>, сценарний та акторський факультети. Роком раніше – фотохімічний факультет <sup>460</sup>. Намагаючись заповнити прогалину з режисерськими та акторськими кадрами, в Україні також суттєво змінюють форми їхньої підготовки.

**Режисерська освіта.** На відміну від Росії, де процес реорганізації режисерської освіти мав більш конкретний і чіткий характер, в Україні він був менш визначеним і дещо затягнувся. Насамперед це стосувалося структури, що мала прийти на зміну режисерському факультету Київського ДІКу.

*Режисерська лабораторія при Київській кінофабриці.* У вересні 1934 року, як повідомляла газета «Комсомолец України», на Київській кінофабриці «для поглиблення теоретичних знань творчих робітників кінематографії» було утворено режисерську лабораторію з однорічним терміном навчання

---

<sup>457</sup> Принагідно зауважимо, що ще на початку 1930-х років ідею створення аналогічних академічних груп у Київському ДІКу (з окремою програмою та скороченими термінами навчання, пристосованою до студентів з вищою освітою) висунув його студент П. Вершигора, який уже мав вищу освіту. За неявку на навчання на початку навчального року його відрахували з кіноінституту. Через декілька років він успішно закінчив режисерську академію ВДІКу.

<sup>458</sup> *Лебедев Н.* От школы к вузу // К истории ВГИКа. Книга I. (1919–1934). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. – Москва: ВГИК, 2000. – С. 360.

<sup>459</sup> Студентам старших курсів режисерського факультету дали змогу закінчити навчання в кіноінституті. Випуск режисерів відбувся в 1935 році (*Хмель Д.* Вища кіноосвіта на Україні // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2 [серпень-вересень]. – С. 36). Наступного року студенти IV курсу режисерського факультету проходили переддипломну практику на кінопідприємствах Москви, Ленінграда, Києва та Одеси (В Українському інституті кінематографії: по факультетах // Радянське кіно. – 1936. – № 5 [травень]. – С. 58).

<sup>460</sup> Учебные заведения кинематографии... – С. 59.



(а також акторську студію)<sup>461</sup>. До лабораторії приймали творчих працівників з вищою мистецькою освітою та досвідом роботи в театрі та кіно. Навчальний процес планувалося побудувати за принципом «аспірантських науководослідних інститутів, де кожен лаборант пророблює індивідуальні теми»<sup>462</sup>. Крім такої самостійної роботи, лаборанти мали слухати лекції з історії літератури, театру, кіно та діалектичного матеріалізму. Запрошення читати циклові лекції отримали С. Ейзенштейн, А. Роом, В. Пудовкін, Л. Кулешов, І. Кавалерідзе, С. Юткевич та О. Довженко. Лаборантів забезпечували стипендією<sup>463</sup>.

*Режисерська майстерня О. Довженка при Київській кінофабриці.* У згаданий період українські керівники різних рівнів не випадково звертали свої погляди до О. Довженка, намагаючись залучити його до процесу підготовки молодих кінорежисерів, а головне, щоб він повернувся в Україну (у цей час О. Довженко на Далекому Сході та в Москві знімав фільм «Аероград»)<sup>464</sup>.

Уже на початку червня 1935 року в пресі з'явилася інформація про початок роботи такого закладу: «Режисерська майстерня при Київській кінофабриці під керівництвом режисера-орденоносця О. Довженка починає свої заняття з 1 серпня. Протягом двох років у майстерні працюватимуть молоді майстри кіно, театру, малярства та інших мистецтв. План роботи майстерні вже детально пророблений з участю режисерів – Довженка, Ейзенштейна та інших видатних режисерів Союзу, причому, врахований досвід московської кіноакадемії [ідеться про режисерську академію ВДІКу. – *Р. Р.*].

У план роботи майстерні входить самостійна творча робота, робота у групі режисера Довженка та видатніших режисерів Москви і Ленінграда. Читати теоретичні лекції в майстерні запрошені визначні мистецтвознавці і творчі працівники»<sup>465</sup>. Тут само констатувалася фінансова підтримка з боку тресту «Українфільм». Публікація закликала виділити кандидатів на навчання.

---

<sup>461</sup> Режисерська лабораторія : [Ред. ст.] // Комсомолец України. – 1934. – 24 вересня.

<sup>462</sup> Там само.

<sup>463</sup> Хоча в газеті йшлося про створення режисерської лабораторії як про доканий факт, ця тема потребує додаткового вивчення на предмет функціонування згаданої навчальної структури взагалі, адже впродовж кількох наступних місяців у пресі про неї не виявлено жодної згадки. Установлення реального стану речей значно ускладнюється, фактично унеможлиблюється через відсутність архівів з означеної теми. Існування режисерської лабораторії засвідчує історик кіно Г. Авенаріус: в особовому листку з обліку кадрів він зазначає, що впродовж 1934–1936 років був завідувачем режисерської лабораторії та акторської студії, що діяли при Київській кінофабриці (Архів Всеросійського державного інституту кінематографії ім. С. Герасимова. – Особова справа Г. О. Авенаріуса. – Арк. 76 зв.). В іншому документі він зазначав, що працював на згаданих посадах у 1934–1935 роках за сумісництвом (Архів ВДІКу. – Особова справа Г. О. Авенаріуса. – Арк. 93 зв.).

<sup>464</sup> Режисер не випадково після зйомок фільму «Іван» (1932) спішно покинув Україну – за деякими даними, він мав бути заарештований як «ворог народу». Тож повертатися не дуже поспішав, побоюючись нового арешту, від якого в той час ніхто не був застрахований.

<sup>465</sup> Режисерська майстерня під керівництвом О. П. Довженка: [Ред. ст.] // Комсомолец України. – 1935. – 2 червня. Деякі моменти цієї публікації, однак, викликають сумнів. Це стосується, зокрема, детального пророблення (до того ж за учас-

Однак заняття у встановлений термін так і не розпочалися. Через зайнятість О. Довженка на зйомках фільму «Аероград» у Москві іспити були перенесені на серпень <sup>466</sup>.

Вереснева публікація в «Комсомольці України» (23 вересня 1935 р.) інформувала читачів про те, що режисерська лабораторія під художнім керівництвом О. Довженка створена 16 вересня (початок навчання було намічено на середину листопада), водночас подаючи (як доконаний факт) інформацію про кількість слухачів, а саме про те, що «30 молодих театральних режисерів, письменників, художніх працівників кінематографії і художників протягом двох років навчатимуться у лабораторії, поєднуючи виробниче і теоретичне навчання» <sup>467</sup>.

Через кілька днів (29 вересня 1935 р.) «Літературна газета» повідомляла дещо іншу інформацію, що «13 вересня відбулася перша зустріч 18 молодих режисерів – кандидатів до творчої лабораторії з майбутнім керівником філії О. П. Довженком, який прибув з Москви. <...> Для кандидатів, що складають іспити до лабораторії, дано спеціальні режисерські завдання. Лабораторія почне працювати з 15 жовтня» <sup>468</sup>.

Із цієї інформації не зовсім зрозуміло, чи приймав О. Довженко іспити, чи ні. Натомість маємо свідчення про перебіг вступних іспитів, які залишили слухачі майстерні: «Набір проводився дирекцією у відсутності т. Довженка. Склад майстерні виявився строкатим. Поруч з людьми, що мали вищу освіту і немалий досвід режисерів-постановників, до майстерні потрапили люди випадкові, низької кваліфікації. Пролізли й темні елементи, що пізніше були викриті як вороги народу. Але це не все. Дирекція не погодила набір з т. Довженком, який у той час був зайнятий на зніманнях “Аерограду”, і майстерня майже рік залишалась без керівника. <...> Закінчивши “Аероград”,

---

тю провідних радянських режисерів) плану роботи майстерні (власне, навчального плану) – щось подібне в пресі можна було прочитати й у разі, коли 1934 року при Київській кінофабриці створювалася попередня режисерська майстерня. Зрештою, як показало майбутнє, навчальний план якщо і був розроблений, то ніхто його не дотримувався, він так і залишився на папері.

<sup>466</sup> *Безручко О.* Режисерська лабораторія Олександра Довженка. Створення // КІНО-КОЛО. – 2006. – № 30 (Літо). – С. 138.

<sup>467</sup> Режисерська лабораторія під керівництвом О. П. Довженка : [Ред. ст.] // Комсомольць України. – 1935. – 23 вересня.

<sup>468</sup> Творчі кадри української кінематографії : [Ред. ст.] // Літературна газета. – Київ, 1935. – 29 вересня. Дещо дивно, що інформація в газетах випередила постанову ЦК КП(б)У і РНК УСРР від 20 вересня: «Організувати підготовку висококваліфікованих режисерів безпосередньо при Київській кінофабриці і провідних кінофабриках Союзу РСР, добравши для цього 10 творчо обдарованих осіб, що мають вищу мистецьку освіту й достатній стаж роботи. Підготовку провести за індивідуальними планами теоретичного навчання, за керівництвом визначних майстрів радянської кінематографії <...>» (Цит. за: Про роботу «Українфільму»: Постанова РНК УСРР від 25 квітня 1937 року // Культурне будівництво в Українській СРР. Важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр. Збірник документів: у 2 т. Т. 1 (1917 – червень 1941 рр.). – Київ : Державне видавництво політичної літератури УСРР, 1959. – С. 721). Принагідно зауважимо, що постанова РНК УСРР від 25 квітня 1937 року зобов'язувала трест «Українфільм» виконати постанову від 1935 року.

т. Довженко повернувся в Київ і приступив до роботи з нами. <...> Тов. Довженко переглянув склад кіномайстерні і скоротив кількість членів її з метою поставити майстерню на виробничі рейки»<sup>469</sup>.

Певною мірою можна зрозуміти режисера, коли той, приїхавши через деякий до Києва, на дверях кінофабрики побачив вивіску «Режисерська майстерня режисера Довженка». З іншого боку, слід враховувати й плани Київської кінофабрики, керівництво якої не могло повністю залежати від О. Довженка.

«Я дізнався, що в цій майстерні читаються лекції, – згадував О. Довженко. – Хто читає, і які це люди? І чому моя майстерня? Коли я запитав Нечеса, що це означає, то він відповів: “Ну, що ж робити? Курси відкрити у нас немає коштів! Хай буде твоя майстерня”»<sup>470</sup>.

Навряд чи режисер був задоволений таким перебігом подій, що й спонукало його звернутися безпосередньо до голови Раднаркому УСРР П. Любченка (!) з пропозицією про проведення повторних вступних іспитів. Голова Раднаркому натомість висунув пропозицію збільшити кількість слухачів до 8–10, навіть до 12–15 з тим, аби згодом, через півроку, дізнавшись про їхні можливості, замінити тих, хто не встигав у навчанні, новими.

За свідченням керівника майстерні, на контингент набраних слухачів під час проведення нових вступних іспитів вплинуло й зменшення фінансового забезпечення (що видається дещо дивним, судячи з повідомлень у пресі про фінансову підтримку з боку тресту «Українфільм»): «Зважаючи, що на той час були скорочені ресурси, я не знайшов можливості брати 12–15 осіб, тим більше, що багато своєї великої роботи, – згадував О. Довженко. – І ось я приступив до підбору людей. У мене екзаменувалося, якщо не помиляюся, чоловік 18. Викладання я заборонив, тим більш, що програма навіть перед екзаменами зі мною не узгоджувалася. Коли я почав екзаменувати людей, то перше знайомство з людьми мене не задовольнило»<sup>471</sup>.

Загалом, екзаменів як таких О. Довженко не проводив, іспити проходили у формі співбесіди, під час якої кожен зі вступників спочатку коротко розповів про себе, виконав невелику письмову роботу, а потім режисер ставив питання з різних галузей суспільного життя<sup>472</sup>. «Після кількох вступних бесід

<sup>469</sup> Галицький В. Два роки обіцянок: ще про долю молодих режисерів // Комсомолець України. – 1937. – 14 вересня.

<sup>470</sup> Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва (далі – ЦДАМЛМ) України, ф. 690, оп. 4, спр. 76, арк. 106.

<sup>471</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 4, спр. 76, арк. 107.

<sup>472</sup> Виступаючи у квітні 1936 року з лекцією перед слухачами режисерської академії ВДІКу, О. Довженко розповів про прийом до режисерської майстерні при Київській кінофабриці: «Коли я проводив у Києві екзамен, я екзаменував дещо інакше, ніж екзаменував вас [вступники до режисерської академії ВДІКу виконували завдання із кадрування деталей відомих творів живопису. – Р. Р.]. Я дав невелику письмову роботу, проводив бесіду зі вступниками про твори живопису, так само, як проводив бесіду і з вами, але мене менше цікавило, як вони кадруватимуть, тому що я розмовляв з людьми, які в більшості випадків не мали відношення до кінематографа, а працювали в театрі, і найбільш здібні з них кадрували б погано <...> Я говорив з ними про живопис узагалі – російський, український, новий, старий, західноєвропейський. Також я бесідував з ними про скульптуру, архітектуру, трохи про техніку, історію, географію, і це відкрило мені цікаву річ.

такого роду, – згадував його учень В. Галицький, – котрі Довженко провів у м'якій, я сказав би навіть, співчутливій формі, списки порідили, і група осіб в дванадцять наблизилася до однорідності. Театральні режисери й актори стали складати більшість»<sup>473</sup>.

Стосовно педагогічних підходів О. Довженка, то можна погодитися з твердженням про те, що його заняття не були лекціями в академічному розумінні, і жодної системи у своїх бесідах він не дотримувався. У режисера виховні, світоглядні засади (звичайно, з практичним кінематографічним ухилом) переважали навчальні [дослідникам діяльності відомого майстра на педагогічній ниві, як нам видається, насамперед із цього й слід виходити. – *P. P.*]. Відбувалося це не випадково – Довженко не отримав спеціальної освіти, до режисури він прийшов «як художник і мислитель, який прагне через мистецтво покращити світ. У нього все виражалося масштабно. Його мислення було глобальним, і всі судження належали йому, були виплеканими»<sup>474</sup>.

Розпочинаючи навчання, режисер передусім звернув увагу своїх учнів на необхідність фотографування як засобу спостереження життя, проникнення в його суть. Це формує режисера: «Необхідно навчатися самостійно фотографувати. Фотокадр статичний, але ви його зрозумійте як зупинену динаміку, тоді у вашій уяві стане виникати закадрове життя. <...> Необхідно вчитися будувати кадр композиційно й емоційно. Відчуйте кадр як безкінечно ємний простір»<sup>475</sup>. Не випадково й одне з перших практичних завдань стосувалося кадрування творів живопису – студенти отримали завдання розгорнути в епізод, зробити літературний сценарій і замальовки до картини В. Сурикова «Ранок стрілецької страги».

В. Галицький зауважив, що О. Довженко, перевіряючи роботи, насамперед цікавився розкриттям конфлікту і добивався правильного розуміння

---

Більшість тих, кого екзамінували, не уявляли собі світ. Я сам це не відразу зрозумів, а зрозумівши, запитував: “Ви газети читаете?” – “Читаємо”, – відповідали вони. Я кажу: “Візьмімо газету. Ось події а Америці, в Бразилії, в Іспанії; японці на нашому кордоні, триває війна в Абіссинії... Ви уявляєте собі, про що читаете?” І отримую відповідь: “Ні, не уявляємо”.

Поезія, література... Частіше всього знають назви творів, знають, яку книгу письменник написав, можуть про нього все розповісти, але самих творів не читали.

Люди, котрі так відповідають, сприймають життя формально. Наша планета, котра цілком реальна, конкретна, для них не існує.

На основі спостережень, які я зробив під час приймальних іспитів, я дійшов висновку, що мені доведеться повністю взяти на себе навчання молодих режисерів, запросивши, можливо, тільки викладача з системи Станіславського. Я думав тоді, що тільки з другого року навчання мені доведеться перевести стрілки і переключити своїх учнів із галузі театральної культури в кіно. Зараз я переконався, що треба поступати інакше: з самого початку проводити заняття в практичній площині, більше давати знімати, більше робити епізодів і основу викладання будувати навколо сценарію» (*Довженко А.* [О воспитании кадров кинорежиссеров]: Беседа с молодыми режиссерами – слушателями режиссерской академии ВГИКа // *Довженко А. П.* Собрание сочинений : в 4 т. – Т. 4. – С. 396, 398).

<sup>473</sup> Галицький В. А. Театр моей юности. – Ленинград : Искусство, 1984. – С. 242.

<sup>474</sup> Там само. – С. 244.

<sup>475</sup> Там само. – С. 243.

історичного значення стрілецького бунту. А потім з крейдою в руці, біля дошки, він показував студентські композиційні помилки. Трохи змістивши композицію або збільшивши деталь, або повернувши її всередину кадру так, що вона починала виглядати по-новому, він добивався того, щоб вони засвоїли головне: у кадрі можна робити все, але тільки керуючись думкою: «Шукайте думку. Переводьте статичну живописну композицію на мову динаміки, руху, дошкукуйтеся суті. Засоби виразності треба підбирати для вираження суті. Дивіться більше фільмів. Дивитися – це вчитися»<sup>476</sup>.

І справді, за відсутності керівника (а траплялося це досить часто) слухачі значну частину часу те й робили, що переглядали фільми.

У 1936 році головною складовою навчання в режисерській майстерні стало опанування сценарної справи. В українському кіно відчувалася гостра нестача сценаріїв. Через це й сам О. Довженко змушений був професійно займатися кінодраматургією, хоча і не вважав таку ситуацію нормальною<sup>477</sup>. «Я не хочу робити з вас сценаристів, – казав він своїм вихованцям. – Але вам необхідно зрозуміти, як будується сценарій і як з ним треба працювати. До цього приєднаємо знімальні завдання»<sup>478</sup>.

Потребу приділити значну увагу при вихованні режисерів саме сценарній справі О. Довженко обгрунтовував так: «<...> необхідно, однак, вже сьогодні змінити метод виховання нових кадрів режисури <...> в академії чи на режисерських курсах навколо сценарія потрібно вести і теоретичну роботу. Якщо можна так висловитися, потрібно в майбутньому режисері виховувати сценариста. Це зовсім не означає, що режисер повинен у майбутньому сам для себе писати сценарії. Це означає навчити режисера бути корисним співробітником при письменникові, якщо письменник ще не оволодів специфікою кіно. Це означає розвивати смак до діалогу, гостроти і чіткості і економності драматургічних ходів і т. д. – словом, це означає навчити майбутніх режисерів уже в академії з найбільшою ясністю будувати фільм на папері за допомогою пера і олівця»<sup>479</sup>.

---

<sup>476</sup> Галицький В. А. Театр моеї юности... – С. 243–244.

<sup>477</sup> Наведемо одне з висловлювань О. Довженка стосовно цього питання: «<...> не справа режисера писати сценарії. Це не метод, це непотрібно. Я став сценаристом по нещастю, не писали для мене сценарії, і я перейшов на самообслуговування, але нікому в світі цього не побажаю» (ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 4, спр. 87, арк. 14).

<sup>478</sup> Галицький В. А. Театр моеї юности... – С. 252.

<sup>479</sup> Довженко А. Готувать кадри // Кино. – Москва, 1936. – 11 сентября. Аналогічні думки О. Довженко висловлював дещо раніше на сторінках української преси стосовно своєї майстерні: «Приступивши до виховання режисерів у майстерні, я ставлю собі метою побудувати навчання режисури через навчання сценарної справи. Я не виховую з них сценаристів. Я хочу виховати іменно режисерів, але таких, які знають сценарій, його будову, особливо діалог, якому я надаю великого значення. Режисерів, які б уміли, в першу чергу, побудувати фільм монтажно. На папері, з папером і з олівцем в руці. Вважаю, що малювати кадр, чи хоча його ясну схему, режисеру треба вміти вільно.

Таким чином, режисерську теорію я хочу виводити для них з практики і разом з практикою. Треба на практичні постановочні роботи (короткометражки) відпустити великі кошти. Вони виправдають себе. Треба прискорювати процес випробування нових режисерських кадрів <...>» (Довженко О. Режисер і сценарій // За більшовицький фільм. – 1936. – 28 серпня).

У студійців почався новий етап навчання з епізодів, записаних у формі літературного сценарію, потім перейшли на сюжети на одну-дві частини та сценарії короткометражних фільмів. Згодом В. Галицький і В. Довбищенко розпочали роботу над повнометражним сценарієм «Неподілене кохання»<sup>480</sup>.

До докладного аналізу сценаріїв своїх вихованців О. Довженко чомусь не вдавався, обмежуючись короткими фразами на кшталт: «Це цікаво», «Це, знаєте, не того...»<sup>481</sup>. Тож, робити висновки вони мали самі...

Про результати цього експерименту О. Довженко писав на сторінках газети «Кино»: «У своїй режисерській майстерні я розпочав роботу, маючи на меті наблизити її до виробництва. Зараз, зайнятий закінченням сценарію “Щорс”, я ще не повністю здійснив застосування цього методу. Але вже й те, що мені вдалося перевірити, дає впевненість у тому, що виховання режисера, побудоване навколо сценарних проблем і з наголосом на практичній роботі (контра повинна закріпити теорію, а іноді й народжувати її), допоможе “Українфільму” зміцнити та розширити свій режисерський і сценарний фронт»<sup>482</sup>.

Розкадровкою та написанням сценаріїв навчання в майстерні не завершувалося. Логічно зробити припущення, що наступним кроком в опануванні режисерської майстерності мали б стати зйомки епізодів, а згодом короткометражних фільмів. Однак низка обставин перешкодила О. Довженкові довести справу до логічного завершення. Прийшла інша доба, визначальним чинником якої, на превеликий жаль, стали масові репресії.

Про цей період натяками говорив слухач режисерської майстерні: «На кіностудії раз у раз змінювалося керівництво. Ті, хто приходив, починали з великими зусиллями налагоджувати виробництво і, не встигнувши освоїтися, зникали. Їх замінювали новими. Майстерня наша вела бездоглядне існування, перейшовши на статус вільної академії»<sup>483</sup>.

Не обійшли репресії й української кінематографії, слухачів майстерні зокрема. Ще в серпні 1936 року зняли з роботи, а згодом ув'язнили ініціатора створення режисерської майстерні – директора Київської кіностудії П. Нечеса. Його заступив С. Орелович, якого в 1937 році також заарештували, а згодом розстріляли.

Нападки на майстерню розпочалися в газеті Київської кіностудії «За більшовицький фільм» з редакційної статті з промовистою назвою «Очистити режстудію від троцькістських недобитків»: «<...> більше року добирали й

---

<sup>480</sup> В. Галицький писав про цей сценарій: «Сюжет ліричної драми-комедії розигрувався в інституті енергетики. Група випускників виїжджала на озеро Іссик-Куль будувати гідроелектростанцію. <...> Сценарій вийшов весь у русі, у збиранні в дорогу, у шелестінні осіннього листа, у коротких несподіваних з'ясуваннях стосунків, потаємних муках почуттів. Він виражав наше відчуття динаміки життя, суміші гіркого і прекрасного в стосунках між людьми. Муки неподіленого кохання кожен із персонажів переживав по-своєму, і це його збагачувало. Історія не мала щасливого кінця, який у той час уже ставав штампом нашої драматургії. Ми інстинктивно ненавиділи цей штамп і зневажали тих, хто вдавався до нього з кон'юктурних міркувань» (*Галицький В. А. Театр моеї юности... – С. 256*).

<sup>481</sup> *Галицький В. А. Театр моеї юности... – С. 256.*

<sup>482</sup> *Довженко А. Готувать кадри // Кино. – Москва, 1936. – 11 сентября.*

<sup>483</sup> *Галицький В. А. Театр моеї юности... – С. 269.*

перевіряли кадри студійців для режстудії, десятки людей пройшли перевірку, і, нарешті, було дібрано десять найкращих, – йшлося в публікації. – І серед цих десяти найкращих виявились троє явних троцькістських недобитків – Сасим, Ференц, Шопін»<sup>484</sup>.

Далі йшли «звинувачення»: М. Сасим, навчаючись у 1932–1933 роках у Київському ДІКу, разом із «запеклим ворогом» В. Зоріним (також студентом кіноінституту) керував підпільною організацією троцькістів; М. Сасим, Т. Ференц та В. Зорін дружили з «висланим контрреволюціонером» режисером О. Гавронським [на той час він уже кілька років відбував свій термін ув'язнення в таборах. – *P. P.*], «були його ідейним і практичним резервом». Дісталосу й «троцькістському налігачеві» О. Шопіну, виключеному з лав ЛКСМУ за «розвал роботи колгоспу».

Не звинувачуючи безпосередньо О. Довженка, публікація завершувалася прозорим натяком на його недостатню класову пильність: «Ми знаємо й цінимо те високе зобов'язання, яке дав режисер тов. Довженко, взявшись готувати молоді кадри. Але ми мусимо допомогти Довженкові очистити режстудію від троцькістів»<sup>485</sup>.

Формально ліквідація майстерні відбулася в 1937 році, до того ж за дивних обставин: скориставшись тим, що О. Довженко почав знімати «Щорса», «шкідник, який був тоді директором фабрики, таємно, не повідомивши про це ні РНК, за постановою якого була організована майстерня, ні радянську громадськість, – оголосив майстерню т. Довженка ліквідованою, хоча сам т. Довженко проти цього заперечував»<sup>486</sup>.

Таке рішення, найімовірніше, належить С. Ореловичу, тим більше, що аналогічний вчинок він зробив щодо школи кіноакторів Київської кіностудії. Проте підлягає сумніву той факт, що він це міг зробити без згоди О. Довженка, який у цей час виконував особисте замовлення Й. Сталіна – «Українського Чапаєва»!

Кілька місяців слухачі В. Довбищенко та В. Галицький перебували в штаті Київської кіностудії, не приступаючи до зйомок. Попри прохання перейти на роботу до театру, дирекція їм відмовляла, мотивуючи це тим, що незабаром з'являться сценарії. Невдовзі колишні слухачі запропонували власні сценарії: «Неподілене кохання», «Рідний дім», розгорнуте лібрето «100 тисяч», лібрето і три частин сценарію «Ганна» та ін. Більшість із цих розробок не піддавалися серйозній критиці, однак до втілення на екрані так і не дійшла. Чи не головною причиною цього стало небажання керівників кіностудії давати молоді режисерам самостійні постановки, зумовлене насамперед тогочасною ситуацією загальної недовіри та підозрливості внаслідок масових репре-

---

<sup>484</sup> Очистити режстудію від троцькістських недобитків: [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – Київ, 1936. – 28 серпня. В аналогічному стилі написана й інша публікація, що з'явилася в тому самому номері газети: «В реж[исерській] студії і групі «Щорса» виявлено троцькістську зграю Сасима, Ференца, Шопіна, серед творчої молоді ютяться ворожі недобитки Розова, Шиксніс, Нечаєв та ін. Вони пролізли до студії за допомогою пособників-лібералів та троцькіста Левіта» (Більше пильності: [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – Київ, 1936. – 28 серпня).

<sup>485</sup> Очистити режстудію від троцькістських недобитків...

<sup>486</sup> *Галицький В.* Два роки обіцянок: ще про долю молодих режисерів...

сій. Виняток становить короткометражний агітфільм «Чий кандидат?» про вибори до Верховної Ради СРСР, що його, до речі, розкритикував і виступив проти випуску на широкий екран О. Довженко <sup>487</sup>.

Підсумовуючи функціонування режисерської майстерні, відзначимо, що цей експеримент не можна назвати вдалим, хоча й невдалим він також не був. Він просто не дійшов свого логічного завершення, за влучним висловлюванням В. Галицького, замкнувся на першому етапі <sup>488</sup>.

Одним з головних факторів, що негативно вплинув на процес підготовки режисерів, стали репресії в середовищі кінематографістів. Тому можемо лише гіпотетично говорити про нереалізований потенціал майстерні.

Не краще позначилася на її роботі й незадовільна організація навчального процесу. Замість того, аби запросити до викладання ще й інших творчих працівників і педагогів (час від часу в майстерні лекції читав Г. Авенаріус, проте більш широкого поширення така практика загалом не набула), все було віддано на відкуп О. Довженку. Не підлягає жодному сумніву той факт, що відомий режисер мав би здійснювати загальне художнє керівництво, проте його постійна зайнятість, спочатку на фільмі «Аероград», потім на «Щорсі», спричинилася до того, що заняття відбувалися рідко, а отже навчальний процес не мав системного характеру.

Вищеназвані чинники й призвели до того, що внесок вихованців режисерської майстерні в кіномистецтво доволі незначний. Деякі її випускники повернулися до театру, інші пішли в кінематограф, хоча через різні обставини так і не змогли досягти там успіхів. Найвідомішим учнем став П. Вершигора – у майбутньому відомий військовий діяч, письменник. Слід, однак, урахувати той факт, що він уже мав вищу освіту (закінчив Одеський музично-драматичний інститут), на початку 1930-х навчався на режисерському факультеті Київського ДІКу, а потім закінчив режисерську академію ВДІКу.

*Вищі кінорежисерські курси.* Крім режисерської лабораторії зразка 1934 року та режисерської майстерні О. Довженка, в Україні намагалися створити навчальну установу, аналогічну режисерській академії ВДІКу. Ідеться про Вищі кінорежисерські курси, що мали діяти при Київському ДІКу.

Першим кандидатом на викладача режисури став О. Довженко. Пропозицію працювати на майбутніх курсах він отримав від директора Київського ДІКу Д. Хмілья. «<...> коли я був у Москві, то до мене явився тов. Хміль (директор кіноінституту) і просив мене, щоб я погодився викладати, вести кафедру режисерів в майбутній кіноакадемії в Києві, – описував ситуацію О. Довженко. – Цю пропозицію він мотивував тим, що в кіноінституті режисерський факультет повинен бути закритий <sup>489</sup> і замість нього повинна відкритися кіноакадемія. Я на це заперечив. Я вважаю, що в академії повинні читати лекції академіки, і склад учнів також повинен бути більш підібраним.

---

<sup>487</sup> Галицький В. А. Театр моеї юности... – С. 280.

<sup>488</sup> Там само. – С. 283.

<sup>489</sup> Київський ДІК був реорганізований відповідно до постанови Раднаркому УСРР від 20 жовтня 1934 року № 1125 «Про реорганізацію Київського інституту та технікуму кінематографії», тож зустріч О. Довженка і Д. Хмілья могла відбутися або в жовтні, або й раніше.



Я сказав, що якщо б були курси, то я, можливо, читав би. Через деякий час він мені заявив, що справді будуть курси, і на ці курси підбиратимуться люди з усієї України – краща молодь»<sup>490</sup>.

Оголошення про прийом до Вищих кінорежисерських курсів при Київському ДІКу з'явилося навіть у союзній газеті «Кино» (16 червня та 11 липня 1935 р.). Ось яку інформацію вмістила газета «Більшовик»: «При інституті організуються 2-річні режисерські курси на 25 слухачів для працівників мистецтва з вищою освітою і 3-річним творчим стажем»<sup>491</sup>.

Формальною підставою для цих оголошень стала постанова РНК УСРР від 20 жовтня 1934 року «Про реорганізацію Київського інституту та технікуму кінематографії», відповідно до якої замість режисерського факультету Київського ДІКу, що розформовувався, мали постати режисерські курси.

Виникає цілком слушне запитання: «Чому вирішили створити курси, а не академію за аналогією з ВДІКом?»

Логічно зробити припущення, що до уваги було взято думку О. Довженка (з уже згадуваної розмови з Д. Хмілем), коли з певних причин, можливо, що навіть через якісь особисті мотивації<sup>492</sup>, він висловився проти створення в Києві режисерської академії. Тож газети й надрукували інформацію не про академію, а лише про Вищі кінорежисерські курси. Можливо, мала бути дотримана «субординація»: якщо в Москві академія, то в Києві лише курси...

Однак й у випадку з курсами далі оголошення діло не пішло<sup>493</sup>. Можна припустити, що паралельно здійснювалася підготовча робота до відкриття

<sup>490</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 4, спр. 76, арк. 106.

<sup>491</sup> Київський кіноінститут приймає нових студентів: [Ред. ст.] // Більшовик. – Київ, 1935. – 4 серпня.

<sup>492</sup> Можливо, О. Довженко не міг забути конфлікт зі студентами Київського ДІКу, які за фільм «Земля» чинили тиск на його батька: «Але ж збирався осередок Київського кіноінституту (навіть) розправитися з ним [батьком О. Довженка. – Р. Р.] за “Землю”. Але ж це факт, що змушений був втрутитися київський партійний комітет», – писав режисер у листі до І. Соколянского («Я не люблю, когда горизонт шатается»). Письма Александра Довженко Ивану Соколянскому / предисловие, перевод с украинского и комментарии С. Тримбача // Киноведческие записки. – Москва, 2002. – № 61. – С. 354). Саме цей факт і міг спричинитися до намагання О. Довженка в будь-який спосіб «помститися» Київському кіноінституту, понизивши, наприклад, рівень цього закладу за рахунок створення в його складі не режисерської академії, а лише режисерських курсів. Зауважимо також, що в кількох виступах О. Довженко гостро критикує (і, як нам видається, не зовсім умотивовано, унаслідок чого складається враження, що це справді відбувається через якісь особистісні чинники) Київський ДІК.

Має право на життя й інша версія, висловлена кінознавцем О. Безручком: «У КДІКу Олександр Довженку довелось б більше займатися теорією за жорстко встановленими нормами, що було нехарактерно для митця, а тому він відмовив» (Безручко О. В. Педагогічний метод О. П. Довженка. – Вінниця: Глобус-Прес, 2008. – С. 60). Однак проблема полягає в тому, що, по-перше, згадані курси мали будуватися за аналогією із режисерською академією ВДІКу, тобто з такою самою «теорією за жорстко встановленими нормами». По-друге, згадувані «жорсткі норми» чомусь не стали на перешкоді О. Довженку, згодом коли він розпочав викладання в тій самій режисерській академії ВДІКу.

<sup>493</sup> Суттєвої помилки (чи свідомо вдався до фальсифікації?) припустився кінознавець О. Безручко: базуючись лише на двох однотипних оголошеннях про кур-

режисерської майстерні О. Довженка. Керівництво української кінематографії постало перед дилемою: якому власне з однотипних навчальних закладів віддати перевагу (не останню роль, очевидно, зіграли й фінансові питання). Як відомо, рішення було прийнято на користь курсів.

Офіційна ж версія полягала в тому, що найбільш оптимально підготовка кадрів може здійснюватися тільки на виробництві: «Досвід показує, що найкраще молоді таланти набувають знаннів в умовах виробництва, тому вирішено замість Вищих режисерських курсів при [Київському] кіноінституті організувати творчу режисерську лабораторію на Київській кінофабриці»<sup>494</sup>.

**Підготовка кіноакторів.** Виховання акторських кадрів завжди було однією з болючих тем для українського кінематографа. Відсутність чіткої системи підготовки, використання та підвищення кваліфікації – чинники, що мали визначальний вплив на згадану проблему. Спроби готувати актора кіно в 1920-х роках в академічних закладах (зокрема, на екранному відділі Державного технікуму кінематографії ВУФКУ в Одесі), як відомо, не дали очікуваних результатів. Тому не випадково підготовку акторів намагалися здійснювати безпосередньо на кіновиробництві, як це, наприклад, зробили на Одеській кінофабриці в 1931 році, організувавши курси кіноакторів (щоправда, уже за місяць їх закрили через відсутність коштів)<sup>495</sup>.

Щодо використання кіноакторів, то й тут проблем існувало чимало. Кінорежисери віддавали перевагу не кіно-, а театральним акторам. Тому цілком слушним видається закид, що «на кінофабриках набрані штати на всі ампула, а режисери та їх помічники із завидною невтомністю гасають по театрах, по балетним школам і навіть по пивним в надії побачити щось прийнятне для роботи»<sup>496</sup>.

Такі дії режисерів зумовлювалися тогочасними реаліями. Сценічні вивонавці, на відміну від кіноакторів, завдяки постійній зайнятості мали змогу зростати професійно. А ще кінорежисер, переглянувши виставу, міг оцінити, а відтак і вибрати актора на свій смак. У випадку зі штатними кіноакторами режисер ішов на певний ризик, запрошуючи їх до зйомок. Звідси – небажання мати з ними справу.

Прихід у кіно звуку з усією гостротою поставив питання підготовки кадрів акторів, причому враховуючи весь позитивний досвід театральної педагогіки. І якщо раніше чимало кінодіячів заперечували використання театального досвіду в процесі виховання кіноакторів, то в 1930-х роках ситуація зазнала значних змін. І не випадково керівники акторських кіношкіл у цей період на-

---

си кінорежисерів, він зробив доволі оригінальний висновок, що ці курси реально діяли. Мало того, на кількох сторінках він навіть намагався здійснити докладний порівняльний аналіз їх роботи (!) з режисерською майстернею О. Довженка (*Безручко О. В. Педагогічний метод О. П. Довженка... – С. 65–67*). Хоча з джерела, яким він користувався (Творчі кадри української кінематографії: [Ред. ст.] // Літературна газета. – Київ, 1935. – 29 вересня), чітко зрозуміло, що ці курси так і не були створені!

<sup>494</sup> Творчі кадри української кінематографії: [Ред. ст.] // Літературна газета. – Київ, 1935. – 29 вересня.

<sup>495</sup> *Курсант*. Вимагаємо маленької уваги // Об'єктив. – Одеса, 1931. – 20 березня.

<sup>496</sup> Цит. за: Проблема актера (итоги дискуссии): [Ред. ст.] // Кино. – Москва, 1935. – 1 декабрія.

магаються взяти за основу принципи театральної педагогіки, долучаючи до них кінематографічну специфіку.

Після розформування в 1934 році акторських факультетів Московського та Київського державних інститутів кінематографії виховання кадрів акторів зосереджувалося в навчальних структурах, створених при кінофабриках. Так, до акторської майстерні, створеної в 1934 році на кінофабриці «Мосфільм» (очоловав майстерню заслужений артист республіки Б. Захава), увійшли кращі студенти розформованого акторського факультету Московського ДІКу. Того самого року при кінофабриці «Ленфільм» організується акторська майстерня під керівництвом Б. Зона – театального режисера, учня К. Станіславського (на відміну від попередньої, до цієї майстерні потрапили актори з великим професійним стажем).

Принцип «виховання акторів, забезпечення їх зростання від картини до картини, зростання, побудованого на глибокій основі роботи над роллю, над підвищенням своєї культури, над оволодінням різноманітними жанрами» було покладено в основу діяльності майстерні С. Юткевича<sup>497</sup>. Не обмежуючись лише акторами, шляхом «єдиного художнього керівництва» тут намагалися здійснювати виховання кадрів режисерів, асистентів, акторів, адміністраторів.

Майстернею підвищення кваліфікації кіноактора при кіностудії «Мосфільм» у 1936 році керував театральний режисер О. Попов. За його словами, вона не мала на меті виховувати кіноактора: «Ми маємо справу вже з готовим кіноактором. І прищеплюємо йому тільки театральні методи роботи над образом, тобто те, чого не може дати кінорежисер»<sup>498</sup>.

Кіноакторське училище існувало в Тбілісі. На початку 1939 року воно здійснило свій перший випуск<sup>499</sup>. У Ленінграді в 1936 році діяла майстерня Г. Козинцева<sup>500</sup>. У 1934 році при Київській кінофабриці створили акторську студію.

Та як показав досвід функціонування вищезазначених навчальних закладів, вони, за незначним винятком, не виправдали надій. Єдиною з них, що «проявляє тенденцію до розвитку»<sup>501</sup>, була визнана акторська майстерня при студії «Мосфільм».

Очевидно, далось взнати кілька факторів. Відзначимо один з них – відсутність постійної практики, як-от театру кіноактора, у якому в період між зйомками могло б здійснюватися постійне підвищення професійного рівня (ця ідея через певний час знайшла своє втілення).

Виправити становище з підготовкою кадрів вирішено було за рахунок адміністративних кроків. 11 серпня 1938 року голова Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР С. Дукельський видав наказ про заходи щодо впорядкування підготовки та використання штатних акторів на кіностудіях.

<sup>497</sup> Уринов Я. В мастерской С. Юткевича // Кино. – Москва, 1936. – 11 июля.

<sup>498</sup> Бескин Э. В мастерской А. Д. Попова // Кино. – Москва, 1936. – 11 июля.

<sup>499</sup> Кореспондент газети «Кино». Новые кадры киноактеров. Первый выпуск Тбилисского киноучилища // Кино. – Москва, 1939. – 29 января.

<sup>500</sup> В мастерской Г. Козинцева : [Ред. ст] // Кино. – Москва, 1936. – 11 июля.

<sup>501</sup> Шилов М. За высокое мастерство киноактера // Кино. – Москва, 1937. – 17 августа.

У наказі відзначалося незадовільне їх використання. Для розробки заходів з підготовки та використання штатних кіноакторів на кіностудіях створювалася спеціальна комісія, яка впродовж місяця мала розробити й «заходи щодо покращення роботи акторських шкіл при студіях і підготовку акторів кіностудій»<sup>502</sup>. За результатами роботи комісії 16 січня 1939 року був виданий наказ голови Комітету в справах кінематографії «Про впорядкування підготовки та використання акторських кадрів на кіностудіях».

В аналітичній частині цього документа увага акцентувалася на безплановому характері набору кіноакторів, без урахування інтересів виробництва. Зазначалося, що чимало штатних акторів тривалий час не знімаються, їх використання обмежується студіями, до яких вони прикріплені; при постановці фільмів зовсім не враховується наявність штатних акторів та тих, які навчаються в акторських школах при студіях.

Наказова частина передбачала створення з 1 лютого на «Мосфільмі», «Союздیتфільмі», «Ленфільмі», Київській, Одеській, Тбіліській і Ташкентській кіностудіях відділів з підбору, обліку та підготовки кадрів кіноакторів; для проведення навчальної роботи зі штатними акторами директорів студій зобов'язали виділити приміщення й обладнання; з метою визначення профпридатності штатних акторів на кіностудіях створювалися кваліфікаційні комісії. Для підготовки нових кадрів акторів при «Мосфільмі», «Ленфільмі» та Тбіліській кіностудії організовувалися акторські школи з чотирирічним терміном навчання (на «Мосфільмі» та Тбіліській кіностудії – реорганізовувалися). На згадані кіношколи покладалася і підготовка кадрів для національних республік, що не мали власних акторських кіношкіл. Керівництво акторськими школами було покладено на Управління навчальними закладами Комітету в справах кінематографії<sup>503</sup>.

Того ж року вийшов ще один наказ, відповідно до якого згадані навчальні заклади передавалися у відання кіностудій, а також організовувалася Київська акторська кіношкола<sup>504</sup>.

У контексті цієї реорганізації слід розглядати й рішення про організацію (власне відновлення) в 1939 році повноцінного акторського факультету у ВДІКу. На ньому спершу планувалося готувати акторів для киргизької та казахської кінематографій та для Сталінабадської кіностудії<sup>505</sup>.

Студійна підготовка акторських кадрів в Україні відбувалася за аналогічною схемою. Однак акторський факультет Київського ДІКу так і не був поновлений.

---

<sup>502</sup> Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР издан приказ... // Кино. – Москва, 1938. – 17 августа.

<sup>503</sup> Приказ по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР № 33 от 16 января 1939 года «Об упорядочении подготовки и использования актерских кадров на киностудиях» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР». – 1939. – № 3 [февраль]. – С. 17–19.

<sup>504</sup> Приказ по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР № 687 от 3 октября 1939 года «О передаче актерских киношкол из ведения Управления учебными заведениями Комитета соответствующим киностудиям художественных фильмов и об организации актерской киношколы в Киеве» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – 1939. – № 19 [октябрь]. – С. 6–7.

<sup>505</sup> Подготовка новых кадров : [Ред. ст.] // Кино. – Москва, 1939. – 23 июня.

*Акторська студія Київської кінофабрики* була створена восени 1934 року разом з режисерською лабораторією. Термін навчання в студії встановлювався дворічним. Приймали до студії акторів з досвідом роботи в театрі або самодіяльних гуртках. Викладати тут мали історію літератури, театру, кіно та діамат, а на циклові лекції (спільно з режисерською лабораторією) мали запросити вже згадуваних С. Ейзенштейна, А. Роома, В. Пудовкіна, Л. Кулешова, І. Кавалерідзе, С. Юткевича та О. Довженка <sup>506</sup>.

Як і у випадку з режисерською лабораторією зразка 1934 року, ми не маємо достатньої інформації, аби стверджувати про повноцінне функціонування акторської студії, починаючи з осені 1934-го і впродовж першої половини 1935 року. Про це, зокрема, свідчить і той факт, що Г. Авенаріус був її завідувачем лише за сумісництвом <sup>507</sup>, тобто не міг віддатися роботі повною мірою. Напевно, студія була створена відповідно до наказу директора Київської кінофабрики, і певний час тривав її організаційний період.

Отже, до реальної роботи студія приступила лише восени 1935 року, коли «Київська фабрика за прикладом “Ленфільму” і “Мосфільму” вирішила відкрити власну майстерню для підготовки акторів», а «спеціальна комісія, до якої ввійшли найвизначніші діячі українського кіно і театру, відбере 25 кращих кандидатів з числа молодих артистів і талановитих учасників гуртків художньої самодіяльності» <sup>508</sup>.

Утім, як нерідко це буває, цими «найвизначнішими діячами» стали тільки працівники Київської кінофабрики, про що писав актор кіно С. Шагайда: «Прийомна комісія до акторської студії складалася виключно з працівників фабрики». Водночас він казав про необхідність залучити до цієї комісії фахівців з театру: «...тоді ми зможемо правильно, всебічно виявити акторські здібності тих, що проходять іспит» <sup>509</sup>. Автор іншої публікації також висловлював занепокоєння з приводу того, що вступні іспити проходили «не досить серйозно. Є підстави твердити, що деякі особи прийняті випадково» <sup>510</sup>.

Акторська студія складалася з двох груп. До першої ввійшли кваліфіковані актори і частина студентів колишнього акторського факультету Київського ДІКу. До другої групи належали молоді люди, яких, за словами керівника, «треба вчити, починаючи з “азбуки”» <sup>511</sup>. Загалом до двох груп набрали 33 особи <sup>512</sup>.

Серед перших викладачів акторської студії були досвідчені педагоги Київського кіноінституту В. Юнаковський (викладав акторську майстерність)

---

<sup>506</sup> Режисерська лабораторія : [Ред. ст.] // Комсомолец України. – Київ, 1934. – 24 вересня.

<sup>507</sup> Архів ВДІКу. – Особова справа Г. О. Авенаріуса. – Арк. 93 зв.

<sup>508</sup> *Пуховский А.* Кадры актеров // Кино. – Москва, 1935. – 28 августа. Тут також міститься інформація про відкриття майстерні для підготовки режисерських кадрів.

<sup>509</sup> *Шагайда С.* Виховувати кіноакторів // За більшовицький фільм. – Київ, 1935. – 15 грудня.

<sup>510</sup> *Вольчак В.* Акторську студію треба оздоровити // За більшовицький фільм. – Київ, 1936. – 1 травня.

<sup>511</sup> *Панкришев А.* Як ми готуємо акторів // За більшовицький фільм. – Київ, 1936. – 1 травня.

<sup>512</sup> *А. Н.* «Некем заменить» // Кино. – Москва, 1936. – 4 августа.

і Г. Авенаріус (історія кіно), які згодом перейшли до ВДІКу. Невдовзі студію очолив А. Панкришев, одночасно він був її директором, художнім керівником, адміністратором та викладачем.

Незважаючи на існування старшої та молодшої груп, між ними не існувало різниці в навчальному плані. Більш-менш постійно в студії викладалися п'ять дисциплін: художнє слово (актор Жданов), постановка голосу (актриса Зоріна), історія мистецтв (Єфимович), гімнастика (Тетюшев), система акторської гри (Панкришев)<sup>513</sup>; за деякими даними, виховання актора викладав В. Довбищенко<sup>514</sup>.

Педагогічна діяльність В. Юнаковського та Г. Авенаріуса, як це часто бувало в той час, не отримала позитивної оцінки. Уже після призначення нового керівника (А. Панкришева) під час сесії студійці висловили своє невдоволення попередніми педагогами (не без відома нового керівника), продемонструвавши етюди на тему..., як вони в них навчалися<sup>515</sup>.

Проте й А. Панкришеву не вдалося уникнути критики. В одному з номерів газета Київської кіностудії «За більшовицький фільм», загалом не оцінюючи педагогічного методу керівника акторської студії, звинувачувала його в тому, що він категорично забороняє своїм вихованцям брати участь у зйомках, навіть у масових сценах<sup>516</sup>. Лунали також інші закиди на його адресу<sup>517</sup>.

Відповідаючи на деякі з них, А. Панкришев щодо своєї системи виховання був досить «лаконічним»: «Виховуємо ми їх [студійців. – *Р. Р.*] головним чином через кіновиставу, яку готуємо (“Слава”).

В основу виховання акторів покладено такий принцип: навчити актора не грати, а бути самим собою, в різних випадках і різних положеннях, тобто навчити актора діяти на екрані просто і життєво. Ось головне, чого вимагає від актора реалізм у мистецтві»<sup>518</sup>.

Відавши належне методу «реалізму» (безсумнівно, ішлося про метод соціалістичного реалізму), А. Панкришев в дусі того часу закликав «запланувати» вільних кінорежисерів на постановку кіновистав.

Значно жорсткішу оцінку викладацькій діяльності А. Панкришева (і небезпідставно) дала союзна газета «Кино»: «Лекції свої, якщо їх можна назвати лекціями, він веде вкрай безсистемно, безпланово, так би мовити, “в порядку імпровізації”. Однак нормальну людину ці імпровізації змушують тремтіти.

---

<sup>513</sup> Там само.

<sup>514</sup> *Безручко О.* Українська довоєнна освіта: акторські студії на Київській кіностудії художніх фільмів // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – Київ, 2008. – Вип. 2/3. – С. 148.

<sup>515</sup> Пильну увагу вихованню кадрів : [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – Київ, 1936. – 2 квітня.

<sup>516</sup> Там само.

<sup>517</sup> В одній із наступних публікацій газета «За більшовицький фільм» писала: «Фактично всю справу готування акторів передовірено одній людині – тов. Панкришеву, який сам складає програми, сам їх затверджує, який працює без жодного контролю й керівництва. Чи може такий порядок забезпечити цілком задовільну роботу студії?» (*Вольчак В.* Акторську студію треба оздоровити // За більшовицький фільм. – Київ, 1936. – 1 травня).

<sup>518</sup> *Панкришев А.* Як ми готуємо акторів...

Наприклад, він наказує студійцям, узявши в руки олівця, дивитися впродовж півгодини на його кінчик і потім розповісти, що вони там побачили. Це називається способом розвитку творчої фантазії в акторів.

Урізноманітнивши “лекції”, Панкришев змушує іноді студійців дивитися не на олівець, а на ніжку стільця, прийнявши при цьому навмисно незручну позу.

Завдання для акторських етюдів звучать як маячня. “Сонце, пісок і годинник”, – каже Панкришев одному. “Міміза, дамська хустинка, парове опалення” – другому. “Сніг, валянки, місяць” – третьому. Словом, кожен отримує безглузді сполучення трьох слів, з якими вільний робити, що хоче.

Цю маячню Панкришев має сміливість називати “методом Станіславського”<sup>519</sup>.

Дісталось й директору Київської кіностудії П. Нечеса, якого звинувачували в поганій організації роботи та відсутності контролю: «На жаль, чим далі, тим менше дирекція [Київської кіностудії. – *P. P.*] цікавилась роботою молодняцької акторської студії. Нема й натяку на повсякденне керівництво студією.

А стан навчання в студії поганий. Навряд, чи відома дирекції система виховання актора, за якою викладає керівник студії т. Панкришев. Чи відомо дирекції, що план навчання не доведений до всіх студійців?», – цікавився автор публікації, який побажав залишитися невідомим. І висновок: «Дирекція повинна нарешті серйозно взятися за справу виховання акторських кадрів»<sup>520</sup>.

Бездіяльність П. Нечеса обґрунтовували його ж словами, сказаними стосовно керівника акторської студії: «Ніким замінити»<sup>521</sup>.

Змушений виправдовуватися, П. Нечес намагався згладити гострі кути, а також, звісно, став на захист А. Панкришева<sup>522</sup>.

---

<sup>519</sup> А. Н. «Некем замініть»...

<sup>520</sup> Пильну увагу вихованню кадрів...

<sup>521</sup> А. Н. «Некем замініть»...

<sup>522</sup> Зокрема П. Нечес писав: «Питання виховання акторів у нашій студії поставлено вчасно. Дирекція студії організувала прийом акторів на перекваліфікацію через спеціально організовану комісію.

У молодшій майстерні навчання за програмою розраховано на два роки. Майстерня провела першу сесію з усіх дисциплін. По закінченні сесії було зібрано кафедру з участю режисерів студії, представника тресту [“Українфільм”] та громадських організацій. Роботу студії визнано за задовільну, але відзначено низький культурний рівень та слабкі політичні знання більшості учнів майстерні, тому керівництво запровадило спеціальну дисципліну – “кульгодину” – та організувало при студії політшколу, де вивчають історію партії. З 20-IV починаються лекції з історії театру (читає тов. Гозенпуд). Історія кіно викладалася весь час, але була перерва. Тепер, після повернення тов. Авенаріуса з Москви, поновлено викладання. <...>

Навчання в майстерні не зривається, про що свідчить велика кількість прочитаних лекційних годин. Справа з приміщенням уже вирішена, і майстерня переходить до спеціально для неї приготованого приміщення. Щодо участі учнів у зйомках, питання поставлено тов. Панкришевим цілком вірно – спочатку треба виховати актора, а потім тільки його використовувати. Учні молодшої майстерні можуть бути використані в зйомках старшої майстерні та беручи участь у репетиції п’єси» (*Нечес П.* Відповідь на статтю «Більше уваги вихованню кадрів» // За більшовицький

Результатом критики стала реорганізація акторської студії. Створена з представників тресту «Українфільм» та кінорежисерів комісія переглянула уривки з вистави «Слава», навчальні етюди, перевірила художнє читання студійців. Однак результатом цієї перевірки стало не покращення організації навчального процесу, а злиття старшої та молодшої груп з одночасним скороченням кількості учнів до 16 осіб (дев'ять з яких у студії залишили умовно до 1 січня 1937 р.). Виходило так, що з 33 набраних осіб (у тому числі й з акторського факультету Київського ДІКу) лише семеро успішно склали іспити перед комісією (Серебрякова, Ліфенко, Курликіна, Анісимов, Дубенцов, Мошчапако, Куз'янець)<sup>523</sup>. До 1 вересня 1936 року студійці пішли у відпустку.

Однак продовжити навчання їм так і не судилося. Невдовзі зняли з роботи директора Київської кіностудії П. Нечеса. На його місце призначили С. Ореловича. Новий директор розпочав свою роботу з критики попереднього. Він заявив про необхідність кардинально змінити роботу й навчального закладу, фактично ж розпочати все з чистого аркуша: «Завдання полягає в тому, щоб знайти висококваліфікованих керівників для акторської студії і розпочати роботу з початку. Набирати до студії ми будемо поступово. Людей, придатних для акторської роботи, необхідно старанно вишукувати, копітливо їх вивчати і не лише в Києві, а й по всій Україні. <...> Методи викладання, очевидно, вироблятимуться поступово. Необхідно, звісно, старанно вивчити і запозичити досвід Москви і Ленінграду, особливо майстерень Юткевича та Козинцева»<sup>524</sup>.

Розформувавши акторську студію<sup>525</sup>, С. Орелович натомість нічого не створив, власне кажучи, не встиг, бо його заарештували і розстріляли.

---

фільм. – Київ, 1936. – 1 травня). Принагідно відзначимо, що 20 квітня згаданий Гоzenгуд так і не розпочав читати лекції, а Г. Авенаріус, приїхавши з Москви, прочитав тільки кілька лекцій. Узагалі ж, на думку редакції, відповідь П. Нечеса «є тільки відмахуванням від настирливого, пекучого питання» (Від редакції // За більшовицький фільм. – Київ, 1936. – 1 травня).

<sup>523</sup> Панкришев А. Акторську студію реорганізовано // За більшовицький фільм. – Київ, 1936. – 22 липня.

<sup>524</sup> Орелович С. Ближайшие задачи Киевской киностудии // Кино. – Москва, 1936. – 11 сентября.

<sup>525</sup> З цього приводу газета «Комсомолец України» в 1937 році писала: «У 1934 році було організовано при [Київській] фабриці дві акторські студії. Навчання поставлено було дуже погано. Керівник тов. Панкришев – педагог невисокої кваліфікації. Шкідники скористувалися з цього й студію розігнали. Із чотирьох студійців, що залишились, двох комсомольців звільнили за те, що вони наважились критикувати» (Гец С. Вирощувати майстрів радянського кіно // Комсомолец України. – Київ, 1937. – 22 серпня). Подібні думки висловлювала й газета Київської кіностудії «За більшовицький фільм»: «В 1935 році на [Київській] студії почала працювати акторська майстерня. Протягом двох з половиною років ця майстерня була віддана на відкуп Юнаковському та Панкришеву. І нікого з творчої секції, нікого з режисури майстерня не цікавила, хоч всі кричали про відсутність акторів, про потребу вирощувати їх.

Та ось колишній керівник студії Орелович виявив «ініціативу» <...> розігнав майстерню, а партійна, комсомольська організації сприйняли цю, по суті шкідницьку роботу Ореловича, з легковажним спокоєм, мовби нічого не трапилось» (Дубенцов В. Творча доля // За більшовицький фільм. – Київ, 1937. – 4 вересня).



Подальша ж доля студійців також не склалася. Лише двох, Дубенцова та Курликіну<sup>526</sup>, зарахували до штату Київської кіностудії, однак до постановок, як це нерідко траплялося, так і не доходило<sup>527</sup>.

*Акторська школа при Київській кіностудії* створена наказом Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР «Про передачу акторських кіношкіл із видання Управління навчальними закладами Комітету відповідним кіностудіям художніх фільмів і про організацію акторської кіношколи в Києві» від 3 жовтня 1939 року<sup>528</sup>. Відповідно до цього наказу акторська кіношкола підпорядковувалася Київській кіностудії художніх фільмів, контингент її набору встановлювався 25 осіб. За наказом необхідно було до 1 січня 1940 року провести прийом заяв, іспити – з 1 по 20 січня, а зарахування в школу – з 20 по 29 січня 1940 року. Заняття планувалося розпочати з 1 лютого. Директора Київської кіностудії зобов'язали забезпечити належну підготовку до роботи кіношколи, надати їй приміщення, а також надати на затвердження кандидатури директора, художнього керівника, штат та кошторис<sup>529</sup>.

Та попри офіційний наказ, створення акторської кіношколи в Києві затягувалося, про що була на сполох кіностудійна газета<sup>530</sup>. Незважаючи на конкретні терміни, підготовчий етап розпочався із запізненням на кілька місяців.

---

<sup>526</sup> *Гец С.* Вирощувати майстрів радянського кіно...

<sup>527</sup> В. Дубенцов з цього приводу зазначав: «На початку 1937 р. прийнято мене в штат і відразу ж зараховано до <...> резерву. Тут мене навчили щодня розписуватись в зошиті під назвою “Резерв” і тільки. Це було ще на початку року, а тепер, треба визнати, в резерві спостерігається пожвавлення й зріст, але, на превеликий жаль, це тільки кількісний зріст резервістів» (*Дубенцов В.* Творча доля...)

<sup>528</sup> Приказ по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР № 687 от 3 октября 1939 года «О передаче актерских киношкол из ведения Управления учебными заведениями Комитета соответствующим киностудиям художественных фильмов и об организации актерской киношколы в Киеве» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – 1939. – № 19 [октябрь]. – С. 6–7.

<sup>529</sup> Згаданий наказ стосувався не лише Київської кіностудії. Відповідно до наказу діючі акторські кіношколи в Ленінграді, Москві та Тбілісі передавалися із видання Управління навчальними закладами Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР до «Ленфільму», «Мосфільму» та Тбіліської кіностудії.

<sup>530</sup> «Про організацію акторської школи при нашій кіностудії учбова частина одержала наказ Комітету в справах кінематографії ще 3 жовтня ц. р. – ішлося в публікації. – Разом з цим було одержано й учбові плани акторської школи.

Дирекція повинна була вже серйозно взятися за забезпечення нормальної підготовки до роботи школи. На 1 листопада, як вимагає наказ, треба було представити в Комітет кандидатуру директора, художніх керівників та штат школи. Але нічого цього ще не зроблено. Дирекцію підготовча робота мало турбує.

Напевно, дирекція думає добирати штат школи тоді, коли вже треба буде почати навчання.

Учбова частина студії також ставиться до цього неповноцінно. Тут тільки якимось спромоглися скласти кошторис витрат, але й ця робота чекає рішення старших з дирекції.

Безперерійне навчання школи має початись з 1 лютого 1940 року. Отже, щоб забезпечити нормальне навчання школи, треба відтепер по-справжньому взятися за підготовку». (*Овчаренко М.* Коли, нарешті, буде акторська школа? // За більшовицький фільм. – Київ, 1939. – 20 листопада).

Причому вже традиційно виникли проблеми зі складом приймальної комісії та щодо географії набору студійців: «В даний момент закінчуються підготовчі роботи до організації акторської школи студійного типу, – висловлював занепокоєння редактор сценарного відділу Київської кіностудії С. Лазурін. – Попередній добір молоді, яка бажає піти до школи, проходить без участі провідних режисерів. Чи правильно це? Як можна під час добору студійців обійтися без гострого, проникливого ока майстра? Чи шукати акторську молодь в Києві, чи, порушивши “традицію”, побувати в районах, колгоспах, на заводах?»<sup>531</sup>.

Бажання вступити до акторської кіношколи виявили близько 1000 осіб. Проте з 210 оформлених належним чином заяв до іспитів з акторської майстерності допустили лише 74 особи (27 чоловіків та 47 жінок). Напевно, далось взнаки «незадовільне» соціальне походження. До складу приймальної комісії ввійшли О. Довженко, Г. Ігнатювич, Круглов та представники дирекції Київської кіностудії. Після перевірки акторської майстерності абітурієнти приступили до здачі загальноосвітніх дисциплін, а згодом на них чекав останній етап відбору – «проба на фото та плівку»<sup>532</sup>.

У 1940 році відбувся й другий (осінній) прийом. Причому кількість охочих була значно більшою – школа отримала вже певний розголос у суспільстві<sup>533</sup>.

Однак функціонування школи мало б бути кращим. На це, зокрема, звертав увагу й художній керівник Київської кіностудії О. Довженко: «Варто та-

---

До речі, не лише в Києві, а й Ленінграді ця справа гальмувалася. Наприклад, набір до акторської школи «Ленфільму» проходив також із запізненням – упродовж лютого – березня 1940 р. (Актерские школы: [Ред. ст.] // Кино. – Москва, 1940. – 5 марта).

<sup>531</sup> Лазурін С. Дбайливо вирошувати молоді кадри // За більшовицький фільм. – Київ, 1940. – 5 травня.

<sup>532</sup> В кіноакторській школі: [Ред. ст.] // За більшовицький фільм. – Київ, 1940. – 25 травня. Щодо «проб на фото та плівку», то член приймальної комісії Г. Ігнатювич згадував таке: «Незначні, на перший погляд, неполадки дуже і дуже шкодили в роботі. А саме, весінній набір доводилося знімати заgrimованим в бракований грим. Результати відповідні – брак» (Ігнатювич Г. Деякі висновки з прийому в акторську школу // За більшовицький фільм. – Київ, 1940. – 20 вересня).

<sup>533</sup> Загалом осіння приймальна кампанія не особливо відрізнялася від весняної: «Тепер, восени, знімання доводилось проводити тільки тоді, коли був вільний апарат, інколи і вночі. А кожен з нас знає, що значить знімання вночі, навіть для досвідченого актора. Під час останніх зніманий – матеріал несинхронний (розійшлися апарати в синхронності). Поки це з'ясувалося, частина людей на той час вже виїхала.

Весь процес прийому надто розтягнувся. Так, матеріал знімання, проведеного 13–14 серпня, ми одержали з лабораторії тільки 24–25 серпня. Хіба не можна було обійтись без того, щоб люди не марнували дарма часу, чекаючи на наслідки іспитів? Хіба не можна було швидше опрацювати матеріал? Адже дехто з вступників не дочекався і пішов складати іспити в театральний інститут.

Словом, під час іспитів ми не мали достатньо сприятливих умов для того, щоб виявити всі можливості вступників. Не було достатньої уваги до школи і розуміння всієї ваги цієї справи. Це для нас серйозний урок, який застерігає від подібних помилок надалі.

Умови для успішної роботи акторської школи у нас можуть і мусять бути. Треба тільки розуміти все значення підготовки акторських кадрів для кіно!» (Ігнатювич Г. Деякі висновки з прийому в акторську школу // За більшовицький фільм. – Київ, 1940. – 20 вересня).

кож подумати і про нашу акторську школу, що тягне поки злиденне існування. Справа не в малій кількості учнів, а в байдужому ставленні керівництва студії до питань виховання кіноакторів. Таке ставлення треба зламати і зробити все для того, щоб акторська школа найближчим часом випустила акторів, достойних показу на радянському екрані»<sup>534</sup>.

Відповідно до вказівок вищих органів наступного року школа мала набрати ще 25 осіб<sup>535</sup>, але цим планам не судилося здійснитися через війну з Німеччиною. У післявоєнний час акторська школа відновила роботу.

Найвідомішим учнем школи став актор і кінорежисер Є. Матвеев.

\*\*\*

Підсумовуючи підготовку кадрів для українського кінематографа в зазначений період, зауважимо, що кардинальні зміни в кіноосвіті, запроваджені на початку 1930-х років, були продиктовані значним зростанням кінопродукції, приходом звуку, активними дослідженнями в галузі кінотехніки, хімії, кольорового кіно. Навчальні заклади 1920-х років уже були неспроможні підготувати необхідну кількість фахівців з багатьох спеціальностей. Це завдання й узяли на себе створені на початку 1930-х років Київський державний інститут кінематографії, Київський кінотехнікум, Одеський кінотехнікум точної механіки, перші Державні всеукраїнські курси сценаристів, школи фабрично-заводського учнівства та курси кіномеханіків. У цей час розпочалася підготовка наукових і педагогічних кадрів; було розгорнуто мережу додаткової освіти; активні кроки зробила заочна кіноосвіта.

Вищеназвані навчальні структури склали певну цілісність, єдність взаємозв'язаних елементів, тобто являли собою певну систему, у якій чітко простежуються такі підсистеми: підготовка велася майже з усіх необхідних для кінематографа спеціальностей; виховувалися фахівці різних рівнів: науковці та педагоги з вищою, середньою спеціальною, спеціальною освітою; існувала очна та заочна форми навчання; можна було підвищити кваліфікацію як шляхом додаткової освіти, так і вступивши до середніх спеціальних і вищих навчальних установ. Формування системи кінонавчальних закладів на початку 1930-х років стало завершенням більш тривалого етапу – процесу її становлення.

У 1930 році український кінематограф вивели зі складу республіканського Наркомосу та передали до союзного центру. Подальша централізація кіноосвітнього процесу спричинила згорання важливих напрямків підготовки кадрів і як наслідок – руйнування системи навчальних закладів. Поворотним став 1934 рік, коли внаслідок реорганізації кіноосвіти в Київському ДІКу були розформовані сценарний, режисерський та акторський факультети. Че-

---

<sup>534</sup> Довженко А. Перспективи // Кино. – Москва, 1940. – 27 декабря.

<sup>535</sup> Маючи на увазі вже наступну приймальну кампанію, режисер Г. Ігнатович враховував досвід попередньої, тож намагався оптимізувати цей процес: «А тому не можна лише сидіти й чекати, хто до нас прийде, а слід готуватися до прийому вже тепер. Треба щоденно вишукувати здібну і цінну для кінематографії молодь. Потрібна, зокрема, хороша, добре інформуюча і заохочуюча реклама, яка доходила б в усі кутки країни. В театрах кожного міста необхідно мати компетентних уповноважених, які впродовж усього року, а не кампанійно, добиратимуть кандидатів на вступ до нашої школи. Треба вже тепер розгорнути підготовчу роботу!» (Ігнатович Г. Деякі висновки з прийому в акторську школу...).

рез кілька років тут перестав існувати й останній творчий факультет – операторський. Підготовка кадрів творчих спеціальностей повністю була зосереджена у Всесоюзному державному інституті кінематографії.

Ліквідація художніх факультетів змусила керівників української кінематографії змінити форми підготовки режисерів та акторів шляхом створення відповідних навчальних структур студійного типу на кіновиробництві. Такі заходи здійснювалися в рамках реорганізації кіноосвіти в СРСР.

Організована в 1935 році режисерська майстерня при Київській кінофабриці, очолювана О. Довженком, була єдиною реально діючою. Однак через низку чинників (незадовільна організація навчального процесу, репресії, постійна зайнятість О. Довженка на зйомках) реалізувати задуманого майже не вдалося. Не дали позитивного результату й спроби організувати Вищі кінорежисерські курси при Київському ДІКу.

У цей час на виробництво переміщується процес підготовки кадрів кіноакторів. Характерною особливістю навчального процесу акторських шкіл, що діяли в цей період при «Мосфільмі», «Ленфільмі», Київській та Тбіліській кіностудіях, стало більш активне, ніж у попередні роки, звернення до театрального досвіду, викликане приходом звуку. Водночас кожна з кіношкіл мала й особливості, зумовлені місцевою специфікою та особистим досвідом викладацького складу. Перехід від академічної до студійної форми підготовки кіноакторів (принаймні в Україні, де були створені акторська студія при Київській кінофабриці, а згодом акторська школа) не дав очікуваних результатів через те, що так і не вдалося налагодити чітку систему підготовки та використання акторських кадрів, не кажучи вже про підвищення рівня їхньої кваліфікації.

У 1941 році через війну з Німеччиною діяльність українських навчальних закладів згортається; дещо з матеріальних цінностей вдається евакуювати; на окупованій території залишається чимало викладачів. Відродження кіноосвітнього процесу розпочинається в післявоєнний період.

## КІНОФІКАЦІЯ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ КІНОПРОКАТУ. 1930-ті роки

Кінофікація (система заходів із забезпечення розвитку кіномережі та кінообслуговування населення) та кінопрокат (планування фільмофонду та розподіл фільмокопій) як механізми реалізації комуністичної ідеології завжди посідали значне місце в пропагандистських структурах СРСР. Особливого значення вони набули в 1930-х роках, коли відбулися соціально-політичні та економічні зрушення, що стали наслідком посилення тоталітарних і централізаторських тенденцій.

Кінематограф разом з друкованими засобами інформації (до певної міри – радіо) широко використовувався для ідеологічного забезпечення досить непопулярних кроків радянської влади, а для доведення комуністичних ідей до мас необхідно було, окрім виробництва фільмів відповідного спрямування, забезпечити їх просування до потенційного глядача, тобто здійснити кінофікацію та організувати прокат.

У центрі уваги перебував насамперед сільський глядач. І не випадково. Йдеться навіть не про те, що в попередній період кіномережа розвивалася досить нерівномірно і спостерігалася чимала диспропорція між кількістю та якістю обслуговування сільського та міського глядача – така проблема справді існувала й була доволі актуальною. На відміну від міських, сільські мешканці (які до того ж склали значну частину населення тогочасної України) були консервативнішими, а відтак значно важче піддавалися впливу більшовицької ідеології. Однак без лояльності або ж принаймні нейтральності селянства більшовикам годі було сподіватися утримати владу. Тож, кінематограф став дуже важливим чинником «перевиховання» селянських верств, а кінострічки відповідного ідеологічного наповнення були обов'язковою складовою, особливо під час проведення різних політичних кампаній, засівної, збирання врожаю тощо, з кожним роком посилюючи свою присутність у національному культурному просторі.

Особливо це стосувалося здійснення колективізації, що неодмінно супроводжувалася масовими акціями розкуркулення та депортаціями заможного українського селянства. «Десята муза» мала «переконати» селян у перевагах колективізованого способу ведення господарства. Тогочасна періодика містить чимало висловлювань щодо значення кінематографа на селі. Наведемо кілька характерних: «Кіномистецтво, як одне з найбільш масових, зрозумілих та доступних селянському глядачеві форм мистецтва, мусить відіграти головну роль у процесах реконструкції сільського господарства, впливаючи на бідняцько-середняцькі маси селянства, скеровуючи свій вплив на прискорення темпів розвитку колективізації та притягнення селянства до активної участі в соціалістичному будівництві країни»<sup>536</sup>, «В теперішніх сільських обставинах воно [кіномистецтво. – Р. Р.] повинно відіграти величезну роль щодо перевиховання індивідуалістично-власницької психології селянина на

---

<sup>536</sup> Сидоренко Д. Кіно для села// Радянське мистецтво. – Київ, 1930. – № 8/9 [30 березня]. – С. 13.

засадах колективізму. Засобами художньої агітації та показовою пропагандою кіно повинно довести трудовій людині села вигідність колективного способу господарювання в усіх вертикалях, висвітлюючи через екрани експлуатаційні та контрреволюційні дії глитайської частини села»<sup>537</sup>; «Тепер на селі точиться велика класова боротьба, і ми повинні допомогти трудящому селянству через кіно. Там, де середняк вагається, а іноді підпадає під вплив куркуля, кіно мусить ідеологічно вплинути на нього, з'ясувати йому суть знищення куркуля як класу, з'ясувати, чому середнякові не по дорозі з куркулем»<sup>538</sup>.

Звідси – посилена увага до забезпечення кіноустановками регіонів так званої суцільної колективізації. У ході здійснення кінофікації цих регіонів висувалися відповідні гасла: «Разом із суцільною колективізацією застосуємо й суцільну кінофікацію»<sup>539</sup>.

Заклики здійснювати кінофікацію села маскувалися нібито й під добрі наміри, як-от боротьби зі шкідливими звичками (хоча є великі сумніви, що той же робітник вживав спиртних напоїв менше, ніж селянин). Саме прикре в цій ситуації полягало в тому, що кіномистецтво активно мало вести боротьбу не лише, скажімо, з пияцтвом, але й з багатівковою національною культурою. А саме, «<...> щоб кіно на селі стало могутнім чинником культурної революції, щоб кінофікація села відтягла селянство від дикунських “розваг”, від пияцтва, бешкетувань, усіяких вечорниць <...>»<sup>540</sup>. Очевидно, «усіякі вечорниці» асоціювалися саме з народними звичаями.

Другий важливий напрям кінофікації – великі промислові райони, масштабні будівництва соціалізму. Робітничий клас хоча й вважався за передовий і більш свідомий, ніж селяни, але також потребував постійного ідеологічного впливу, через кінематограф зокрема. Так, навесні 1931 року трест «Українфільм», змушений був реагувати на критику щодо незадовільного кінозабезпечення Донбасу та Криворіжжя, доручив виділити додатково 100 кіноапаратів для цих районів, причому за рахунок інших регіонів. До промфінплану будівництва кінотеатрів були внесені об'єкти в Алчевську, Кадіївці, Горлівці, Єнакієвому, Маріуполі та інших містах. Знову ж таки, за рахунок інших регіонів на Донбас мали надсилати не менше як 10 примірників кінохроніки<sup>541</sup>.

До третьої категорії умовно можна віднести великі й середні міста. Якраз вони (особливо перші) були краще кінофіковані. Відповідна інфраструктура, сформована, головним чином, ще до 1917 року, наявність значної кіноаудиторії робила місто привабливим для ВУФКУ, а згодом і тресту «Українфільм».

Повертаючись до організації сільської кінофікації, відзначимо, що тут діяла так звана куцова система. Куц охоплював певну територію. В одному випадку він формувався в межах адміністративного району, в інших – був

<sup>537</sup> *Рева Д.* За суцільну кінофікацію усупільнених сіл // Радянське мистецтво. – Київ, 1930. – № 8/9 [30 березня]. – С. 8.

<sup>538</sup> *Синебок І.* Нових давайте фільмів // Радянське мистецтво. – Київ, 1930. – № 8/9 [30 березня]. – С. 14.

<sup>539</sup> *Рева Д.* За суцільну кінофікацію усупільнених сіл... – С. 9.

<sup>540</sup> *Файер М.* Справи сільської кінофікації // Кіно. – 1929. – № 14 [липень]. – С. 2.

<sup>541</sup> З рішення тресту «Українфільм» від 11 березня 1931 року про кінообслуговування Донбасу // Культурне будівництво в Українській РСР. 1928 – червень 1941 : збірник документів і матеріалів. – Київ : Наукова думка, 1986. – С. 132.

міжрайонного масштабу. Звісно, кількість сіл, що охоплював куц, також не була сталою і визначалася місцевими умовами. У разі, коли в селах встановлювалися стаціонарні кіноустановки, кіномеханік почергово об'їжджав їх із фільмом. Коли ж куц комплектувався пересувною кіноапаратурою, то кіномеханік пересувався відповідно ще й із цією апаратурою <sup>542</sup>.

Узагалі ж у попередній період, тобто в 1920-х роках, певної централізованої системи кінофікації села ще не існувало, так само, як не існувало зон відповідальності за кінофікацію тієї чи іншої організації. Для отримання прибутків кожна з них намагалася поширити свій вплив на найбільш економічно вигідні регіони. «По деяких округах є кілька організацій, що кінофікують села. Всі вони намагаються захопити найбільші села, “щоб уникнути дефіцитності кіно”, – характеризував їхню роботу журнал «Кіно». – Це спричиняє цілком зайву конкуренцію та розгардіяш у роботі, призводить ще й до збитків кіно на селі» <sup>543</sup>.

Попри певні здобутки, питання кінофікації села залишалося доволі актуальним. У сільській місцевості кіно й надалі було дотаційним. Негативно на цьому позначалися: відсутність спеціальних, належним чином обладнаних та опалюваних приміщень для демонстрації фільмів; віддаленість керівників сільської кіномережі (вони перебували в округових центрах, а на місцях вся робота була перекладена на кіномеханіків); брак потрібних для села фільмів (а часто їх незадовільний з технічного боку стан); значна вартість електроенергії та її нерегулярна подача; чималі витрати на переїзди кіномеханіка та їхня низька кваліфікація тощо <sup>544</sup>.

Низький рівень підготовки кіномеханіків спричиняв до виходу з ладу апаратури та псування фільмокопій раніше, ніж це передбачалося за технічними вимогами. Так, у Шевченківському та Вінницькому крайвідділах з вини кіномеханіків упродовж другого кварталу 1931 року вибуло 20 копій. Вони демонструвалися лише 85 днів проти 200, передбачених нормою <sup>545</sup>. Кіномеханіки у своїй переважній більшості не здійснювали ремонту картин і апаратури, перекладаючи цю роботу на ремонтні та монтажні майстерні крайвідділів.

Зазвичай кіномеханік змушений був набирати людей без усякого досвіду, щоб ті крутили динамо-машину, що також нерідко спричинялося до перегорання ламп. У цьому контексті звучала пропозиція для отримання електроенергії залучати трактори, що є в селах <sup>546</sup>. Однак загалом вона не знайшла широкого розповсюдження.

Гальмувала розвиток сільської кіномережі й територіальна диспропорція крайових відділів ВУФКУ. Шість існуючих на 1929 рік крайвідділів охоплювали дуже різні за розміром території. Наприклад, до Київського відділу з його невеликим штатом входило 13 округ, а це – понад 200 районів, близько 17 тис. населених пунктів з 9,5 мільйонами населення <sup>547</sup>, тоді як Дніпро-

---

<sup>542</sup> *Файер М.* Чому кіно на селі дефіцитне? // Кіно. – 1929. – № 9/10 [травень]. – С. 4.

<sup>543</sup> Там само.

<sup>544</sup> Там само.

<sup>545</sup> *Шнайдер Я.* Боротися за кожен метр плівки // Кіно. – 1932. – № 1/2. – С. 23.

<sup>546</sup> *Клик В.* Апарат ГОЗ на селі / В. Клик // Кіно. – 1929. – № 17 [вересень]. – С. 2.

<sup>547</sup> *Файер М.* Справи сільської кінофікації // Кіно. – 1929. – № 14 [липень]. – С. 2.

петровський відділ охоплював лише чотири округи<sup>548</sup>. Тож цілком слушною виглядала пропозиція про організацію відділів ВУФКУ в кожній окрузі<sup>549</sup>.

Проблему забезпечення приміщеннями (причому не лише на селі) намагалися вирішити за рахунок конфіскації культових споруд. Звичним явищем стала передача церков, костелів, синагог для їх подальшого переобладнання під клуби та кінотеатри. Зокрема, у 1929 році Першотравневому кінокооперативному товариству, що на Маріупольщині, було передано сім церковних приміщень<sup>550</sup>.

Водночас висувалися проекти побудови нових сільських кінотеатрів. Ось яким уявляв приміщення такого кінотеатру представник Правління ВУФКУ Л. Веронель: «При самому вході буде невеличкий вестибюль з казою. <...> З вестибюлю глядач входить до фойє, де є невеличке місце для буфету. З фойє глядач може вийти до бібліотеки, звідки, взявши журнал чи газету, може піти читати до читальні або до фойє.

З другого боку фойє розташовано тир, де місцевий гурток Тсоавіахіму провадитиме відповідну роботу.

Зала для глядачів матиме 227 місць, розташованих за певними нормами, з відповідною кількістю входів та запасних виходів з тамбурами для опалення. Крім того, зала матиме невеличку розміром сцену, яку можна буде використати для переведення постав та вечорів самодіяльності. <...> У глибині садиби розташовуємо літній кінотеатр для переведення сеансів влітку з окремим екраном та невеличкою сценою»<sup>551</sup>. Далі йшли докладні інструкції, з якого матеріалу слід будувати кінотеатр, тощо.

Крім проблеми з приміщеннями, чимало нарікань викликав остаточний принцип забезпечення сільського кінопрокату. Село отримувало фільми кількарічної давнини, часто без початку і кінця, у незадовільному технічному стані, водночас за доволі високими розцінками (від 6 до 20 крб за прокато-день). Таке фінансове становище, вочевидь, влаштувало й ВУФКУ, яке у своїй прокатній політиці намагалося зберегти систему оплати саме за прокато-день замість збільшення кількості сеансів і відповідно глядацької аудиторії<sup>552</sup>. Природно, що кількості відвідувачів від цього не збільшувалася.

Питання поліпшення кінофікації та прокату розглянула Всеукраїнська нарада завідувачів та інструкторів крайових відділів ВУФКУ, що відбулася в Києві наприкінці вересня 1929 року. Пролунали пропозиції у зв'язку зі зростанням кіномережі збільшити кількість крайових відділів; організувати при фінансово-економічному відділі ВУФКУ підрозділ, що займався б питаннями експлуатації власної кіномережі. На нараді було визнано, що головною формою здійснення кінофікації села є створення кінокооперативних товариств. Водночас зауважено, що діяльність кооперації та інших організацій щодо кінофікації села пересувними установками «тягне за собою

---

<sup>548</sup> *Файер М.* До ліпшої роботи! // Кіно. – 1929. – № 17 [вересень]. – С. 2.

<sup>549</sup> *Файер М.* Справи сільської кінофікації... – С. 2.

<sup>550</sup> *Едельштейн Б.* Кіно – колективізованому селу : нотатки / Б. Едельштейн // Кіно. – 1930. – № 4 [лютий]. – С. 3.

<sup>551</sup> *Веронель.* Яке має бути сільське кіно? // Кіно. – 1930. – № 14 [липень]. – С. 3.

<sup>552</sup> *Селянин.* Село вимагає серйозної уваги // Кіно. – 1930. – № 9/10 [травень]. – С. 2.



загрозу відсталості сільської кіномережі, загрожує плановості роботи й взагалі позбавляє село опорних пунктів культроботи»<sup>553</sup>. Було також вирішено встановлювати стаціонарні кіноапарати в селах з кількістю мешканців понад півтори тисячі. Стосовно існуючих державних кінотеатрів нарада ухвалила вкласти значні кошти для ремонту вже діючих та будівництва шести нових. По великих містах – організувати кінотеатри культурфільмів, а там, де два й більше кінотеатрів – один з них упродовж двох днів на тиждень демонструватиме культурфільми. Для уніфікації прокату – створити єдину абонементну систему з можливістю знижки до 30 % від номінальної вартості квитка.

Кінофікацією села головно займалися політосвітні організації, ВУФКУ та профспілки. Проте через відсутність скоординованості їхніх дій кіномережа розвивалася досить повільно. У 1929 році, як уже згадувалося вище, до цієї справи намагалися активніше залучити кооперацію. Та лише споживча кооперація «проявила достатню увагу і енергію, решта ж видів кооперації нічого не зробила»<sup>554</sup>.

Пропагуючи ідею кінофікації села кооперацією, журнал «Кіно» вміщує редакційну статтю, у якій висловлюється й доволі крамольна думка про недоцільність створення власне суто державного органу для її здійснення: «<...> апаратними заходами здійснити будівництво такої великої кількості кіноустановок, як це передбачається за п'ятирічним планом української кінематографії (до 10000 установок), – річ абсолютно неможлива, й дарма було б утворювати колосальний апарат для будівництва, що повинен коштувати великих сум й що бюрократично підходив би до справи. Побудувати цю мережу можна лише за допомогою самого населення шляхом його самодіяльності <...> Будівництво кіномережі на кооперативних засадах є найбільш правильна й придатна з усіх боків форма, а оскільки це так, треба, щоб апарат ВУФКУ разом з апаратом кооперації заходились коло переведення цілої низки заходів, щоб не гаючи часу приступити до організації кооперативної мережі»<sup>555</sup>. Натомість у містах, «як по лінії держкіно, так і по лінії клубних кіно, є цілковита змога впоратися з завданням кінематографії щодо охоплення глядача <...>»<sup>556</sup>.

Прихильником здійснення кінофікації села силами кооперативних товариств був і голова Правління ВУФКУ І. Воробйов: «Тим то потрібно зняти питання про відповідальність, про те, хто відповідатиме за господарську й культурну роботу кіно на селі. Селянський будинок? Сільрада? Ні, ані селянський будинок, ані сільрада не можуть відповідати в повному розумінні цього слова за постановку господарської роботи. Відповідати за справу можуть лише кінокооперативні товариства, які, мобілізуючи кошти усіх видів кооперації, райвиконкомів, сільрад і ін. на справу будівництва кіносітки <...> і одержуючи відповідне кредитування з боку ВУФКУ, банків тощо <...> змо-

<sup>553</sup> *Файер М.* До ліпшої роботи!.. – С. 2.

<sup>554</sup> *Воробйов І.* Кіноробота на селі // Література й мистецтво. – Харків, 1930. – 5 січня.

<sup>555</sup> Кооперування кіномережі: [Ред. ст.] // Кіно. – 1929. – № 1 [січень]. – С. 1.

<sup>556</sup> Там само.

жуть як слід налагодити кіногосподарство і розгортати свою оперативну діяльність»<sup>557</sup>.

Натомість партійні функціонери, маючи досвід ліквідації неписьменності, що здійснювалася в основному коштом самих селян, аналогічної думки дотримувалися й щодо кінофікації: «Основним моментом в справі кінофікації села визнати притягнення сил громадськості села й засобів самого населення шляхом самообкладання»<sup>558</sup>.

Ураховуючи досить непогані результати діяльності споживчої кооперації, гадаємо, що залучення її до процесу кінофікації села просунуло б справу вперед.

Упродовж незначного проміжку часу реальні кроки зі створення кінокооперативних товариств справді робилися. Однак у радянському суспільстві вони фактично були приречені на невдачу. До прикладу, перше створене в Україні таке товариство у Волоцькому районі «у квітні ц[ього] р[оку] [1929-го. – *Р. Р.*] луснуло наче бульбашка. І це сталося тому, що це т[овариств]о не мало жодної уваги ані з боку крайвідділу ВУФКУ, ані з боку районних та округових організацій. Треба було багато сил і засобів докласти, щоб оте товариство відродити»<sup>559</sup>.

До сказаного можна додати, що в умовах радянської дійсності діяльність кооперативних товариств фактично унеможливилася. Це показали наступні роки, коли партійно-державний апарат повністю централізував справу кінофікації.

Власне кажучи, держава й не випускала питання кінофікації та прокату з поля свого зору. І зовсім не випадково, адже від цих чинників значною мірою залежало охоплення та впровадження в широкі маси комуністичної ідеології. В обов'язковому порядку кінофікація й кінопрокат знаходили відображення і в п'ятирічних планах.

Уже впродовж першої п'ятирічки (1928/1929 – 1932/1933) кількість екранів в Україні мала збільшитися з 2558 до 18 819, робітничих кіноустановок – з 799 до 1838, сільських стаціонарних – з 975 до 4979, пересувних – з 35 до 1401, шкільних – з 16 до 2550. Загалом за роки п'ятирічки планувалося кіно-

---

<sup>557</sup> *Воробйов І.* Кіноробота на селі... – 5 січня. Узагалі ж, стосовно керівників українського кіно простежується чітка тенденція в намаганні відмежуватися від процесу кінофікації не лише села, а й шкіл. Промовистим прикладом є виступ наступника І. Воробйова – голови тресту «Українфільм» П. Косячного на другому пленумі Всеукраїнського комітету Спілки робітників мистецтв, де він порушив і проблеми кінофікації села: «У системі кінематографії, ми вважаємо, має залишитися лише власна мережа кінотеатрів, щоб обслуговувати місто, район, а щодо села, то, на нашу думку, його треба передати до системи НКЗ [Народного комісаріату земельних справ. – *Р. Р.*], до колгоспної системи. <...> Кінематографія повинна дати продукцію. Організувати ж колгоспника і через кіно їх виховувати повинні професійна та колгоспна система за керівництвом відповідних органів.

Таким же способом розв'язується справа обслуговування шкіл. Це є органічне продовження роботи НКО [Народного комісаріату освіти. – *Р. Р.*]» (Друга п'ятирічка української кінематографії. (Доповідь керівника тресту «Українфільм» тов. Косячного на II пленумі ВУКу Робмис) // *Кіно*. – 1932. – № 11/12. – С. 4).

<sup>558</sup> Цит. за: *Сидоренко Д.* Кіно в колгоспи // *Радянське мистецтво*. – Київ, 1930. – № 10/11 [25 квітня]. – С. 10.

<sup>559</sup> *Файер М.* Справи сільської кінофікації... – С. 2.

фікувати всі робітничі клуби, забезпечити кожне село (де є сільрада) стаціонарною або ж пересувною кіноустановкою, кінофікувати половину всіх шкіл, а в округових (обласних) містах збудувати державні звукові кінотеатри <sup>560</sup>. (Лунали пропозиції і в дусі того часу: здійснити повну кінофікацію села за три роки п'ятирічки <sup>561</sup>).

На 1 жовтня 1929 року в сільській місцевості нараховувалося вже 1300 стаціонарних кіноустановок та 36 у школах, а також 453 пересувні кіноустановки, що обслуговували 3613 сільських екранів <sup>562</sup>.

Протягом наступних трьох кварталів кількість державних кінотеатрів зростає з 82 до 97 (план виконано на 112 %), робітничих клубних стаціонарних кіноустановок – з 913 до 1090 (план також перевиконано). Утім, кінофікація сільської місцевості в цей час здійснювалася значно повільнішими темпами (план виконано лише на 15 % <sup>563</sup>). Через незадовільну роботу Одеського механічного заводу із запланованих 977 стаціонарних кіноустановок для села за цей період вдалося встановити лише 146. Це змусило збільшити в селі питому частку пересувних установок. Ще гірша ситуація склалася зі шкільними кіноустановками: запланували 264, а встановили 26, хоча причина в цьому випадку зовсім інша: ВУФКУ передало Наркомосу 146 комплектів проекційної кіноапаратури для шкіл, однак частина їх потрапила до залізничників та інших організацій <sup>564</sup>.

Попри контроль з боку державних органів, фінансове забезпечення процесу кінофікації залишалося недостатнім. Це змусило керівництво України вдаватися до дієвіших заходів. З метою нагромадження коштів, планового їх розподілу та використання 25 січня 1930 року Всеукраїнський центральний виконавчий комітет і Рада народних комісарів УСРР видали спільну постанову «Про фонди кінофікації УСРР». Вона стала наслідком аналогічної постанови ЦВК і РНК СРСР від 7 серпня 1929 року. Відповідно до документа створювалися спеціальні фонди кінофікації: центральний (призначався для регулювання місцевих фондів, видачі необхідних субсидій недостатньо розвиненим округам і містам), Автономної Молдавської СРР та округові (для будівництва та обладнання нових кінотеатрів у робітничих районах округи, селах та селищах, розвитку сільської мережі, капітального ремонту і збільшення кількості діючих сільських і селищних кіноустановок), міські (для будівництва та обладнання нових кінотеатрів в містах, особливо в робітничих районах, капітального ремонту і збільшення діючих міських кіноустановок); право організувати власні фонди надавалося також професійним організаціям за рахунок відрахувань від кіноустановок, що перебувають у них в експлуатації <sup>565</sup>.

---

<sup>560</sup> Галевич В. Жовтень 1933 року // Кіно. – 1929. – № 19 [жовтень]. – С. 2–3. Статистичні дані в цій публікації подано в текстовому варіанті та у вигляді графіків. Подається перший варіант.

<sup>561</sup> Подбаймо за село : [Ред. ст.] // Кіно. – 1930. – № 14 [липень]. – С. 1.

<sup>562</sup> І. Ж. Неприпустимий прорив. Селу приділяється мало уваги. Реалізувати постанову ЦК // Кіно. – 1930. – № 17. – С. 5.

<sup>563</sup> Доповідь «Українфільму» на Центральній комісії кінофікації УСРР : [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – Київ, 1930. – № 19 [15 жовтня]. – С. 18.

<sup>564</sup> І. Ж. Неприпустимий прорив... – С. 5.

<sup>565</sup> Постанова Всеукраїнського Центрального виконавчого комітету й Ради народних комісарів УСРР від 25 січня 1930 р. «Про фонди кінофікації УСРР» // Збір-

Кошти центрального фонду кінофікації склали спеціальні асигнування із загальносоюзного та республіканського бюджетів, спеціальні асигнування на кінофікацію з чистого прибутку кооперативних центрів УСРР, щорічні відрахування ВУФКУ в розмірі 20 % від чистого прибутку, чистий прибуток від операцій центрального фонду кінофікації та інших надходжень. Фонди кінофікації АМСРР, округові та міські формувалися за рахунок коштів відповідних бюджетів, 75 % чистого прибутку від всіх кіноустановок (демонстрація фільмів на яких здійснювалася за комерційними тарифами), добровільних зборів та відрахувань, банківських позик, інших надходжень.

Для реалізації завдань з кінофікації, згідно з вищезгаданою постановою, формувалися відповідні комісії. На Всеукраїнську комісію кінофікації, створену при ВУЦВК УСРР, покладалася завдання з розробки директив і заходів щодо кінофікації УСРР, розгляду щорічних планів і пошуку коштів для її проведення, розгляду планів кооперування сільської кіномережі, керування роботою округових комісій, розподілу коштів центрального фонду кінофікації. Голову цієї комісії призначала Президія ВУЦВК, а до її складу входили представники від народних комісаріатів освіти, фінансів, ВУФКУ, Товариства друзів радянського фото й кіно, Всеукраїнської ради профспілок, а також всіх (окрім житлової та інвалідів) видів кооперації. Аналогічні функції, тільки у своїх межах, виконували округові та АМСРР комісії<sup>566</sup>.

У зв'язку з виходом цієї постанови виникає цілком слушне запитання, як вона вплинула на діяльність кооперації у сфері кінофікації. На перших порах цей вплив, напевно, не був значним. Так, 20 березня 1931 року проходило засідання Центральної комісії кінофікації УСРР при ВУЦВК, де, зокрема, було заслухано доповідь Вукоопспілки про проведення кінофікації<sup>567</sup>. Але поступово ініціатива кінофікації сіл поступово переходить до районів<sup>568</sup>.

Підбиваючи підсумки здійснення кінофікації впродовж першої п'ятирічки, зазначимо, що загалом її план не було виконано. На 1 січня 1933 року було встановлено лише 3507 сільських кіноустановок (з яких лише чотири були звуковими)<sup>569</sup> замість запланованих 6380 (на 1 жовтня 1933 року, тобто на кінець п'ятирічки). Зрозуміло, що за дев'ять наступних місяців надолужити згаданого не вдалося. Також не був виконаний п'ятирічний план і по кінофікації міста.

По лінії прокату за роки першої п'ятирічки передбачалося зростання кількості художніх фільмів зі 160 (з них 30 – виробництва ВУФКУ, 100 – інших радянських кіноорганізацій та 30 – закордонних) у 1928/1929 році до 220 (відповідно 65, 135 та 20) у 1932/1933 році; наукових: з 59 (37, 15 та 7) до 163 (99, 50 та 14)<sup>570</sup>.

---

ник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1930. – Відділ перший. – № 4 [20 березня]. – Арт. 41.

<sup>566</sup> Там само.

<sup>567</sup> 20 березня відбудеться засідання Центральної комісії кінофікації УСРР при ВУЦВК: [Ред. ст.] // Кіногазета. – Харків, 1931. – 15 березня.

<sup>568</sup> Подбаймо за село: [Ред. ст.] // Кіно. – 1930. – № 14 [липень]. – С. 1.

<sup>569</sup> Культурне будівництво Української РСР: статистичний довідник. – Київ: Радянська школа, 1940. – С. 67.

<sup>570</sup> Галевич В. Жовтень 1933 року // Кіно. – 1929. – № 19 [жовтень]. – С. 3.

За три квартали 1930 року фільмотека ВУФКУ із 769 картин (4083 копії) зросла до 933 (7515 копій), у тому числі кількість політосвітніх фільмів зі 168 (962 копії) до 349 (3130 копій). Збільшилася й питома вага політосвітніх фільмів у загальній кількості копій (з 23 % до 41 %) <sup>571</sup>. Таке зростання пояснюється посиленням пропагандистського впливу на всі верстви населення з боку партійно-державного апарату. Політосвітні стрічки головно висвітлювали соціалістичну перебудову села, виконання промислового плану та соціалістичне будівництво. Завантаження кінотеатрів цими фільмами, однак, було значно нижчим, ніж художніми: чимало установ (особливо комерційних) відмовлялося їх демонструвати, віддаючи перевагу зарубіжним або ж принаймні радянським ігровим. Відтак пропагандистський ефект цих стрічок був значно нижчим від очікуваного. Це змусило ВУФКУ встановити відповідні норми на політосвітні кінокартини: не менш як 20 % всіх прокато-днів по комерційних кінотеатрах та 33 % по робітничих клубних і селянських екранах <sup>572</sup>.

Характерною ознакою 1930-х років стало посилення заходів, спрямованих, з одного боку, на усунення з кіноекранів фільмів зарубіжного виробництва, з другого – більш активного просування радянських стрічок.

Представник Правління тресту «Українфільм» П. Петровський із цього приводу писав: «<...> чи б'ється вся система прокату (крайвідділи, держкінотеатри, клубні та сільські кіноустанови) за розвиток та зміцнення пролетарського кіно?»

Чи організовує вона (ця система) вплив найбільш передових загонів пролетарського глядача на діяльність творчих кадрів?

Чи бореться вона з шкідливими смаками та ставленням глядача до кіно, з тими смаками та ставленнями, що їх прищепило глядачеві буржуазне кіно, з тими смаками та ставленнями, що перешкоджають розвитку пролетарської кінематографії?

Позитивної відповіді на це дати не можна.

Навпаки, часто-густо робота цієї системи об'єктивно сприяє закріпленню ворожих пролетаріатові сил, що беруть участь у цій боротьбі» <sup>573</sup>.

Визнаючи високий професійний рівень зарубіжних фільмів, автор цієї публікації водночас зауважував, що в них «під машкарою “развлекательності” приховується і прищеплюється буржуазна ідеологія, що з нею треба нещадно боротись», що в цих фільмах «увагу глядача забирають або сексуальні теми, або особисті трагедії людей, що стоять осторонь суспільного життя» <sup>574</sup>.

Питання щодо сексу на тогочасному екрані – доволі дискусійне, а ось щодо елементів розважальності та показу особистих драм, то саме таким зарубіжним фільмам, а не заполітизованим радянським, до того ж часто непрофесійно зробленим, природно, віддавала перевагу більшість глядачів, яким набридла пропаганда «світлого майбутнього». Тому з погляду людської психології ситуація виглядала цілком нормальною.

<sup>571</sup> *Петровський П.* Прокат на нових рейках // *Кіно.* – 1930. – № 17. – С. 3.

<sup>572</sup> Там само.

<sup>573</sup> *Петровський П.* Прокат мусить перетворитися на зброю боротьби за пролетарський фільм // *Кіно.* – 1932. – № 1/2. – С. 22.

<sup>574</sup> Там само.

Вирішення цієї «проблеми» традиційно пропонувалося шляхом заборон: щоб «вся система (прокатні контори, к[іно]театри, клубні та сільські устави) відмовились від обслуговування глядача, що шукає міщанських забав, посилила б боротьбу з міщанським попитом на кіно через підсилення обслуговування того глядача, що більш і більш вимагає пролетарського бойового фільму, фільму, співзвучного добі»<sup>575</sup>.

З цією думкою «упорядкування» прокату перегукується інша, висловлена на сторінках журналу «Радянське мистецтво». Ішлося про необхідність проведення перевірки складання програм прокату ВУФКУ, за результатами якої пропонувалося зняти із сільських екранів «картини ідеологічно невитримані, низької якості, фільми, що не відповідають завданням сучасного періоду. <...> В районах суцільної колективізації пора перестати демонструвати їх»<sup>576</sup>.

Антипропаганда закордонних фільмів знаходила відображення на сторінках тогочасної преси навіть у вигляді віршованих форм. Один із таких віршів уміщено в журналі «Кіно» під малюнком, де зображено «клятого буржуя» з плівками, проєкційними апаратами й чомусь зі справжніми гарматами, котрий готується завдати «кіноудару» по радянському глядачеві:

*Просто скеровано жерла гармат  
І скорострільний кіноапарат.  
Добре, товаришу, добре вартуй:  
Целюлоїдні бомби готує буржуй!*<sup>577</sup>

Доволі невтішні статистичні дані щодо результатів боротьби із закордонною кінопродукцією наводить у своєму дослідженні російський кінознавець М. Туровська. У 1927 році в Москві діяло лише 17 кінотеатрів, однак кількість назв фільмів за тиждень сягала 31, з яких 11 були вітчизняного, а 20 закордонного виробництва. Через десять років ситуація зазнала кардинальних змін: функціонував 31 кінотеатр, де щотижня демонструвалося 11 фільмів, зате жодного зарубіжного<sup>578</sup>. Аналогічна ситуація загалом була характерна і для українського прокату.

У 1930-х роках вістря критики спрямовувалося не лише в бік закордонних, а й вітчизняних фільмів. Гнів дописувача «Літературної газети» викликав факт демонстрування на Донбасі дореволюційної стрічки «Наталка Полтавка»: «Здавалось, “Наталка”, досить поживши, вмерла. Та де взялось ВУФКУ й з легкої його руки ця небіжка в другому десятиріччі Жовтня воскресла. На екрані з’явилась колишня “Наталка Полтавка”, поєднана з звуковим виконанням ролей артистами [“говорящая кинокартина” – з афіші. О. Т.]. І знов ВУФКУ годує глядача дешевенькою ідеологією “Полтавки”, в той час, коли все, де має бути наш контроль, повинно кликати до боротьби, буюти бу-

---

<sup>575</sup> Там само.

<sup>576</sup> Рось К. За організацію кіносеансів // Радянське мистецтво. – Київ, 1930. – № 8/9 [30 березня]. – С. 10.

<sup>577</sup> Просто скеровано жерла гармат... // Кіно. – 1929. – № 15 [серпень]. – С. 3.

<sup>578</sup> Туровская М. Кинопроцесс: 1917–1989. Предисловие // Киноведческие записки. – Москва, 2010. – № 94/95. – С. 83.

дівничим захватом. <...> “Наталка Полтавка” відіграла свою роль ще в минулому столітті. Даймо, товариші з ВУФКУ, їй уже спокій»<sup>579</sup>.

Відкинувши ідеологічні моменти публікації, слід, однак, визнати, що факт демонстрування в 1930 році фільму дореволюційного виробництва свідчить про проблеми з оновленням фільмофонду. Така ситуація характерна й для наступних років. Наприклад станом на 1 січня 1932 року фонд фільмокопій нараховував 7350 одиниць. Більшість із них складали стрічки випуску до 1930 року – 4000; копії 1930 року нараховувалося 2021, а 1931 року – 1329<sup>580</sup>.

Рішення про вилучення з прокату «шкідливих фільмів» приймалися й на найвищому рівні – партійному. Так, 15 січня 1931 року в своїй постанові Оргбюро ЦК КП(б)У звертало увагу тресту «Українфільм» на «засміченість фільмотеки, особливо сільської»; Народному комісаріату освіти, як органу, що реалізував ідеологічну політику партії, пропонувалося «переглянути фільмотеку та вилучити застарілі фільми, що вже не відповідають сучасним вимогам»<sup>581</sup>. Очевидно, це й стало приводом для вилучення 114 «ідеологічно шкідливих картин». «Українфільм» аргументував це так: «Кіно вже давно стало за одну з найважливіших форм культурного відпочинку робітників. Тому кіноглядач почав вимагати картини, які дійсно висвітлювали б індустріалізацію нашої країни, боротьбу за темп будівництва, боротьбу за соціалістичне будівництво, що її веде пролетаріат. Зрозуміла річ, що на цій ділянці “Українфільм” вжив заходів до забезпечення ідеологічної витриманості кінокартин та вилучив з прокату шкідливі фільми»<sup>582</sup>. (Принагідно зауважимо, що кампанії з вилучення «шкідливих» фільмів широко проводилися не лише в Україні, але й по всьому СРСР. Так, у 1934 році із фільмотеки «Роспостачфільму» вилучено 16704 (!) фількопії, «шкідливих за своїм змістом, а також тематично застарілих і технічно зношених»<sup>583</sup>. За перше півріччя наступного року ця цифра становила 7000 копій).

У вищезгаданій постанові Оргбюро ЦК КП(б)У незадовільним було визнано і стан кінопрокату, особливо в сільській місцевості. Пропонувалося збільшити кількість копій «масових актуальних фільмів», прискоривши обіг стрічок по кіноустановках. «Українфільм» зобов'язали звернути особливу увагу на своєчасне виготовлення та демонстрування стрічок, присвячених поточним кампаніям<sup>584</sup>.

---

<sup>579</sup> *Травневий О.* З легкої руки ВУФКУ. (До демонстрації в Донбасі кінофільму «Наталка Полтавка») // Літературна газета. – Київ, 1930. – 15 липня.

<sup>580</sup> *Шнайдер Я.* Боротися за кожен метр плівки // Кіно. – 1932. – № 1/2. – С. 23.

<sup>581</sup> Про роботу «Українфільму». Постанова Оргбюро ЦК КП(б)У від 15 січня 1931 року // Культурне будівництво в Українській РСР: Важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр. 36. документів: у 2 т. Т. 1 (1917 – червень 1941 рр.). – Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. – С. 527–528.

<sup>582</sup> Цит. за: *Зубавіна І.* Україна-Німеччина: погляд через кіноекран (Німецько-українські кінозв'язки та кіноматеріали 1920–1930-х років) // Україна-Німеччина: кінематографічні зв'язки / упоряд. Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – С. 61.

<sup>583</sup> *Аркадьєв.* Безобразные факты // Кіно. – Москва, 1935. – 28 июля.

<sup>584</sup> Про роботу «Українфільму»: Постанова Оргбюро ЦК КП(б)У від 15 січня 1931 року // Культурне будівництво в Українській РСР... – С. 528.

Своєрідним контролюючим органом від «громадськості» були художньо-політичні ради, що створювалися при кожному кінотеатрі та підпорядковувалися ТДРФК. До складу худполітради входило 7–11 членів і три кандидати, які обиралися на конференції робітничого глядача конкретного кінотеатру. Відповідно до затвердженого положення ці структури не могли втручатися в адміністративну діяльність кінотеатру. Проте варто назвати перші три їхні завдання («перетворення кожного кінотеатру в дійсне вогнище комуністичної освіти, агітації та пропаганди ідеї соціалістичної перебудови країни рад», «організація масового робітничого контролю над повсякденною роботою кінотеатру», «здійснення постійного систематичного впливу робітничої громадськості на репертуар театру»<sup>585</sup>), аби зрозуміти, що худполітради мали чималі можливості впливати на роботу кінотеатрів. Інша річ – як використовувалися вони на практиці.

13 лютого 1930 року постановою Раднаркому СРСР було створено загальносоюзне об'єднання кінофотопромисловості. ВУФКУ з відання республіканського Наркомосу переходить до новоутвореного об'єднання, у якому, зокрема, мало зосередитися виробництво кінопроекційної апаратури та прокат фільмів<sup>586</sup>. У статуті Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно», затвердженому головою Вищої ради народного господарства (ВРНГ) СРСР 21 травня 1930 року, зазначалося, що воно створене «для об'єднання як безпосередньо, так і через відповідні трести загальносоюзного значення підприємств з виробництва кінокартин, їх прокату та експлуатації, а також з виробництва кінофотоапаратури (знімальної, проекційної, освітлювальної та ін.)»<sup>587</sup>.

Централізація виробництва проекційної апаратури суттєво обмежила можливості здійснення кінофікації України. Навіть маючи кошти для її проведення, український уряд був обмежений кількістю проекційної апаратури, ліміти якої для кожної республіки встановлював центр. У повній залежності від «Союзкіно» перебував трест «Українфільм», створений на базі ВУФКУ.

Негативним моментом цієї постанови стала й відміна монополії прокату ВУФКУ на території України, а також права самостійно здійснювати продаж та закупівлю фільмів не лише за кордоном, а й у межах СРСР.

Українська кінематографія ставала залежною від центру й щодо кількості фільмокопій, які отримувала від центру. «Вважаємо за потрібне відзначити, що Україна, виходячи зі своєї питомої ваги в союзній кінематографії, має всі підстави для одержання 3000 копій як мінімуму. Цілком неприпустимо, коли протягом 1931 року «Союзкіно» виділяло для України 7 копій на кожну

---

<sup>585</sup> Положення про худполітради при кінотеатрах // Кіногазета. – Харків, 1931. – 6 лютого.

<sup>586</sup> Постанова Ради народних комісарів Союзу РСР від 13 лютого 1930 р. «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості» // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1930. – Відділ перший. – № 15 [18 березня]. – Арт. 165.

<sup>587</sup> Устав Государственного всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино» // Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик. – 1930. – Отдел второй. – № 34 [15 июня]. – Ст. 193.



картину з загальної кількості 50 копій по Союзу»<sup>588</sup>, – коментував ситуацію журнал «Кіно». Справді, 14 % копій для України було замало (ситуація змінилася на краще надалі, наприклад, у 1938 році на Україну припадало 18 % від загальносоюзного тиражу нових звукових фільмів<sup>589</sup>).

Відносну самостійність український уряд мав у галузі будівництва кінотеатрів. Широкого розголосу в пресі набула постанова ВУЦВК і Раднаркому УСРР від 26 серпня 1933 року «Про будівництво по великих селах УСРР кінотеатрів».

Документ передбачав до кінця наступного року в селах суцільної колективізації з населенням понад 3000 осіб побудувати 150–200 кінотеатрів, кожен з яких розрахований щонайменше на 500–800 глядачів. Планувалося, що, крім центрального переглядового залу, кінотеатри повинні містити приміщення радіоточки, читальні, спортивного залу, кімнати для акторів тощо. Навколо кінотеатрів мали бути розбиті садки площею не менш ніж 5–10 га<sup>590</sup>.

Дивують у цій постанові навіть не амбіційні плани (які традиційно не виконувалися), а шляхи фінансування кампанії, а саме: кошти на будівництво згаданих сільських кінотеатрів мали бути стягнуті із самих селян шляхом «добровільного самообкладання», організації лотерей, а також «натуральної участі» колгоспників у будівництві (підготовка, доставка будівельних матеріалів тощо)<sup>591</sup>. Аналогічні спроби здійснити кінофікацію села за рахунок самих селян (власне, у подібний спосіб здійснювалася й ліквідація на селі неграмотності) робилися й раніше<sup>592</sup>. Але саме після колективізації та Голодомору радянська влада вдалася до значно жорстокіших форм примусу щодо фізично та морально зломленого українського селянства.

Ця акція з будівництва кінотеатрів, як і чимало попередніх, завершилася фіаско. Були проведені конкурси на кращі проекти кінотеатрів, однак коли дійшло безпосередньо до їхнього будівництва, процес загальмувався. Про це, наприклад, можна судити з публікації в газеті «Комсомолец України» за 9 серпня 1934 року (тоді до завершення будівництва залишалось п'ять неповних місяців): «Нічого не роблять і більшість тих районів, де будуються кінотеатри. <...> в селі Березівках будівництво ще й досі не розпочато, робочих рисунків немає, кошторис теж ще не складено. Не мають уточненого кошторису й такі точки як: Озірна, Вільшани, Парипси, Романівка, Славечко

---

<sup>588</sup> Шнайдер Я. Боротися за кожен метр плівки // Кіно. – 1932. – № 1/2. – С. 23.

<sup>589</sup> Приказ Всесоюзного комітета по делам искусств при СНК СССР № 630 от 5 октября 1937 г. «О плане кинофикации на 1938 г.» // Бюллетень Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК Союза ССР. – Москва : Искусство, 1937. – № 9/10. – С. 23.

<sup>590</sup> Постанова Всеукраїнського Центрального виконавчого комітету й Ради народних комісарів УСРР від 26 серпня 1933 року «Про будівництво по великих селах УСРР кінотеатрів» // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1933. – № 40 [31 серпня]. – Арт. 512.

<sup>591</sup> Там само.

<sup>592</sup> Див., напр., публікацію Д. Сидоренка «Кіно в колгоспи» (журн. «Радянське мистецтво», 25 квітня 1930 р.), у якій автор, базуючись на рішенні партнаради у справах кіно, висловлює думку, що разом із залученням на кінофікацію коштів селян одночасно цією справою має опікуватися й споживча кооперація.

і інші. Технічна готовність будівничих точок на 1 липня становила фактично 2–6 відсотків. <...> У Вінницькій області будується 13 кінотеатрів. Стан будівництва абсолютно незадовільний. <...> Дніпропетровський обком комсомолу не знає навіть, який дійсний стан з будівництвом кінотеатрів по області, більше того, не знає, де, в яких районах мають кінотеатри будуватися. <...> Абсолютно незадовільна участь комсомольських організацій в будівництві кінотеатрів на Одещині та Донбасі»<sup>593</sup>. (Принагідно зауважимо, що кінотеатри, які все-таки вдалося збудувати, у 1938 році були передані від Управління в справах мистецтв при РНК УРСР до системи політосвітніх закладів Наркомосу УРСР та перейменовані в сільські будинки культури<sup>594</sup>).

Постановою ВУЦВК і Раднаркому УСРР від 26 серпня 1933 року «Про будівництво по великих селах УСРР кінотеатрів» передувала розробка планів з кінофікації в другій (п'ятирічці 1933–1937). Попри те, що план першої п'ятирічки з кінофікації не був виконаний, амбіції не давали спокою керівникам УСРР: у другій п'ятирічці передбачалося досягти ще більших успіхів. У 1937-му, завершальному році п'ятирічки, планувалося вийти на такі показники: кінотеатри – 800 (проти 198 у 1932 р.), клуби – 2734 (1524), сільські стаціонарні кіноустановки – 22 200 (1620), сільські пересувні установки – 6000 (2330), фабрично-заводські пересувні – 8948 (у 1932 р. таких зовсім не було). Разом у 1937 році – 40 682 проти 5672 у 1932 році, тобто мало відбутися більш ніж семикратне зростання! Кінотеатри мали будуватися в усіх районних центрах і по селищах з населенням понад 8 тис. осіб; у населених пунктах, де кількість мешканців становила 5–8 тисяч, для демонстрації фільмів використовуються зали палаців культури та будинків колективіста; селища з населенням понад 500 осіб мала обслуговувати стаціонарна, а від 200 до 500 осіб, а також «червоні кутки», цехи, бригади заводів, радгоспів, колгоспів – пересувна кіноустановка<sup>595</sup>.

На кінець п'ятирічки звукофікація кінотеатрів (причому всі новозбудовані кінотеатри мали бути звуковими) мала сягнути 100 %, а кіноустановок клубних, сільських стаціонарних та пересувних, фабрично-заводських пересувних – 70 %. Капіталовкладення за роки другої п'ятирічки на розвиток державної кіномережі планувалися в розмірі 211,95 млн крб, з яких 209,1 млн припадало на будівництво нових і 2,85 млн – на реконструкцію вже існуючих кінотеатрів<sup>596</sup>.

---

<sup>593</sup> Крицевий М. Будівництву кінотеатрів на селі – ударні темпи! // Комсомолец України. – Київ, 1934. – 9 серпня.

<sup>594</sup> Постановление Совета народных комиссаров УССР от 14 июля 1938 года «О передаче в систему политпросветительных учреждений Народного комиссариата просвещения УССР сельских кинотеатров, построенных во исполнение постановления Центрального исполнительного комитета и Совета народных комиссаров УССР от 26 августа 1933 года» // Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украинской Советской Социалистической Республики. – 1938. – № 42 [29 июля]. – Ст. 163.

<sup>595</sup> Друга п'ятирічка української кінематографії. (Доповідь керівника тресту «Українфільм» тов. Косячного на II пленумі ВУКу Робмис) // Кіно. – 1932. – № 11/12. – С. 4–5.

<sup>596</sup> Друга п'ятирічка української кінематографії... – С. 5.

У галузі прокату цінова політика спрямовувалася на зниження цін на кіносеанси, до того ж не за рахунок зменшення прибутків від кіно, а шляхом «раціонального використання перепускної спроможності <...> приміщень та зниження торгово-експлуатаційних витрат»<sup>597</sup>.

Згаданим планам також не судилося бути реалізованими: у сільській місцевості на 1 січня 1938 року нараховувалося тільки 3888 установок<sup>598</sup> замість 28200 запланованих на кінець 1937 року; так само не вдалося повністю перейти на звукові кіноустановки (їх нараховувалося менше 40 % від загальної кількості<sup>599</sup>).

Утім, замість об'єктивного аналізу помилок, допущених при проведенні кінофікації, розпочалися пошуки «ворогів народу». Доволі промовистою в цьому сенсі є публікація від 1938 року в союзній газеті «Кіно»: «Успіхи і досягнення могли бути набагато більшими, коли б зраяз нині викритих шкідників не загальмувала низки важливіших заходів з розвитку кіномережі та її переобладнанню на базі нової високої техніки. Наслідки цієї підлої підривної роботи ще далеко не ліквідовані. По плану зараз наша держава [СРСР. – Р. Р.] повинна була мати не менш 70 тисяч кіноустановок, а на ділі функціонує тільки близько 20 тисяч. Ворожою рукою були затримані звукофікація низової кіномережі та постачання її запасними частинами»<sup>600</sup>.

Неможливість виконати плани другої п'ятирічки стала очевидною вже невдовзі. Відтак розпочалося їх значне корегування в бік реальніших показників. У 1935 році український уряд запланував введення в дію лише чотирьох кінотеатрів<sup>601</sup>. Відповідно до народногосподарського плану на 1937 рік на кінопромисловість та кінофікацію виділялося 11,87 млн крб. На ці кошти, зокрема, мали добудувати та ввести в експлуатацію до кінця року п'ять кінотеатрів на 3050 місць і 116 нових звукових кіноустановок<sup>602</sup>.

На 1 січня 1937 року в Україні нараховувалося 1033 міських (446 звукових і 587 німих) та 3219 сільських кіноустановок (597 звукових і 2622 німих). На 1 січня 1938 року відповідно до плану розвитку кіномережі СРСР на 1938 рік ці цифри мали сягнути: міських кіноустановок – 1111 (727 звукових, 384 німих), сільських – 3564 (1132 звукових, 2432 німих); а на 1 січня 1939 року відповідно 1111 міських (900 та 211), 3897 сільських (2101 та 1796)<sup>603</sup>. Ці цифри

<sup>597</sup> Друга п'ятирічка української кінематографії... – С. 5.

<sup>598</sup> Культурне будівництво Української РСР: статистичний довідник. – Київ : Радянська школа, 1940. – С. 67.

<sup>599</sup> Там само.

<sup>600</sup> Задачи кинофикации и проката: [Ред. ст.] // Кино. – Москва, 1938. – 11 апреля.

<sup>601</sup> Постанова Ради народних комісарів УСРР від 27 серпня 1935 року «Про план пуску нових підприємств і нових агрегатів по господарству УСРР республіканської та обласної підлеглості в 1935 р.» // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1935. – № 27/28 [23 вересня]. – Арт. 153.

<sup>602</sup> Постанова Всеукраїнського Центрального виконавчого комітету і Ради народних комісарів УРСР від 5 травня 1937 року «Про народногосподарський план УРСР на 1937 рік» // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду Української Радянської Соціалістичної Республіки. – 1937. – № 26 [19 травня]. – Арт. 108.

<sup>603</sup> Приложение № 1. План развития киносети по УССР на 1938 год // Бюллетень Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК Союза ССР. – Москва : Искусство, 1937. – № 9/10. – С. II.

свідчать про загальну тенденцію збільшення питомої ваги звукової кіноапаратури в місті та селі. Пріоритетним напрямом і надалі залишалася кінофікація сільських районів.

Однак збільшення питомої ваги звукових кіноустановок відбувалося не надто швидко. Загалом проблема впровадження звуку в кіно, що постала ще наприкінці 1920-х років, на відміну від провідних західних держав, у Радянському Союзі вирішувалася досить повільно. Ще в 1931 році журнал «Кіно» характеризував ситуацію так: «Майже два роки тупцювання на місці, два роки писання про звукове ательє, два роки роботи на цих фабриках дали нашій кінематографії дуже мало. <...> Якщо питання записувальної апаратури стоїть гаразд, то питання проєкційної апаратури дуже ускладнене і на сьогоднішній день дуже гостре. <...> Ті тисячі комплексів звукової апаратури, про які казали на конференціях, згадували в пресі, – це цифри міфічні, а може навіть – астрономічні»<sup>604</sup>.

Незадовільний стан звукофікації СРСР змусив союзний Раднарком «з метою надання колгоспам можливості користуватися звуковим кіно» 11 грудня 1934 року ухвалити постанову «Про організацію звукових кіно в районних центрах». Документ зобов'язував до 1 липня 1935 року організувати у великих районних центрах 900 звукових кінотеатрів. Причому це мало відбутися не за рахунок зведення нових будівель, а шляхом використання існуючих приміщень стаціонарних кінотеатрів, колгоспних клубів, будинків культури тощо. По Україні ця цифра склала 220 звукових кіноустановок<sup>605</sup>.

Проблеми з широким упровадженням звукової кіноапаратури виникали не лише на стадії проектування та виготовлення, але й у процесі експлуатації: ще не було підготовлено достатньої кількості кіномеханіків, а їхній фаховий рівень був далеко не найкращим.

Для української кінематографії ситуація значною мірою ускладнювалася й тим фактом, що збудована Київська кінофабрика призначалася для зйомок німих фільмів. Та навіть після переходу на звук виникли чималі труднощі: кількісне переважання німих проєкційних установок породжувало проблему титрування звукових фільмів! І хоча в Києві діяла копіювальна фабрика, однак тут не було друкарні для друкування титрів. Це спричинило незадовільне забезпечення мережі німих кіноустановок новими фільмами<sup>606</sup>.

Однак питома вага звукокінопроєкційної апаратури в Україні хоча й повільно, але невпинно зростала. На 1 січня 1938 року нараховувалося 3383 німих і 2190 звукових кіноустановок, а на 1 січня 1939 року ці цифри склали відповідно 2840 і 3210<sup>607</sup>.

Якісні зміни відбулися в кінофікації та прокаті 1933 року, коли постановою Раднаркомом СРСР від 11 лютого 1933 року кінофотооб'єднання «Союзкіно»

<sup>604</sup> Дейтлін Б. Перспектива звукофікації СРСР // Кіно. – 1931. – № 7/8. – С. 15.

<sup>605</sup> Постановление Совета народных комиссаров Союза ССР от 11 декабря 1934 года «Об организации звуковых кино в районных центрах» // Кіно. – Москва, 1934. – 16 декабря.

<sup>606</sup> Михайлов Л. Киносеть Украины не обеспечена фильмами // Кіно. – Москва, 1937. – 17 октября.

<sup>607</sup> Кинофикация и кинопрокат // Ежегодник советской кинематографии за 1938 год. – Москва : Госкиноиздат, 1939. – С. 294.

було реорганізоване в Головне управління кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР. Республіканські трести з виробництва та прокату фільмів (у нашому випадку – «Українфільм») виділили із системи «Союзкіно» та підпорядкували безпосередньо радам народних комісарів відповідних союзних республік.

Кінотрести в межах своєї республіки мали проводити «всю роботу кінофікації, за винятком тої її частини, яка є в безпосередньому завідуванні Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР»<sup>608</sup> (останнє стосувалося мережі кіноустановок всесоюзного значення, що обслуговували великі політичні центри і промислові райони СРСР; їх нараховувалося 50 із загальної кількості 7192 міських установок по всьому СРСР<sup>609</sup>).

Передача керівництва кінофікацією до раднаркомів союзних республік фактично стала визнанням недоцільності попередньої системи, «коли все керівництво кінофікацією держави [СРСР. – *P. P.*] було зосереджено в “Союзкіно”, що створювало неминучу знеосібку інтересів окремих союзних республік»<sup>610</sup>.

Ще одним принциповим моментом, що впливав зі згаданої постанови («щоб максимально використати ресурси організацій Союзу РСР і союзних республік»<sup>611</sup>), стало розширення фінансової бази, яка у свою чергу забезпечила б зростання кіномережі в союзних республіках. На практиці це мало виглядати так: з одного боку, у нове будівництво «провідних кіноустановок» вкладає кошти Головне управління кінофотопромисловості, а з другого – у справу кінофікації залучаються ресурси кожної із союзних республік (бюджетні, громадські та інших зацікавлених організацій). Але при цьому Головне управління кінофотопромисловості залишає за собою право встановлювати ліміти кіноапаратури для розвитку кіномережі республіканських трестів<sup>612</sup>.

Тож, загалом для республік постанова мала позитивне значення. Вони мали змогу більш оперативно та ефективно здійснювати кінофікацію міста і села.

Рішення Раднаркому СРСР про утворення ГУКФ внесло корективи й у прокатну політику. Відтепер прокат фільмів децентралізували: він здійснювався не через посередника в особі кінофотооб'єднання «Союзкіно», а шляхом заключення договорів між відповідними трестами (союзного та республіканського значення). «Всесоюзні трести виробництва кінокартин і республіканські трести мають право прокату кінофільмів, що вони виробляють, на території всього Союзу РСР. Взаємини між цими всесоюзними трестами і рес-

---

<sup>608</sup> Постанова Ради народних комісарів СРСР № 190 від 11 лютого 1933 року «Про організацію Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР» // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1933. – Відділ перший. – № 11 [23 лютого]. – Арт. 59.

<sup>609</sup> *Котиев Б.* Новые пути кинофикации и продвижения // Кино. – Москва, 1933. – 16 февраля.

<sup>610</sup> Там само.

<sup>611</sup> Постанова Ради народних комісарів СРСР № 190 від 11 лютого 1933 року «Про організацію Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР»... – Арт. 59.

<sup>612</sup> *Котиев Б.* Новые пути кинофикации и продвижения...

публіканськими трестами, а також між республіканськими трестами в ділянці прокату регулюються спеціально складуваними між ними договорами»<sup>613</sup>.

Запропоновані договірні умови (у майбутньому вони мали стати єдиною формою прокату) також виявили всі недоліки попередньої системи, за якої продаж фільмів здійснювався за твердими цінами, що неминуче породжувало зрівнялівку під час розрахунку за кінострічки та позбавляло трести матеріального стимулу для підвищення якості своєї продукції.

Запровадження договірних умов мало посприяти й децентралізації знесібленого фільмофонду та встановлення прокатних відрахувань за фільми конкретним студіям-виробникам.

Але у зв'язку із цим виникло питання щодо стрічок закордонного виробництва (у 1933 р. вони складали близько 6 % усього радянського діючого фільмофонду). Тут особливих змін не відбулося: кіноорганізації, що свого часу ці фільми придбали, жодних дивідентів не отримували. Уся імпортно-експортна робота із зарубіжними країнами й надалі мала здійснюватися централізовано через «Союзінторгкіно». Саме до цієї організації й передали весь фонд закордонних фільмів. Єдине, що до певної міри втішало в цій ситуації, це те, що взаємини між «Союзінторгкіно» та республіканськими кінотрестами також мали будуватися на договірних умовах<sup>614</sup>.

Окремо на порядку денному стояло питання з хронікою, що її випускав трест «Союзкінохроніка». Хроніка на той час уже ставала обов'язковим додатком до кожної програми. Водночас через невизначеність її демонстрації прокатними відрахуваннями пропонувалося встановити комбіновану систему: продаж хроніки республіканськими трестам здійснюється на договірних умовах, але за твердими цінами, з правом республіканських трестів відсіювати недоброякісну продукцію<sup>615</sup>.

На виконання рішення союзного уряду республіканський Раднарком 7 березня 1933 року видав постанову «Про підпорядкування тресту «Українфільм» Раді народних комісарів УСРР та надання йому прав Головної управи в справах кінофотопромисловості УСРР», за якою зобов'язав «Українфільм» здійснювати управління та експлуатацію підпорядкованої йому кіномережі, кінофікацію (безпосередньо та через відповідні організації – профспілки, будинки колективіста, колгоспи тощо). У безпосередньому віданні тресту залишалися кінотеатри та міська кіномережа балансом на 1 січня 1933 року. Прокат фільмів на території УСРР мав здійснюватися «Українфільмом» відповідно до наданої йому монополії прокату, а на території інших союзних республік за договорами з кіноорганізаціями цих республік. Сільська (пересувна та стаціонарна) мережа з 15 квітня передавалася у відання республіканських комісаріатів землеробства та освіти, а також Уповноваженого Народного комісаріату радгоспів СРСР при уряді УСРР. На «Українфільм» було покладено забезпечення всієї сільської кіномережі фільмами, кадрами

<sup>613</sup> Постанова Ради народних комісарів СРСР № 190 від 11 лютого 1933 року «Про організацію Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР»...

<sup>614</sup> *Котичев Б.* Новые пути кинофикации и продвижения...

<sup>615</sup> Там само.

кіномеханіків та організацію ремонту на договірних засадах кіноапаратури<sup>616</sup>.

27 травня 1933 року Раднарком СРСР затвердив статут ГУКФ. Документ містив лише загальні фрази щодо керівництва кінофікацією та прокатом і не прозвучало жодного слова про нещодавно задекларовані нові підходи, особливо до організації кінопрокату. А саме: ГУКФ «планує <...> кінотеатральне будівництво» та «встановлює основи прокату кінофільмів на території Союзу РСР для всіх загальносоюзних і республіканських організацій кінопромисловості»<sup>617</sup>.

У 1934 році кінофікація зосереджується у створених обласних кінофототрестах. Перебуваючи в безпосередньому підпорядкуванні облвиконкомів, вони водночас діяли «під загальним керівництвом та контролем» тресту «Українфільм». На новостворені обліктрести покладалися завдання художньо-ідеологічного керівництва культурного обслуговування глядачів, будівництво кінотеатрів і поширення кіномережі в областях, розпорядження фондом кінофікації. Кінофототрести також здійснювали планово-технічне регулювання та облік кіномережі, що перебувала в інших організаціях<sup>618</sup>.

Процес централізації кінематографії в межах усього СРСР завершився в березні 1938 року, коли радянський уряд ухвалив рішення про утворення Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР<sup>619</sup>. На установу покладалося керівництво всіма справами кінематографії, у тому числі кінофікацією та прокатом у загальносоюзному масштабі.

Докладніше ці завдання були розроблені в Положенні про Комітет у справах кінематографії при Раді народних комісарів Союзу РСР. Причому вони стосувалися не лише адміністративних, технічних та цінкових питань як, скажімо, керівництво розгортанням кіномережі, затвердження технічних норм по експлуатації та контроль за її технічним станом; затвердження правил прокату фільмів, регулювання – у межах, встановлених Раднаркомом СРСР – тарифів на прокат і цін на квитки в кінотеатри трестованої і нетрестованої кіномережі; затвердження репертуарних планів. Комітет також мав широку цензурні повноваження: здійснював контроль за репертуаром і

---

<sup>616</sup> Постанова Ради народних комісарів УСРР від 7 березня 1933 року «Про підпорядкування тресту “Українфільм” Раді народних комісарів УСРР та про надання йому прав Головної управи в справах кінофотопромисловості УСРР» // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1933. – № 15 [5 квітня]. – Арт. 172.

<sup>617</sup> Устава про Головну управу кінофотопромисловості при Раді народних комісарів Союзу РСР // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1933. – Відділ перший. – № 34 [9 червня]. – Арт. 203 б.

<sup>618</sup> Постанова Ради народних комісарів УСРР від 28 травня 1935 року «Про затвердження типового статуту про обласні кінофототрести» // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1935. – № 18 [15 липня]. – Арт. 100.

<sup>619</sup> Постановление СНК СССР № 382 от 23 марта 1938 года «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете народных комиссаров Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 3–6.

демонструванням фільмів у кінотеатрах та на кіноустановках усіх відомств і організацій (Управління з контролю за репертуаром)<sup>620</sup>.

Керівництво кінофікацією та кінопрокатом відбувалося через структурні підрозділ Кінокомітету: Головне управління кінофікації (розробка планів розвитку та експлуатації кіномережі всіх відомств і організацій на території СРСР), Головне управління масового друку і прокату кінокартин (до його складу входила Всесоюзна контора з прокату кінофільмів «Союзкінопрокат» з монопольним правом прокату кінокартин по всьому СРСР; відповідно її передавалися республіканські прокатні організації<sup>621</sup>), уже згадуване Управління з контролю за репертуаром<sup>622</sup>; Головне управління постачання здій-

---

<sup>620</sup> Положение о Комитете по делам кинематографии при Совете народных комиссаров Союза ССР от 4 сентября 1938 года // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 15.

<sup>621</sup> Постановление СНК СССР № 382 от 23 марта 1938 года «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете народных комиссаров Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 4. Через кілька місяців мережа прокатних органів Всесоюзної контори «Союзкінопрокат» також зазнала реорганізації: на території союзних республік (крім РРФСР) була встановлена така мережа прокатних органів: Українське відділення в Києві (також займалося прокатом фільмів на території Київської області; прокат в інших областях здійснювався відповідними обласними відділеннями), Білоруське відділення в Мінську, Грузинське в Тбілісі, Азербайджанське в Баку, Вірменське в Єревані, Казахське в Алма-Аті, Узбецьке в Ташкенті, таджицьке в Сталінабаді, Туркменське в Ашхабаді та Киргизьке у Фрунзе (Приказ № 224 от 11 июля 1938 г. по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «О реорганизации сети прокатных органов Всесоюзной конторы «Союзкинопрокат»» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 42). У 1939 році для прокату кінофільмів на території Київської області було створено Київське обласне відділення «Союзкінопрокату» (Приказ № 483 от 5 июля 1939 г. по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «Об организации Киевского обласного отделения «Союзкинопрокат»» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1939. – № 15. – С. 3). Всесоюзна контора «Союзкінопрокат» була ліквідована 1 січня 1940 року. Її функції щодо монопольного прокату фільмів на території СРСР були покладені на Головне управління масового друку та прокату кінофільмів, йому ж безпосередньо підпорядкували всю прокатну кіномережу «Союзкінопрокату» (республіканські, крайові, обласні відділення, міжрайонні агентства та прокатні пункти). Прокатні органи ліквідованої контори змінили свої назви: республіканські, крайові та обласні відділення почали називатися конторами, міжрайонні агентства цих контор – відділеннями цих контор, прокатні пункти – агентствами (Приказ № 815 по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР от 25 декабря 1939 года «О ликвидации Всесоюзной конторы по прокату кинофильмов «Союзкинопрокат»» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1940. – № 2. – С. 15–16).

<sup>622</sup> У розвиток постанови, за якою створювалося, зокрема, й Управління з контролю за репертуаром, 19 липня 1939 року наказом по Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР були затверджені два документи: Інструкція «Про порядок здійснення контролю за випуском, прокатом і демонструванням кінокартин», що визначала механізми проходження кінокартин, починаючи з моменту закінчення зйомок кіностудією і до демонстрації на екранах (Інструкція «О порядке проведе-



снювало забезпечення матеріалами установи і будівництва Комітету, а через підпорядковану Всесоюзну контору з постачання кіномережі («Союзкінопостач») кіномережа забезпечувалася апаратурою, запасними частинами та витратними матеріалами<sup>623</sup>.

При радах народних комісарів союзних і автономних республік, крайових і обласних виконавчих комітетах як органи Комітету створювалися управління кінофікації<sup>624</sup>.

У результаті цієї реорганізації було ліквідовано трест «Українфільм», а всі справи, майно та цінності передали до новоствореної структури – Управління кінофікації, сформованого при Раднаркомі УРСР. Начальника цього управління призначав республіканський Раднарком за погодженням з Комітетом у справах кінематографії. Аналогічні управління були створені при Раднаркомі Молдавської АРСР та обласних виконавчих комітетах.

На Управління кінофікації при Раднаркомі УРСР покладалися керівництво всією справою кінофікації УРСР; розвиток і поширення кіномережі в місті та селі; якісне покращення роботи кіномережі, зокрема, подальші ро-

---

ння контролю за випуском, прокатом и демонстрированием кинокартин» от 19 июля 1939 года // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1939. – № 15. – С. 6–12), та Положення про Управління з контролю за репертуаром, в якому прописувалися функціональні завдання цього структурного підрозділу (Положение об Управлении по контролю за киноперертуаром Комитета по делам кинематографии при СНК СССР от 19 июля 1939 года // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1939. – № 15. – С. 12–13).

<sup>623</sup> Положение о Комитете по делам кинематографии при Совете народных комиссаров Союза ССР от 4 сентября 1938 года // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 17. У 1938 році в Києві відкрили філію Всесоюзної контори «Союзкінопостач» (Приказ № 133 от 5 июня 1938 г. № 133 по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «Об открытии филиалов Всесоюзной конторы по снабжению киносети «Союзкиноснаб»» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 34). Наступного року її на зміну прийшла госпрозрахункова контора «Укркінопостач», що входила вже до складу Управління кінофікації при РНК УРСР. «Укркінопостачу» передавалися оборотні кошти Української філії «Союзкінопостачу». На госпрозрахунок були переведені також відділи постачання та збуту обласних кінотрестів (постанова Ради народних комісарів УРСР від 5 липня 1939 року «Про організацію контори “Укркінопостач” при Управлінні кінофікації при Раді народних комісарів УРСР» // Збірник законів та розпоряджень Уряду Української Радянської Соціалістичної Республіки. – 1939. – № 23 [19 липня]. – Арт. 109). Однак така система забезпечення себе, напевно, не повністю виправдала, і з 1 січня 1940 року функцію постачання будівельних матеріалів для будівництва та капітального ремонту кінотеатрів було передано з Управління кінофікації до обласних виконавчих комітетів (постанова Ради народних комісарів УРСР від 18 листопада 1939 року «Про будівництво та капітальний ремонт кінотеатрів» // Збірник законів та розпоряджень Уряду Української Радянської Соціалістичної Республіки. – 1939. – № 36 [7 грудня]. – Ст. 166).

<sup>624</sup> Постановление СНК СССР № 382 от 23 марта 1938 года «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете народных комиссаров Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 4.

боти з озвучення; якісніше обслуговування мешканців міста та села та ін. До Управління кінофікації входили такі відділи: оперативно-експлуатаційний; технічний; капітального будівництва; підготовки, обліку та розподілу кадрів; планово-економічний; фінансовий і бухгалтерія; адміністративно-господарський<sup>625</sup>.

Одним із наслідків реорганізації системи прокату в СРСР стало затвердження та введення в дію типового статуту тресту кінофікації (союзної, автономної республіки, краю, області). Трест створювався «для експлуатації, будівництва, розвитку та покращення роботи кіномережі й підвищення ролі кіно як фактору культурно-політичного виховання трудящих»<sup>626</sup>. Він здійснював керівництво роботою всіх безпосередньо підпорядкованих міських і сільських кіноустановок і кінопересувок, будівництво нових і реконструкцію існуючих кінотеатрів.

Відбулася також централізація будівництва кінотеатрів. Відповідно до розпорядження по Комітету у справах кінематографії таке будівництво з 1939 року мало здійснюватися тільки за проектами, що затверджувалися та видавалися Головним управлінням кінофікації. Індивідуальне проектування та відступ від затверджених проектів дозволялося у виняткових випадках за попередньою згодою Головного управління кінофікації у разі нижчелімітної вартості. Якщо ж вартість кінотеатру перевищувала лімітні суми, то з дозволу Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР<sup>627</sup>.

Реорганізація кінофікації не завжди давала очікувані результати. У союзній пресі відзначалося, що створені в 1938 році обласні, крайові та республіканські управління кінофікації «з керівництвом відомчої кіномережею не впоралися. Спроби скласти об'єднаний план кінофікації, що охоплює всю кіномережу, спричинили лише даремні втрати часу (Кримська АРСР, Свердловська і Вінницька обл.)»<sup>628</sup>.

---

<sup>625</sup> Постановление Совета народных комиссаров УССР от 16 апреля 1938 года «Об образовании Управления кинофикации при Совете народных комиссаров УССР, Совете народных комиссаров Молдавской АССР и областных исполнительных комитетах» // Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украинской Советской Социалистической Республики. – 1938. – № 23 [29 апреля]. – Ст. 89. Цією ж постановою начальника новоствореного Управління кінофікації зобов'язали за погодженням з Комітетом у справах кінематографії при РНК СРСР підготувати питання щодо утворення ще двох структур: госпрозрахункової контори «Укркінопостач» при Управлінні кінофікації (створювалася на базі апарату колишнього госпрозрахункового Управління постачання і збуту «Українфільму») та міського кінотресту в Києві.

<sup>626</sup> Приказ № 240 от 15 июля 1938 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «Об утверждении и введении в действие типового устава треста кинофикации» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 49–50.

<sup>627</sup> Приказ № 287 от 8 августа 1938 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «О строительстве кинотеатров на территории Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 55.

<sup>628</sup> *Баладин В.* Управление киносетью надо перестроить // Кино. – Москва, 1939. – 17 мая.

Тому менше ніж за два роки відбулася чергова реорганізація органів кінофікації. Згідно з постановою РНК СРСР від 20 березня 1940 року всі існуючі трести з кінофікації були об'єднані з управліннями кінофікації при раднаркомках відповідних союзних, автономних республік, крайових і обласних виконавчих комітетів. Відповідно були реорганізовані й районні (міжрайонні) відділення трестів з кінофікації в районні (міжрайонні) відділи управлiнь кінофікації при крайових, обласних виконавчих комітетах і РНК союзних республік. Певним здобутком стало переведення управлiнь кінофікації та їх районних (міжрайонних) відділів на госпрозрахунок<sup>629</sup>.

«Ліквідація кінотрестів і створення єдиних управлiнь кінофікації <...> безперечно, наведуть у кіномережі більшовицький порядок»<sup>630</sup>, – з оптимізмом зауважував голова Комітету в справах кінематографії І. Большаков.

Однак і таке об'єднання суттєво не поліщило роботи з кінофікації. Принаймні в Україні, «об'єднавшись з кінотрестами, обласні управлiння не тільки не покращили керівництва відомчою мережею, а навпаки, послабили увагу до неї»<sup>631</sup>.

Значні зміни відбувалися і в прокатній політиці. З 1 жовтня 1938 року замість республіканських були введені в дію нові правила прокату кінокартин, єдині на всій території СРСР<sup>632</sup>. Відповідно до цих правил всі кіноустановки СРСР для отримання в прокат фільмів мали пройти реєстрацію. Але й зареєстровані кіноустановки могли демонструвати тільки кінофільми, отримані від відділень чи агентств контори «Союзкінопрокат», які у свою чергу видавали картини тільки за наявністю дозволу Управління з контролю за репертуаром (причому до фільмів висувалися вищі вимоги: вони повинні були бути повносюжетними, тобто без пропусків, з повним комплектом внутрішніх написів, із цілою фонограмою, належною якістю зображення та придатні для експлуатації з технічного боку). Фільми для сільської кіномережі видавалися зі спеціально виділеного фонду художніх кінокартин. У нових правилах чіткіше встановлювався порядок репертуарних розкладів, отримання та повернення кінофільмів, здійснення розрахунків за видані в прокат фільми та рекламний матеріал, а також відповідальність за збереженість фільмокопій<sup>633</sup>.

---

<sup>629</sup> Постановление Совета народных комиссаров Союза ССР № 377 от 20 марта 1940 года «О реорганизации органов управления кинофикации Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1940. – № 7. – С. 3.

<sup>630</sup> Собрание актива Комитета по делам кинематографии. Доклад тов. И. Большакова // Кино. – Москва, 1940. – 22 апреля.

<sup>631</sup> В Комитете по делам кинематографии : [Ред. ст.] // Кино. – Москва, 1940. – 13 июля.

<sup>632</sup> Приказ № 438 от 27 сентября 1938 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «Об утверждении правил проката кинокартин на территории Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 3/4. – С. 27.

<sup>633</sup> Правила проката кинокартин на территории Союза ССР // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 3/4. – С. 28–37.

Для подальшого впорядкування системи кінопрокату на території СРСР 8 грудня 1938 року союзний Раднарком видав ще кілька постанов: «Про ціни на квитки в кінотеатри та інші кіноустановки»<sup>634</sup>, «Про податок з кіноустановок»<sup>635</sup>, «Про встановлення на території СРСР єдиних тарифів за прокат кінокартин»<sup>636</sup>. На виконання цих постанов Комітет у справах кінематографії видав відповідні накази<sup>637</sup>. З 1 березня 1940 року у трестованій та нетрестованій мережах була заборонена безкоштовна демонстрація кінофільмів. Виняток становили військові частини, навчальні заклади, будинки відпочинку, санаторії та науково-дослідні установи<sup>638</sup>.

У цей час, окрім сільського населення, традиційно чимала увага приділяється великим промисловим районам. Перевіркою кінообслуговування робітників і службовців вугільних басейнів, здійсненою Головним управлінням кінофікації в 1939 році (в Україні це були Сталінська (нині – Донецька) та Ворошиловградська (нині – Луганська) області), виявлено низку недоліків. Особливо було відзначено незадовільний стан кіномережі Донбасу: тут було чимало старої апаратури (монтажу 1931, 1932 рр.), що не відповідала новим технічним вимогам. Існували й кадрові проблеми: у Ворошиловградській області через нестачу кіномеханіків не працювало 11 кіноустановок, що належали профспілці працівників вугільної галузі; слабо була укомплектована технічними кадрами кіномережа Донецької області – тисячу кіноустановок тут обслуговували тільки два кіноінженери<sup>639</sup>.

---

<sup>634</sup> Постановление СНК СССР № 1290 от 8 декабря 1938 года «О ценах на билеты в кинотеатры и другие киноустановки» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 8. – С. 2–5.

<sup>635</sup> Постановление СНК СССР № 1291 от 8 декабря 1938 года «О налоге с киноустановок» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 8. – С. 5–6.

<sup>636</sup> Постановление СНК СССР № 1292 от 8 декабря 1938 года «Об установлении на территории СССР единых тарифов за прокат кинокартин» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 8. – С. 6–10.

<sup>637</sup> Приказ № 631 от 18 декабря 1938 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «О порядке установления цен на билеты в кинотеатры и другие киноустановки на территории Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 8. – С. 11; Инструкция «О порядке установления цен на билеты в кинотеатры и другие киноустановки на территории Союза ССР» от 15 декабря 1938 года // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 8. – С. 12–15; Приказ № 636 от 20 декабря 1938 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «Об установлении на территории Союза ССР единых тарифов за прокат кинокартин» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 8. – С. 15–16; Таблица поясов по взиманию прокатной платы с передвижной киносети // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1938. – № 8. – С. 17–20.

<sup>638</sup> Приказ № 61 от 27 февраля 1940 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «О запрещении демонстрации кинокартин в трестированной и нетрестированной киносети» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1940. – № 5. – С. 27–28.

<sup>639</sup> Приказ № 696 от 7 октября 1939 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «О результатах проверки кинообслуживания рабочих и служащих

Не залишалася осторонь і дитяча аудиторія. Так, у спільній постанові Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР і ЦК ВЛКСМ від 17 січня 1940 року зверталася увага на незадовільну організацію кінопрокату дитячих і юнацьких фільмів та обслуговування юних глядачів у кінотеатрах. Серед основних недоліків були такі: у прокатних організаціях не виділено окремого фонду дитячих фільмів; обмежено тиражі цих фільмів та їхня значна зношеність; більшість дитячих фільмів спочатку поступала на загальні екрани, що спричиняло несвоєчасне обслуговування юного глядача; репертуар дитячих кіносеансів складався без урахування вікових особливостей, траплялися непоодинокі випадки, коли дітям молодшого шкільного віку демонстрували фільми для дорослих <sup>640</sup>.

Для виправлення згаданих недоліків у Головному управлінні кінофікації передбачалося організувати відділ, а при республіканських управліннях кінофікації – сектори по роботі з дітьми; в усіх обласних, крайових і республіканських відділеннях «Союзкінопрокату» виділявся спеціальний фонд кінофільмів для обслуговування дитячої та юнацької аудиторії (фільми з цього фонду видавалися в прокат насамперед дитячим кінотеатрам і для демонстрації на дитячих кіносеансах), а у великих відділеннях створювалися групи з прокату дитячих і юнацьких фільмів. Головному управлінню кінофікації запропоновано скласти план розширення мережі дитячих кінотеатрів по СРСР та збільшити в 1940 році кількість дитячих кіносеансів до 25 % від загальної кількості по всій кіномережі <sup>641</sup>.

Того ж року Комітет у справах кінематографії видав ще один наказ, що мав на меті упорядкування дитячих кіносеансів. До його появи спричинилися «повна безконтрольність відвідування дітьми кінотеатрів, неправильність включення до репертуару дитячих кінотеатрів і спеціальних дитячих кіносеансів» тощо <sup>642</sup>. Загалом він стосувався вікових обмежень щодо відвідувань кіносеансів. Відтак Управління з контролю за репертуаром при видачі дозвільних посвідчень (паспортів) обов'язково мало вказувати, чи дозволено дану кінокартину демонструвати дитячій чи юнацькій аудиторії. У разі, якщо таке траплялося, встановлювалися певні вікові обмеження: до 8, 12, 14 і до 16 років. Визначати названі вікові категорії мала спеціально створена при Управлінні з контролю за репертуаром комісія, до складу якої ввійшли представники ЦК ВЛКСМ, Наркомосу РРФСР, «Головкінопрокату» та Головного управління кінофікації <sup>643</sup>.

---

угольних бассейнов» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1939. – № 19. – С. 25.

<sup>640</sup> Постановление Комитета по делам кинематографии при СНК СССР и Центрального комитета ВЛКСМ от 17 января 1940 года «Об улучшении проката детских и юношеских фильмов и обслуживания юного зрителя в кинотеатрах» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1940. – № 4. – С. 4–5.

<sup>641</sup> Там само. – С. 5–6.

<sup>642</sup> Приказ № 377 от 23 августа 1940 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «Об ограничении показа кинокартин для детской и юношеской аудитории» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1940. – № 16. – С. 15.

<sup>643</sup> Там само.

Під особливою увагою керівництва Комітету у справах кінематографії щодо здійснення кінофікації та організації кінопрокату постійно перебувала Україна. Про це свідчить, зокрема, наказ згаданого Комітету від 5 листопада 1938 року «Про хід виконання плану розвитку та експлуатації кіномережі та прокату по УРСР». У документі зверталася увага на той факт, що Управління кінофікації при РНК УРСР та Українське відділення «Союзкінопостачу» не займалися керівництвом та покращенням роботи нетрестованих кіноустановок (а вони склали понад 50 % усієї кіномережі УРСР); на неправильний розподіл наявного фільмофонду між областями; незадовільне просування на українські екрани хронікальних фільмів; незадовільну роботу зі збереження фільмофонду; занижені показники роботи при плануванні. Традиційно незадовільним визнано й обслуговування сільського населення: більшість населених пунктів (включених до маршрутів кінопересувок) обслуговувалися не більше ніж один раз на місяць, а близько третини з них ззагалі не охоплені кіно; понад 50 райцентрів не мали звукових кіноустановок тощо<sup>644</sup>. Не став винятком і 1939 рік, коли роботу органів кінофікації УРСР знову було визнано незадовільною<sup>645</sup>.

Нові виклики перед системами кінофікації та кінопрокату України постали у зв'язку з входженням до її складу 1939 року західноукраїнських територій, а в 1940 році – частини Бессарабії та Північної Буковини. На цих територіях слід було оперативнo здійснити кінофікацію та забезпечити місцеве населення фільмами радянського виробництва.

Уже в січні 1940 року Раднарком УРСР видав постанову, в якій зобов'язав Управління кінофікації організувати впродовж січня у Львові міжобласні дев'ятимісячні курси кіномеханіків на 350 осіб<sup>646</sup>.

Значний дефіцит кіноустановок відчувався в Бессарабії та Північній Буковині. Через відсутність резерву 60 автозвукпересувок разом з кіномеханіками та водіями було переведено з РРФСР: Краснодарського краю, Ростовської, Курської, Воронежської, Орловської, Тамбовської, Смоленської, Ярославської та Горьковської областей. Прийом, доставку та встановлення районів обслуговування здійснював начальник Управління кінофікації при Раднаркомі УРСР С. Карасьов. У Кишиневі була організована контора з прокату кінофільмів з відділеннями в Чернівцях, Бельцях та Акермані. Молдавську контору «Головкінопрокату», реорганізовану у відділення, підпорядкували Кишинівській конторі. Новостворену Кишинівську контору тимча-

---

<sup>644</sup> Приказ № 531 от 5 ноября 1938 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «О ходе выполнения плана развития и эксплуатации киносети и кинопроката по УССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва: Госкиноиздат, 1938. – № 7. – С. 17–18.

<sup>645</sup> *Маркус И.* На совещании актива работников киносети УССР // Кино. – Москва, 1940. – 9 марта.

<sup>646</sup> Про підготовку кіномеханіків для західних областей України: Постанова РНК УРСР від 15 січня 1940 року // Культурне будівництво в Українській РСР: Важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр. – Збірник документів в двох томах. Т. 1 (1917 – червень 1941 рр.). – Київ: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. – С. 795–796.

сово очолив керівник Одеської контори «Головкинопрокату» К. Гончаров<sup>647</sup>. З ухваленням 2 серпня 1940 року на VII сесії Верховної Ради СРСР закону про утворення Молдавської РСР Кишинівська контора була реорганізована відповідно до територіального поділу.

У новостворених Чернівецькій та Акерманській областях УРСР насамперед були націоналізовані та передані Управлінню кінофікації кінотеатри (у Чернівецькій області – 18, в Акерманській – 10<sup>648</sup>). Для налагодження нормального функціонування кінотеатрів Управління кінофікації зобов'язали запустити всі недіючі кінотеатри, завершити реконструкцію фойє кінотеатрів у Чернівцях та Акермані, забезпечити однією пересувкою кожен район згаданих областей, а також організувати кіноремонтні майстерні в обласних центрах<sup>649</sup>.

Не менш актуальною була проблема дублювання фільмів мовами місцевого населення та впорядкування випуску україномовних варіантів. В УРСР україномовні стрічки демонструвалися зі значним запізненням після російських, що суттєво зменшувало відвідування таких сеансів. На ці порушення практично ніхто уваги не звертав, вважаючи, очевидно, що українці вже добре вивчили російську.

Така ситуація тривала певний час і на нових українських територіях: система прокату реагувала на зміну ситуації доволі повільно. Бракувало фільмів із субтитрами (наприклад, у м. Снятині Станіславської області «Багата наречена» та «Великий громадянин», не забезпечені субтитрами, протрималися на екрані лише 2–3 дні, тоді, як субтитровані стрічки – 8 днів), незадовільно здійснювалася організація сеансів (у Тернопільську область фільми надходили у зворотній послідовності: «Виборзька сторона», «Повернення Максима» та «Юність Максима»), часто кінокартини надходили без рекламного фотоматеріалу<sup>650</sup>.

«Кілька мільйонів нових громадян влилися до радянської сім'ї – народи західних областей України. Але в західні області надсилають дуже мало фільмів українською мовою і лише одиниці – з субтитрами польською мовою!»<sup>651</sup>, – зауважувала з приводу недостатньо продуманої прокатної політики газета «Кино».

---

<sup>647</sup> Приказ № 301 от 16 июля 1940 года по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «Об организации кинообслуживания населения Бессарабии и Северной Буковины» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – Москва : Госкиноиздат, 1940. – № 13. – С. 10.

<sup>648</sup> Список кінотеатрів, які передаються Управлінню кінофікації при РНК УРСР у Чернівецькій та Акерманській областях. Додаток до постанови РНК УРСР від 3 жовтня 1940 року «Про організацію обслуговування кіно трудящих Чернівецької та Акерманської областей УРСР» // Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр. Збірник документів: у 2 т. Т. 1 (1917 – червень 1941 рр.). – Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. – С. 825.

<sup>649</sup> Про організацію обслуговування кіно трудящих Чернівецької та Акерманської областей УРСР: Постанова РНК УРСР від 3 жовтня 1940 року // Культурне будівництво в Українській РСР: Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр. Збірник документів: у 2 т. Т. 1 (1917 – червень 1941 рр.). – Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. – С. 824.

<sup>650</sup> Романенко Н. Прокат картин на Украине // Кино. – Москва, 1941. – 31 января.

<sup>651</sup> Там само.

Начальник Управління кінофікації УРСР С. Карасьов, виступаючи в 1940 році на нараді начальників управлінь кінофікації, за неуважне ставлення до українських варіантів фільмів критикував Київську та Одеську кіностудії: фільми потрапляли на екран через кілька місяців після випуску російського варіанта. Особливо гостро це питання стояло у Львівській, Тернопільській, Дрогобицькій і Станіславській областях, населення яких майже не знало російської<sup>652</sup>.

Можливо, саме проблеми з організацією прокату на нових українських територіях й зумовили впровадження в грудні 1940 року при Раднаркомі УРСР посади Уповноваженого Комітету в справах кінематографії з прокату фільмів<sup>653</sup>.

Попри невиконання трестованою мережею СРСР плану з кінофікації в загальному по жодному з показників за 1938 рік (наприклад, на 1 січня 1939 р. не працювало 13,6 % від усієї кількості звукових кіноустановок<sup>654</sup>), радянське керівництво й надалі розробляло грандіозні плани.

Шестикратне збільшення кількості кіноустановок у СРСР (з 10 до 60 тисяч) планувалося в третій п'ятирічці (1938–1942) – «в період завершення будівництва безкласового соціалістичного суспільства і поступового переходу від соціалізму до комунізму»<sup>655</sup>. «Намічене зростання кіномережі цілком гарантує вирішення завдання широкого просування кінокартин в усі міста і села, – зазначала з цього приводу газета «Кино», – тобто суцільної кінофікації країни»<sup>656</sup>. Основна увага знову зосереджувалася на сільських районах: необхідно було суттєво покращити їх кінофікацію при одночасному підвищенні якості обслуговування глядачів. Здійснити це планувалося шляхом забезпечення стаціонарними установками, бо «тільки при стаціонарванні кіноустановок можна добитися високої якості кінообслуговування»<sup>657</sup>. Така роль стаціонарних кіноустановок пояснюється не лише підвищенням якості показу, але й плановим розгортанням культурно-просвітницької роботи, а отже, ще більшим ідеологічним впливом на селі. У селах, що обслуговувалися пересувними установками, ідеологічний вплив до певної міри був обмежений через те, що мав нерегулярний характер.

Водночас визнавалося чимало помилок, допущених у попередній період. «Але досвід попередніх років показав, що будівництво кінотеатрів часто затягується, коштує дорого і зазвичай є низької якості, – зауважувала газета

---

<sup>652</sup> В новых условиях: Совещание начальников управлений кинофикации: [Ред. ст.] // Кино. – Москва, 1940. – 23 июня.

<sup>653</sup> Постанова Ради народних комісарів УРСР № 1658 від 13 грудня 1940 року «Про встановлення при Раді народних комісарів УРСР посади Уповноваженого Комітету в справах кінематографії по прокату кінофільмів» // Збірник законів та розпоряджень Уряду Української Радянської Соціалістичної Республіки. – 1941. – № 2 [16 січня]. – Ст. 11.

<sup>654</sup> Кинофикация СССР в третьей сталинской пятилетке: [Ред. ст.] // Кино. – Москва, 1939. – 17 апреля.

<sup>655</sup> Там само.

<sup>656</sup> *Калистратов Ю.* К сплошной кинофикации СССР! // Кино. – Москва, 1939. – 17 февраля.

<sup>657</sup> Там само.



“Кино”. – Нові будівлі іноді споруджуються без урахування потреб глядача і потреб експлуатації»<sup>658</sup>. Увагу також звертали на недоцільність будівництва сільських кінотеатрів на 100–150 місць: у малих населених пунктах вони були незаповнені, а у великих, навпаки, не задовольняли потреб глядачів. Справді, за наявності в населеному пункті сільського будинку культури чи клубу потреба у власному кінотеатрі, на будівництво якого витрачалися значні кошти, відпадала. Тож не випадково кінороботу, особливо в невеликих селах, пропонувалося «поєднувати з іншими видами культурно-просвітницької роботи, широко використовуючи для цього приміщення сільських будинків культури та клубів»<sup>659</sup>.

Нові підходи кінобудівництва на селі передбачали, по-перше, що таке будівництво відбуватиметься, головним чином, по лінії нетрестованої мережі (шляхом обладнання кіноапаратурою будинків культури та клубів), а по-друге, суттєво обмежувалося будівництво сільських трестованих (за рахунок трестів кінофікації) кінотеатрів; їх дозволяли будувати не менш ніж на 300 місць і в населених пунктах, де проживає понад 8–10 тис. осіб.

Утім, і в містах не все було гладко. У деяких з них кінотеатри розташовувалися нерівномірно. Наприклад, у Києві більшість кращих кінотеатрів зосереджувалася в центрі, на Хрещатику, що, на думку автора публікації в газеті «Кино», «абсолютно не відповідає нашим, соціалістичним умовам»<sup>660</sup>.

Ще одним важливим напрямом мала стати повна звукофікація СРСР на кінець п'ятирічки (уже вкотре!). Особливе місце в цьому процесі відводилося вузькоплівочній апаратурі (до 40 % на 1942 р.)<sup>661</sup>.

Проте здійснитися цим планам не судилося – розпочалася війна.

\*\*\*

Кардинальні зміни, що відбулися в галузі кінофікації та кінопрокату України впродовж 1930-х років, мали неоднозначний характер.

Відбувся перехід до централізованих методів здійснення кінофікації. У попередній період кінофікацією села опікувалися політосвітні організації, профспілки, кооперація, у містах будівництво кінотеатрів здійснювало ВУФКУ. У 1930-х роках ініціатива повністю переходить до органів державної влади. За цей період суттєво зросла мережа кіноустановок (з 1755 у 1928 р. до 6050 у 1939 р.<sup>662</sup>), хоча жодного з п'ятирічних планів з кінофікації українському уряду не вдалося виконати. Підпорядкування української кінематографії союзному центрові обмежило можливості подальшого проведення кінофікації на відповідному рівні.

Зміни, що відбулися в прокатній політиці також мали радикальний і в основному негативний характер. Перетворення СРСР на тоталітарну державу, централізація економіки спричинили не лише суттєве зменшення кіно-

<sup>658</sup> Кинофикация СССР в третьей сталинской пятилетке...

<sup>659</sup> *Калистратов Ю.* К сплошной кинофикации СССР!..

<sup>660</sup> Там само.

<sup>661</sup> Кинофикация СССР в третьей сталинской пятилетке...

<sup>662</sup> Культурне будівництво Української РСР : статистичний довідник... – С. 67.

виробництва, але й введення жорсткої цензури щодо фільмів, вироблених у 1920-х роках. Чимало з них були визнані «ідеологічно шкідливими» й вилучені з прокату. Натомість зросла кількість заідеологізованих стрічок про соціалістичне будівництво, покликаних виховувати на комуністичних засадах нових людей. Відбулося неухильне зменшення питомої частки кінокартин іноземного виробництва – аж до повного їх вилучення з прокату на кінець десятиліття. Результатом такої політики стало перетворення строкатого «кіноринку» 1920-х років на лінійний «кінопроцес» у наступному десятилітті та великий тиск на глядацький попит державної пропозиції<sup>663</sup>. Водночас в означений період вводяться нові правила прокату кінокартин, упорядковуються ціни на квитки.

---

<sup>663</sup> *Туrowsкая М.* Кинопроцесс: 1917–1989. Предисловие... – С. 82.

# УКРАЇНСЬКИЙ ЗАКОРДОННИЙ КІНЕМАТОГРАФ. 1930–1945

Українське кіномистецтво розвивалося не тільки в кордонах УРСР, але й у інших регіонах світу. Поразка національно-визвольних змагань 1917–1921 років призвела до ситуації, коли споконвічні українські землі опинилися під контролем інших держав, зокрема Польщі, Румунії, Чехословаччини. У країнах Західної Європи, США, Канаді діяли потужні українські емігрантські осередки, які намагалися підтримувати культуру та мистецтво, зокрема й проекти із царини кінематографа. Тому в 1930-х роках українське кіно знімалося в Польщі та Франції, США та Чехословаччині, видавалася фахова література з кіномистецтва, діяли аматорські осередки для популяризації кіно, існувала незалежна кінокритика.

Водночас розвиток українського закордонного кінематографа суттєво ускладнювався браком фінансування, а в низці країн також цензурою та різними утисками. Приміром, кіномистецькі кола Західної України, яка впродовж 1921–1939 років входила до складу Польщі, переживали в 1930-х роках вкрай тяжкі часи. Кіноіндустрія зазнала відчутного удару світової економічної кризи, що розпочалася восени 1929 року. На початку 1930-х років загальмувався перехід на звукове кіно. Ринок кіновиробництва (зокрема й ринок технологій) перебував під контролем найбільших продуцентів – США та Німеччини, – які в умовах рецесії не поспішали ділитися технічними новинками.

Крім цього, переходу на звукове кіно в умовах Польщі здебільшого заважали власники кінотеатрів, які через дорожнечу відповідного обладнання були противниками звуку. Їхню позицію підтримували також місцеві кіностудії, оскільки істотне зростання витрат на виробництво фільмів робило польську кінопродукцію неконкурентоздатною до імпорту зі США, Франції чи Німеччини. Варшавський уряд під тиском західних корпорацій у березні 1930 року ухвалив рішення про загальний обов'язковий перехід усієї мережі кінотеатрів на звук. При цьому пропонувалося, аби не менше 10 % демонстрованих фільмів були місцевого виробництва. Це, на думку влади, мусило зробити польські кінокомпанії більш конкурентоспроможними та забезпечити їм гарантований сегмент у системі прокату. Натомість вказане рішення в цілому не виконувалося<sup>664</sup>.

Загострення економічної кризи призвело також до проблем із прокатом кінопродукції: мережі кінотеатрів у кількох великих містах (Варшава, Краків, Вільно), які контролювалися іноземним капіталом, перейшли на рейки звукового кіно, а дві третини кінотеатрів (особливо в регіонах, містах воєводського підпорядкування), що перебували у власності малих чи середніх фірм, опинилися на межі банкрутства. Відповіддю на дії уряду став загальнонаціональний страйк кінотеатрів у 1932 році.

У березні цього року власники кінотеатрів у м. Лодзі, яких підтримали їхні колеги в інших регіонах, заявили, що переходу на звук вони в жодному

---

<sup>664</sup> Skaff S. The Law of the Looking Glass: Cinema in Poland, 1896–1939. – Ohio: Ohio University Press, 2008. – P. 126.

разі не допускають. На боці дирекції кінотеатрів були не тільки режисери, актори чи оператори, але й профспілки музикантів, оскільки з упровадженням звуку значна кількість таперів втратила свою роботу та опинилася в умовах економічної депресії на межі виживання. Загалом у бойкоті взяло участь 711 кінотеатрів<sup>665</sup>.

Уряд пішов на поступки: було запропоновано п'ятирічний мораторій на сплату податків кінотеатрами, аби за цей час власники могли акумулювати кошти та обладнати кінозали звуковими апаратами; ухвалено концепцію розвитку національної системи прокату (планувалося, що до 1937 року за державний кошт збудують кінотеатри в 152 містах і містечках); спостерігалися спроби залучити іноземні інвестиції в кінотовиробництво. Значна частина із цих планів залишилася на папері.

Окреслені події безпосередньо стосувалися кінематографістів Галичини та інших західноукраїнських регіонів. Перебуваючи під тиском цензури польської влади, а також зазнаючи фінансових і культурних утисків, вони мали ще менше можливостей для подолання негативних наслідків економічної кризи. Проте навіть у таких несприятливих умовах українська меншина намагалася розбудувати власний кінобізнес.

## **Кінематограф Західної України 1930-х років: провідні постаті, фільмова продукція і проблеми кінотовиробництва**

Ще в 1923 році у Львові Софія Кулик (псевдонім – Соня Куликівна), українська письменниця, публіцист, перекладач і редактор, заснувала власну прокатну фірму разом зі студією «Соня-фільм», що стала провідною українською кіностудією Галичини 1920–1930-х років. Перший фінансовий успіх прийшов до Софії Кулик у 1926 році після вдалого прокату в місцевих кінотеатрах ігрової стрічки ВУФКУ «Тарас Шевченко» (реж. П. Чардинін, 1926 р.). На сторінках фахового журналу «Кіно» (м. Львів) цей успіх пояснювався як назвою стрічки, так і тим фактом, що «Тарас Шевченко» став першим українським (нехай і радянського виробництва) фільмом, що все ж таки потрапив на екрани після дев'ятимісячного цензурування польською владою<sup>666</sup>.

Прокат приніс фірмі С. Кулик вагомі прибутки, адже український сегмент глядачів становив майже третину загальної кіноаудиторії Львова<sup>667</sup>, а в Луцьку, Тернополі, Станіславові (Івано-Франківську) – ще більше. Згодом під егідою студії «Соня-фільм» було налагоджено спеціалізований імпорт і прокат українських фільмів, знятих в УРСР, а також показ кінострічок власного виробництва та видання фахового львівського часопису «Кіно» (1930–1936).

Згодом з'явилися й інші місцеві кіностудії. Зокрема, у 1931 році у Львові почала свою роботу родинна фірма «Оріон-фільм». Її засновниками були

---

<sup>665</sup> Там само.

<sup>666</sup> Кіно. – 1929. – № 5. – С. 2.

<sup>667</sup> *Швагуляк-Шостак О.* Кіно і німці // *Контракти.* – 2007. – № 44 (листопад). – С. 9.

Ярослав і Вітольд Слоневські (зяті відомого художника Івана Труша), Мирон Труш (син художника, кузен Лесі Українки) та професійний режисер С. Скода.

Я. Слоневський був, по суті, головним організатором, винахідником та ентузіастом у фірмі «Оріон», а також у майстерні «Слоневські-фільм» (*Sloniewski Film*), що також шукала засобів озвучити кінострічки. Вони розміщувалися у Львові на вул. Шимоновичів, 5. Наприкінці 1931 року з доволі скромним обладнанням (апаратом для синхронного перезапису звуку на кіноплівку, столом для знімання титрів тощо) колектив майстерні розпочав свою роботу. Я. Слоневський і М. Труш найчастіше виконували функцію операторів і допомагали всім, хто хотів знімати на кіноплівку<sup>668</sup>. З іменем Я. Слоневського пов'язано, зокрема, конструювання першої в Польщі ручної синхронної камери.

Члени «Оріону» також допомогли Краєзнавчому товариству в 1934 році провести експеримент з однією з перших телепередач. Збереглися сценарії цієї передачі та технічні малюнки до вірша «Фільм» авторства репортера К. Вежинського. Іншою подією, що ввійшла в історію польського телебачення, стала телепередача твору «Коли встають ранкові зорі». Цікаво, що вона відбулася у Львові на рік раніше ніж у Варшаві<sup>669</sup>. Технічно краще обладнані кіностудії витіснили фірму «Оріон» з ринку. З 1938 року один із її засновників Я. Слоневський став представником фірми «Kodak» у Варшаві.

Необхідність створення власної кіноіндустрії та мережі прокату в умовах польської культурної гегемонії усвідомлювалася представниками української інтелігенції. Один із редакторів журналу «Кіно» Олесь Степовий зазначав на початку 1930-х років: «Брак капіталу, брак, що головне, доброї волі до праці на полі фільмової індустрії ділить нас великою межею від решти світа. Коли б то міг зрозуміти наш затурканий розум... бо прийде час, коли цей гріх тяжко відіб'ється на нас, бо жодна нехить безкарно не проминає...»<sup>670</sup>.

Про цю злободенну проблему писала й Соня Куликівна. В одній зі своїх статей вона порівнювала можливості Голлівуда з тим, що мало місце в Західній Україні: «...в Америці на 100 млн населення видається 1000 кіножурналів, а у нас на 7 млн маємо заледве 1 журнал»<sup>671</sup>. У свою чергу в Радянському Союзі на початку 1930-х років виходило у світ найбільше культурфільмів, до 1928 року їх найбільше продукувала Німеччина, а ще раніше – США<sup>672</sup>. Натомість українська молодь, позбавлена можливостей для навчання та праці в цій царині, мусила виїжджати за кордон, щоб, як сподівалася Соня Куликівна, після повернення з часом займатися створенням повноцінної кіноіндустрії в Україні.

Примітною спробою залучити здебільшого неможомого українського глядача до мистецтва кіно стала рекламна кампанія, що була задумана та реалізована в середині 1930-х років одним із провідників ОУН Р. Шухевичем.

<sup>668</sup> The New York Times. – 1939. – 28.02. – Р. 5.

<sup>669</sup> Бібліотека УАН ім. В. Стефаника, Відділ рукописів. Архів львівської експериментальної телестудії, ф. О : Н, арк. 67, с. 21–32.

<sup>670</sup> Поштова скринька. – 1930. – № 4.

<sup>671</sup> Соня Куликівна. Значення фільмової фотографії // Кіно (Львів). – 1930. – № 2. – С. 3.

<sup>672</sup> Соня Куликівна Дещо про культурфільми // Кіно (Львів). – 1931. – № 11. – С. 6.

Амністований після кількох років політичного ув'язнення, він у 1937 році заснував рекламне бюро «Фама».

Ця фірма домовилася з власниками трьох львівських кінотеатрів («Атлантик», «Марисенька» та «Коперник») про бартерну операцію. Бюро розміщувало репертуарну рекламу в друкованих виданнях, з якими мало агентські угоди й переконливі знижки: у газеті «Діло» – 75 %, у виданнях партії «Фронт національної єдності» – 85 %, у концерні «Українська преса» – 65 %. У свою чергу кінопартнери ставили на свої квитки печатку «Фами», після чого вони ставали майже вдвічі дешевшими: не 90 грошей, а лише 49. Це була суттєва лібералізація ціни, якщо врахувати, що буханець житнього хліба коштував тоді 12 грошей, кілограм сметани – 1 злотий, волового м'яса – 35 грошей, проїзд у трамваї – 20 грошей, водночас зарплата вчителя початкових класів становила 130 злотих на місяць, професора гімназії – 220–250 злотих, а кваліфікованого робітника – до 300 злотих<sup>673</sup>.

Слід зазначити, що увага діячів українських політичних і мистецьких кіл до кіноіндустрії була пов'язана навіть не так з бажанням отримати економічні зиски від кінопрокату, як з побоюваннями очевидної перспективи швидкої колонізації україномовного населення. Економічний і освітній статус українців був нижчим порівняно з польською та єврейською людністю. На початок 1930-х років ще до погіршення польсько-українських стосунків із 3113 початкових шкіл у галицькому регіоні лише 139 були україномовними, решта – або двомовними, або викладання відбувалося польською мовою<sup>674</sup>.

Українські політичні партії, зокрема Українське національно-демократичне об'єднання (УНДО), Українська соціально-радикальна партія (УСРП), Українська соціально-демократична партія (УСДП) та Українська народна обнова (УНО), а також нелегальна Організація українських націоналістів (ОУН) прагнули змінити цей несправедливий статус різною тактикою, оскільки щороку зменшувалася кількість українських шкіл, скорочувався штат української кафедри у Львівському університеті.

Поміркувані кола, об'єднані навколо УНДО, які спиралися на підтримку глави УГКЦ митрополита Андрея Шептицького, в основному робили ставку на розвиток виробництва кінострічок етнографічного змісту. Це давало можливість, з одного боку, обходити польську цензуру, а з другого – відправляти кіновтори для показу за кордон (Німеччина, Чехословаччина, Франція, США тощо) задля промоції української культури.

Однією з перших аматорських короткометражних стрічок цього напрямку був фільм «Свято молоді» (реж. Ю. Дорош, 1929 р.). Гора Сокіл – культове місце для українських скаутів, де 16-річні хлопці та дівчата складали пластову присягу. На екрані глядачі побачили урочистий скаутський церемоніал за участю українських підлітків.

Наступною роботою стала стрічка «Зелені свята» (реж. Ю. Дорош, оператор І. Белдик, 1931 р.). За ініціативою оператора І. Белдика, який повернувся до Галичини з Філадельфії, Ю. Дорош у 1931 році на Зелені свята у своє-

<sup>673</sup> *Швагуляк-Шостак О.* Кіно і німці... – С. 9.

<sup>674</sup> *Rzemieniuk F.* Unici polscy: 1596–1946 [Tekst] / F. Rzemieniuk. – Siedlce: Kolo, 1998. – S. 345.

му рідному селі відзняв послідовні сцени з трьома українськими весіллями, а пізніше – епізод зі звичайним сільським буднем. Монтаж цих матеріалів дав життя двочастівці на тему «праця та відпочинок», що вийшла на екрани того ж року<sup>675</sup>.

У 1933 році українські глядачі побачили стрічку «Раковець». Цей фільм Ю. Дорош назвав своїм першим етнографічним кінотвором. У середині 1930-х років у журналі «Світло й тінь» режисер стисло виклав суть свого сценарного задуму: «Сценарій – двоє подорожних байдарочників потрапляють у Раковець і спостерігають весілля... (Замок, робота в полі, отара овець, ніч) – перша частина будень і праця, (світанок, могили, весілля) – друга частина, а потім подорожні відпливають»<sup>676</sup>.

Раковець, Покуття – ріднина місцина Ю. Дороша, до якої він був прив'язаний усе своє життя. Юліан Дорош прийшов у кінемафотографію з фотомистецтва. У 1920-х роках він брав участь у роботі етнографічної експедиції Варшавського університету на Покутті на посаді фотографа. Це дало йому змогу зробити кілька тисяч фотографій та діапозитивів з побуту українців, з яких він залишив для себе копії. Проте певна частина з них була втрачена під час Другої світової війни у Варшаві.

У світлинах Ю. Дороша Покуття постає краєм, де ріки течуть молоком і медом, а земля готова прогудувати всіх, хто лише має бажання на ній працювати. Пізніше, у 1960-х роках, згадуючи той період свого життя, Ю. Дорош про Покуття писав таке: «Околиці, безперечно, багаті історичними пам'ятками: вражає тут велике скупчення стародавніх поселень, могильників, укріплених городищ, руїн кам'яних замків. У народній пам'яті досі живуть давні перекази, назви урочищ, бродів, стежок. Географічне положення і природні умови сприяли тому, що в цих місцевостях збереглися довше, як деінде, своєрідні традиції, звичаї та розвинуте народне мистецтво»<sup>677</sup>. Отже, кінострічка «Раковець» значною мірою увінчувала фотографічний досвід Ю. Дороша, набутий ним під час етнографічної експедиції та частих візитів на малу батьківщину.

У 1931 році при Українському фотографічному товаристві (УФОТО) за ініціативою Ю. Дороша була заснована кіносекція, з членів якої сформувалася ціла плеяда успішних режисерів та операторів (І. Сорочко, О. Пенжанський та ін.). Стилiстика фотографії, запропонована Ю. Дорошем, дозволяла активно популяризувати «аматорське фільмування», а саме продукцію стрічок про подорожі Західною Україною, про її архітектуру, побут і традиції, спортивне життя. Їх могли знімати люди без спеціальної підготовки. Цим шляхом пішов, зокрема, громадянин США українського походження Іван Яцентій, який у 1927–1935 роках у рамках праці Американської культурної місії в Польщі приїхав до Західної України та зайнявся зйомкою коротких кінозамальовок, видових сюжетів про свої подорожі регіоном, загальна кількість яких становила понад тисячу<sup>678</sup>.

<sup>675</sup> Назустріч. – 1936. – 15 лютого.

<sup>676</sup> Світло й тінь. – 1936. – № 1/2. – С. 5.

<sup>677</sup> Левкун Я. І свого не цураймося // Галичина. – 2007. – 2 березня. – С. 3.

<sup>678</sup> Можливості українського фільму // Свобода. Український щоденник. – 1955. – Чис. 76. – 22 квітня. – С. 4.

В історію українського кіномистецтва він увійшов, зокрема, як автор стрічки «Галичина» (1934), частково відзнятий на його рідній Рогатинщині. В ідейно-тематичному плані І. Яцентій упорядкував візуальний матеріал не тільки для показу історичних монументів і пам'ятних місць Галичини глядачам США, але також у певній послідовності, що могла б розкрити етапи вільної боротьби українського народу за свою незалежність.

Кожна сцена є повністю оригінальною: немає там ніякої гри артистів чи додаткових штучних сил. На екрані можна побачити панорамні зйомки, зокрема, Княжої гори, званої Високим замком, церкву Святого Юра у своїй величч, Волоську Церкву, Театр Стадника, могили борців-героїв польсько-української війни за Львів.

Іншою стрічкою І. Яцентія став кінотвір, який отримав повну назву «Мистецький документ з гуцульського весілля» (1936). У 1934 році на екрани Європи вийшли два ігрові фільми на гуцульську тему. Сценарій для чеської стрічки «Марійка-зрадниця» написав один з провідних празьких літераторів І. Ольбрахт, автор відомих оповідань із життя Закарпаття (серед них – «Земля без імені», «Микола Шугай» та ін.). У створенні фільму брали участь кращі діячі чеського кіномистецтва, а масовку та окремі ролі грали самі гуцули, зокрібно аматорка Ганна Шкелебей, яка потім працювала в українському театрі м. Пряшева в Словаччині.

Сюжет польського кінофільму спирався на оповідання О. Черемшини «Парасочка». Лише його фінал було дещо перероблено та впроваджено низку трюкових розважальних сцен, як, наприклад, убивство одного з героїв, спроба самогубства героїні та порятунок дитини під час повені. Кінокритика тоді доволі стримано відгукнулася про цю стрічку<sup>679</sup>. Натомість інтерес до культури та життя гуцулів у масового глядача зріс. Уже в 1936 році в іншому польському фільмі «Приблуда» (*Tredowata*) (реж. Ю. Гардан) містився епізод із життя гуцулів, що наштовхнув І. Яцентія на думку про можливість представлення американським глядачам обрядів однієї з автохтонних культур галицької землі. Документальний фільм, знятий 1936 року, про гуцульське весілля мав великий успіх у глядачів: за свідченням очевидців, «часті оплески під час висвітлювання фільмів, що зберегли усю красу українського побуту і фольклору, були найкращим доказом, яка їхня роль і яка їхня мистецька вартість»<sup>680</sup>.

Спочатку кінострічки «Галичина» і «Мистецький документ...» були німи. Проте згодом за допомогою кінотехніка С. Федіва їх було перемонтовано та озвучено у США. Для цього застосували метод магнетичного озвучування фільмів. Пізніше вони були викуплені Миколою Новаком, який у 1950-х роках активно демонстрував ці кінотвори в українських осередках у США та Канаді. В емігрантській пресі збереглися численні рецензії та позитивні відгуки про перегляди: «Звукові фільми І. Яцентія пригадують українській еміграції рідний край з цілою красою його простого, але й погідного працьовитого життя <...> ці фільми, не композиція, а дійсність, яка мусить кожного українця зацікавити і захопити»<sup>681</sup>.

<sup>679</sup> Дажбог. – 1934. – № 5. – С. 68–69.

<sup>680</sup> Український робітник. – 1955. – 15 квітня.

<sup>681</sup> Свобода. – 1956. – 29 березня.



Водночас із плином часу та зростанням майстерності кінооператорів сюжетна драматургія аматорських етнографічних стрічок крок за кроком ускладнювалася. До гуцульської теми звернувся Ю. Дорош. У 1936 році він зробив короткометражку «Гуцульщина перед об'єктивом», що складалася вже із чотирьох тематичних частин – «Володар гір», «Анничка», «Свято» та «Окличники»<sup>682</sup>, об'єднаних ідеєю представлення на кіноекрані багатства розмаїтих культурних традицій гуцулів.

Крім етнографічних кінострічок, за ініціативою Соні Куликівни і теоретиків львівського журналу «Кіно» народився ще один напрям розвитку західно-українського кінематографа – культурфільми, виробництво яких здебільшого взяла на себе студія «Соня-фільм».

Це кінематографічне коло орієнтувалося переважно на українську соціал-демократію, тому недивним є його тяжіння до просвітницького кіно, що розглядалося одним із засобів виховання населення. Уже на початку 1930-х років Соня Куликівна зосереджує увагу на необхідності створення індустрії кіно в Західній Україні. У редакційній статті в журналі «Кіно» 1930 року вона запрошувала українську інтелігенцію та підприємців брати активну участь у творенні національного фільмовиробництва: «Змагаючи всіма силами до створення українського фільмового концерну на наших землях заявляємо, що нашою метою є не теоретично-політичні міркування, а тяжка позитивна праця, якої піднялися ми перші, і за яку беремо певну відповідальність перед майбутнім»<sup>683</sup>.

Кінематографічна індустрія в уявленні Соні Куликівни була синонімом кінопрокату, адже чим більше можливостей було для прокату, тим більше зароблених коштів можна було б інвестувати в продукцію нових стрічок. Паралельно планувалося заснування за фінансової підтримки місцевих кооператорів (насамперед з торгових спілок «Маслосоюз» і «Центросоюз») кінематографічної гільдії<sup>684</sup>, стипендій для української молоді для навчання за кордоном<sup>685</sup>, видавництва фахової літератури з питань кіномистецтва<sup>686</sup> тощо.

У 1931–1934 роках було випущено кілька культурфільмів у німецькому стилі, серед них: «Свято молоді рідної школи у Львові» (1932) – про фізичне виховання у школах (20 хв.), «З кіноапаратом по Львові» (реж. Соня Куликівна, 1932) з екскурсією по українських установах міста (20 хв.), «Симфонія Львова» (реж. С. Скода, 1932 р., фінансування забезпечувала «Соня-фільм», хоча сам режисер був членом «Оріон-фільм»), «Зелені свята» – про шанування полеглих борців за Україну членами «Пласту», «Лугу» та «Соколів» (10 хв.) та ін. Студія «Соня-фільм» також збагатила вітчизняний репертуар спортивними кінострічками, наприклад, фільмом «Вперед» (620 м), у якому розповідалося про юнацький забіг у Карпатах.

«Соня-фільм» одержала замовлення від кількох закордонних кінофірм на виконання додатків-тижневиків про події та життя в Галичині. Були спроби

<sup>682</sup> Назустріч. – 1936. – 15 жовтня.

<sup>683</sup> Кіно (Львів). – 1930. – № 7. – С. 4.

<sup>684</sup> Кіно (Львів). – 1932. – № 15. – С. 5–6.

<sup>685</sup> Кіно (Львів). – 1930. – № 2. – С. 3.

<sup>686</sup> Там само. – С. 2.

зйомок кількох двоактових комедій, у яких більшість аматорів мусила дебютувати на менших ролях, а головні ролі віддавалися б фаховим артистам театрів<sup>687</sup>.

Успіхи у виробництві ще залишали надію на залучення спонсорів. Кінематографісти інколи вдавалися до екстравагантних способів заробляння коштів за допомогою створення акціонерних спілок із читачів фахових журналів і глядачів. На шпальтах часопису «Кіно» точилися дискусії про суми, потрібні для будівництва «Голлівуду в Карпатах», на що, приміром, один із передплатників Микола Голеюк обіцяв подарувати мальовничу ділянку землі в горах та придбати десять акцій на проект. Крім цього, читачі «...підтримали ідею створення акціонерної спілки і редакція віднеслася до одного німецького інженера-фахівця, щоб нам надіслав точний кошторис плану модерного ательє, бо тільки тоді можна буде означити закладовий капітал спілки...»<sup>688</sup>.

Правда, згодом амбіції вщухали, а без постійної підтримки з боку підприємців західноукраїнські кіномитці відставали у виробництві вже не тільки в порівнянні зі США чи провідними країнами Європи, але й із СРСР. Зокрема, на початку 1930-х років у журналі «Кіно» була опублікована статистика щодо розвитку кінематографії в СРСР й УРСР. Згідно з підрахунками у 1931 році в СРСР налічувалося 8700 кінотеатрів у містах, а в селах 8000 сталей і 1400 мандрівних кіноустановок. У планах «Радкіно», «Українфільму» та «Міжробпрому» зазначався випуск 160 драм, 50 звукових, 350 наукових і 1485 кіножурналів<sup>689</sup>. Редакція, із сумом констатуючи байдужість до кіновиробництва своїх земляків, після повідомлення про «Нові культурфільми у Німеччині» риторично запитувала читачів: «За чотири місяці німецькі виробництва виготовили 42 культурфільми <...> А у нас?... з однієї сторони пасирські листи, а з другої – чорна кава...»<sup>690</sup>.

Діяльність студії «Соня-фільм» мала прогресивний характер у суміжних галузях кіновиробництва, зокрема, у підготовці фахових акторів для українського кіно. Соня Куликівна та інші представники її кола зрозуміли, що антропологічна, харизматична привабливість людини, тобто фотогенічність, була важливішою, ніж акторська майстерність, якій можна було навчити. Отже, логічним кроком ставали кастинги претендентів на участь у зйомках, які, як правило, відбувалися на базі львівського фотосалону Г. Міколяша на власний кошт охочих. У 1931 році було відібрано перших дев'ять кандидатів, портрети яких публікувалися на сторінках журналу<sup>691</sup>, згодом – ще десять, а в 1932 році – цілих 18 претендентів, яким, що цікаво, навіть підбиралося майбутнє амплуа в кіно<sup>692</sup>.

Наступним кроком була відправка переможців на навчання до різних кіновішів. З матеріалів рубрики «Поштова скринька» часопису «Кіно» (м. Львів) можна дізнатися, що, приміром, Володимир Стеців зі Станіслава (нині – Івано-Франківськ) отримав право на безкоштовне навчання в

<sup>687</sup> Кіно (Львів). – 1931. – № 12. – С. 6–7.

<sup>688</sup> Там само. – С. 6.

<sup>689</sup> Кіно (Львів). – 1931. – № 13/14. – С. 7.

<sup>690</sup> Там само. – С. 8.

<sup>691</sup> Кіно (Львів). – 1931. – № 11. – С. 5.

<sup>692</sup> Кіно (Львів). – 1932. – № 9/10. – С. 12.

Кіноакадемії в Берліні, Павло Луць з Рівного – у кінотехнікумі в Одесі, Грина Войнович з Коломиї – на базі американської студії «Paramount», а Василь Їжак з Володимира-Волинського – у майстерні режисера В. Стрижевського з фірми «Еквітабль-фільм»<sup>693</sup>.

Показово, що особливу увагу в потенційних студентів із Західної України викликала можливість навчання в кіношколах в УРСР. На ламах фахової преси постійно розміщувалися об'єктивні інформації про Інститут кінематографії в Києві, який складався з художнього та технічного відділень, про кінотехнікум в Одесі та кінофакультет при Лисенківському інституті у Львові<sup>694</sup>. Для полегшення професійної орієнтації молоді публікувалися огляди, у яких пояснювалися також відмінності між працею кіномеханіка («оператора фільму») та кінооператора, котрий мусив бути естетом і художником та володіти композиційним хистом<sup>695</sup>.

З 1936 року, коли внаслідок економічної кризи студія «Соня-фільм» разом із журналом «Кіно» фактично припинили своє існування, Ю. Дорош за підтримки фотографа-етнографа І. Іванця та інших членів УФОТО створив студію «Фотофільм», яка організувала зйомки й перегляд короткометражних фільмів-репортажів. Серед них стрічки – «Фільмові настрої на Великдень» (реж. Ю. Дорош, 1936 р.), «Берлінська Олімпіада» (реж. І. Сорочко, 1937 р.), «З фабрики туток “Калина” в Тернополі» (реж. Ю. Дорош, 1937 р.). Також активно демонструвався аматорський короткий метр про різні події в шкільництві, відзнятий керівником «Просвіти» А. Чорпітю<sup>696</sup>. У 1937 році кінооператор-любитель І. Согодика зняв аматорську стрічку, присвячену проведенню юнацьким товариством «Сокіл» зимового табору. У фільмі під назвою «Зимовий зліт товариства “Сокіл” (Рідна школа)» (1937) режисер дав образок життя в таборі, упровадивши деякі цікаві епізоди, як, скажімо, скоки на лещатах, з'їзди, вручення нагород тощо.

У 1938 році Ю. Дорош під оплески публіки продемонстрував фільм «Гуцульщина», який після війни виходив на екрани в озвученій С. Федівим версії фірми М. Новака, хоча, на думку одного з істориків діаспори Б. Береста, це могли бути перемонтовані фрагменти польських фабулярних фільмів про життя гуцулів<sup>697</sup>. Можливо, у М. Новака були обидва варіанти – як фільм Ю. Дороша і фрагменти польських фільмів, так і зйомки І. Яцентія.

З іменем Ю. Дороша пов'язані і зйомки в тому-таки році фільму-репортажу про урочистий похорон генерала Української галицької армії (УГА) М. Тарнавського. Серед інших важливих постатей в українському кіномистецтві Галичини кінця 1930-х років, які працювали разом із Ю. Дорошем, варто назвати Олександра Пежанського (репортажні зйомки спортивних подій, подорожей), Володимира Паньківа, Ігора Сорочка та ін.<sup>698</sup>

<sup>693</sup> Кіно (Львів). – 1932. – № 1/2. – С. 16.

<sup>694</sup> Кіно (Львів). – 1931. – № 5. – С. 2.

<sup>695</sup> Баран О. Український оператор і його апарат // Кіно. – 1931. – № 15/16. – С. 16.

<sup>696</sup> Gierszewska B. Kino i film we Lwowie do 1939 roku : [Tekst]. – Kielce: Pro Media, 2006. – S. 321.

<sup>697</sup> Берест Б. Історія українського кіно. – Нью-Йорк, 1964. – С. 195.

<sup>698</sup> Щурат С. До добра і краси: про першу українську 16-мм довгометражову фільму // Світло й тінь. – 1938. – № 4/5. – С. 88.

До продукції культурфільмів і стрічок-репортажів у різний період долучалася й раніше згадувана родинна студія «Оріон» під керівництвом Я. Слоневського. Завдяки їхній праці глядачі, наприклад, побачили кінотвори на львівську міську тематику, зокрема стрічки «Старий Львів» (реж. С. Скода за участю Я. Слоневського та М. Труша, 1932 р.) та «За кулісами Х музи» (реж. С. Скода, 1933 р.). Фільми мали швидше оглядовий характер: на екранах демонструвалися панорамні зйомки з краєвидами міста, архітектурні об'єкти, сцени з ринку та цікавий епізод з інсценізованим танго в барі в супроводі оркестру Леопольда Стікса під виступ львівської акторки «Міс Полонія» за 1930 рік та «Віцеміс Парамант» 1931 року Софії Батицької<sup>699</sup>.

Зростання фахової майстерності діячів західноукраїнського кіно в другій половині 1930-х років, з одного боку, та формування серед українського населення Галичини та Волині кооперативного руху, тобто верстви активних і заможних громадян, – з другого, створювали шанс для виробництва повнометражних ігрових картин. На відміну від Соні Куликівни та студії «Соня-фільм», що, як зазначалося, робили ставку на продукцію культурфільмів, група Ю. Дороша, завдяки своїй праці в царині кінорепортажу, запропонувала кооператорам послуги у створенні рекламної ігрової стрічки.

Прагматичні підприємці в цілому не вірили теоретикам журналу «Кіно» на чолі із Сонею Куликівною, які у своєму бажанні розпочати повноцінне кіновиробництво орієнтувалися на відомих закордонних земляків, зокрема Е. Деслава та Р. Мішкевича. Натомість вони повірили кіноаматорам на чолі з Ю. Дорошем не лише з любові до рідної культури, а тому, що, по-перше, замовна стрічка була спрямована на пропаганду кооперативного руху, а по-друге, фільм мав відносно невеликий бюджет (10 тис. злотих), який згодом не тільки окупився, але й приніс прибуток<sup>700</sup>.

Замовником кінострічки під робочою назвою «До добра і краси» в 1936 році виступив Ревізійний союз українських кооперативів, тож відповідно до сценарію, який написали Роман Купчинський і Василь Софронів, вона мала агітувати за українську кооперацію, що якраз робила свої перші кроки.

Сюжет фільму – наївно-моралізаторський: синок заможного сільського власника приїхав до Львова, де, познайомившись із сумнівною компанією, розтринькав гроші й по дорозі додому був нею побитий та кинутий замерзати. Невдаха підібрав активіст кооперативного руху, привів його додому, де під впливом літератури і значною мірою під опікою дочки кооператора Марійки пройшов реабілітацію та долучився до кооперативного руху. Фільм не зберігся, і важко уявити що фабульну історію повнометражної стрічки без побічних ліній та епізодів, проте відгуки в пресі були загалом позитивними.

Дія фільму відбувалася над Дністром, на тлі покутських традицій, ігриш та забав. Зйомки проводилися винятково на ентузіазмі групи на чолі з Ю. Дорошем. Наприклад, оператор був одночасно режисером, а на головні ролі запросили зовсім непрофесійних акторів – молодого соліста Львівського оперного театру Андрія Поліщука (Роман) та учасницю аматорського колективу Марічку Сафіянівну (Марійка). В епізодах виступала також студентка Ви-

<sup>699</sup> Gierszewska B. Kino I film we Lwowie do 1939 roku... – S. 265.

<sup>700</sup> Світло й тінь. – 1939. – № 1. – С. 89.

щого музичного інституту Оксана Радзивілл. Решту ролей грали селяни рідного села Ю. Дороша (Семенівка, тодішнього Городенківського пов.).

Найменше сприяла роботі над стрічкою погода: за сценарієм потрібно було відтворити всі чотири пори року, однак зима 1936/1937 року видалася безсніжною, наступне ж літо – дуже дощовим. Тому «літні» сценки були з перервами відзняті, проте справжньої зими кінематографістам довелося почекаати. Найважчими склалися умови для виконавця головної ролі, адже йому, за сценарієм, доводилося в мороз і заметіль подовгу лежати на снігу лише в сорочці. Гонорар за день зйомки становив, до речі, лише п'ять злотих.

Про технічні аспекти зйомки першого повнометражного українського фільму на Галичині сам автор Ю. Дорош відгукувався так: «Дошкульно відчувається у такій праці брак фахового помічного персоналу. Немає ще ні режисера, ні вишколених фільмових артистів. Та все ж таки я вірю, що й до цього дійдемо. Мусимо виплекати й придбати все. Цей фільм, припускаю, проломить кригу недовір'я. Ширші кола громадян зацікавляться рідним кіно. Знайдуться капітали й можна буде розгорнутися на весь світ»<sup>701</sup>.

Мешкала знімальна група в хаті батьків оператора-режисера. А селяни, як свідчать репортажі того часу, так захоплювалися дійством (особливо сценами про весілля), що довго не розходилися навіть після того, як оператор вимикав камеру.

Кінострічка «До добра і краси» (реж. Ю. Дорош) вийшла на екрани в 1938 році та викликала надзвичайний резонанс: її показували в містечках і селах на теренах усієї Галичини. Для багатьох глядачів, особливо сільських, вона стала першим побаченим кінофільмом. Натомість міська інтелігенція мала змогу порівнювати «До добра і краси» з польською, європейською та голлівудською кінопродукцією. Звісно, не оминув критичних зауважень дещо спрощений з агітаційних мотивів сюжет, але всі відзначали важливість мистецького поштовху для галицького кінематографа та сподівалися на його успішне й плідне продовження.

Економічний успіх фільму Ю. Дороша спонукав директора Ревізійного союзу українських кооперативів І. Філіпповича розпочати активну роботу щодо створення кінематографічного кооперативу. Уже в березні 1939 року члени різних українських кооперативів («Народна торгівля», «Центросоюз» і «Маслосоюз», «Центробанк») разом з І. Філіпповичем та авторами сценарію Р. Купчинським і В. Софроним узгодили Статут кооперативної студії «Добро і краса» та зобов'язали всі окружні кооперативи й українські банки написати заяви, а також внести кошти за акції вартістю 200 злотих для оборотного капіталу створюваної спілки з фільмовиробництва<sup>702</sup>.

У Статуті студії зазначалося, що це об'єднання здійснюватиме, зокрема, фільмові роботи і провадитиме фільмові лабораторії, продаватиме й винаймаєтими фільми, видаватиме книжки, журнали й часописи, у яких обговорюватимуться питання з економіки та кіномистецтва, засновуватиме підприємства для публічного висвітлювання кінострічок за допомогою кінематографічних апаратів, виконуватиме праці в галузі кінореклами<sup>703</sup>.

<sup>701</sup> Левкун Я. І свого не цураймося // Галичина. – 2007. – 2 березня. – С. 3.

<sup>702</sup> Світло й тінь. – 1939. – № 4. – С. 93.

<sup>703</sup> Там само. – С. 94.

Уже 25 березня 1939 року було обрано керівні органи кооперативу «Добро і краса». Показово, що до їхнього складу увійшли тодішні лідери громадської думки Західної України (Ю. Павликівський, І. Кузів, О. Луцький, М. Хропов'ят, С. Павлик, О. Кметь, Ю. Пеленський, С. Чумак, Р. Купчинський, Ю. Шепарович та ін.)<sup>704</sup>. Отже, можна стверджувати, що після багатьох невдалих спроб буквально напередодні Другої світової війни на теренах Галичини українці створили першу національну багатопрофільну кінематографічну фірму, що планувала побудувати свою роботу на фахових і ринкових засадах.

Одним із великих кінопроектів новоствореної структури мусило стати виробництво та прокат повнометражної ігрової кольорової стрічки «Кринос». У 1937 році за згодою митрополита Андрія Шептицького дослідники на чолі з директором музею Наукового товариства імені Т. Шевченка Я. Пастернаком серед фундаментів Успенського собору літописного Галича (Крилосо), старовинної столиці Галицького князівства, знайшли моці князя Ярослава Осмомисла, що згодом були перепоховані в кафедральному соборі Святого Юра у Львові<sup>705</sup>. Ця подія нашттовхнула Ю. Дороша, який неодноразово приїжджав до Крилоса, а також особисто знав Я. Пастернака, на думку про необхідність підготовки сценарію для майбутнього фільму, тим більше, що режисер-оператор фотографував і знімав на ручну кінокамеру перебіг праці археологів.

Під час цих зйомок на плівку потрапив унікальний документальний сюжет із незрячим лірником, який, обмацавши відкопаний саркофаг князя Ярослава Осмомисла, вийняв ліру і почав музичну імпровізацію. Спочатку, імовірно, мова йшла про плани зйомок короткого метру, сценарій для якого написав сам кінорежисер<sup>706</sup>. Натомість відкриття фундаментів Успенського собору княжої столиці стало визначною подією в тогочасному культурному житті місцевих українців. Уперше так наочно проявилися ознаки української державності, адже фундаменти храму XII ст. за своїми розмірами не поступалися найбільшим святиням Києва та Чернігова.

До місця проведення розкопок почалося масове паломництво. Один з очевидців, управитель крилоських пам'ятників греко-католицької митрополії Дмитро Герчанівський, згадував, що сотні людей щоденно, а у свята навіть по кілька тисяч відвідували Кринос. До княжих моців приходили українці аж із Волині, добираючись пішки, тому що польська поліція завертала подорожніх із залізничних станцій і доріг довкола Галича. «Щоденно можна було бачити тут, – писав Дмитро Герчанівський, – богомільних прочан, які відмовляля молитву над саркофагом, зовсім так, як це робили богомільні прочани в Печерській лаврі, у Почаєві чи на інших прощах. Тут вони цілували добуту з ровів землю і брали грудку з собою»<sup>707</sup>.

<sup>704</sup> Там само. – С. 94.

<sup>705</sup> *Романюк Т.* Ярослав Пастернак: родина, особистість, творчість : [Текст] // *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині.* – 2010. – Вип. 14. – С. 479.

<sup>706</sup> Там само. – С. 479.

<sup>707</sup> *Бандрівський М. С.* Пам'яткоохоронна діяльність Церкви у контексті національно-культурного руху в Галичині (кінець XIX–XX ст.): автореф. дис. канд. іст. наук [Текст] 07.00.01 / Інститут народознавства. – Львів, 2001. – С. 12.

Тему княжого Галича відразу стали опрацьовувати митці, насамперед художники і скульптори. Приміром, під враженням розкопок Олена Кульчицька в 1937–1938 роках підготувала низку робочих малюнків для великої композиції «Закладення храму Успіння Пресвятої Богородиці у Крилосі». У 1938 році Антін Павлось створив графічний портрет князя Ярослава Осмомисла. За черпними кістками дівчини, що була похована поруч із саркофагом, скульптор зробив пластичну реконструкцію її обличчя, з якого виготовив одну з найкращих своїх теракотових статуеток «Княжна з Крилоса». Серійне продукування статуетки налагодила керамічна фабрика Івана Левинського. Їх продаж давав додаткові кошти на проведення подальших розкопок. Цій меті слугували спеціальні наліпки на всю поштову кореспонденцію, яку відправляли з Крилоса.

У 1938 році за ініціативою Церкви було засновано «Фонд консервації руїн галицької катедри», на рахунках якого акумулювалися кошти на її збереження. Велика культурна значимість розкопок у Крилосі та поява вільних коштів дозволили главі УГКЦ А. Шептицькому виступити в ролі мецената кінопроекту Ю. Дороша, котрий уже підтвердив свої здібності успіхом стрічки «До добра і краси». Отже, тим разом ішлося не про короткий метр, а про зйомки повнометражного ігрового кольорового фільму, справжньої історичної розповіді про події XII ст. в Україні-Русі. Задум кінострічки був такий: в археологічний розкоп хлопчик-поводир приводить сліпого лірника, який торкається плит саркофага князя, а потім сідає біля нього і починає музичну імпровізацію. Далі починався історичний сюжет, який планувалося відзняти на кольоровій плівці<sup>708</sup>.

Сценарій кінострічки написав Володимир Софронів-Левицький, а мистецтвознавець і художниця Ірина Гургула, згідно із вказівками Ярослава Пастернака, спроектувала одяг для персонажів фільму. На провідні ролі були запрошено акторів, які вже знімалися в Ю. Дороша в «До добра і краси», – Андрій Поліщук і Марія Сафіянівна. Після початку роботи кінокооперативу в березні 1939 року знайшлися кошти на оренду техніки та оплати персоналу. Проби для фільму відбувалися влітку 1939 року в митрополичому саду собору Святого Юра у Львові<sup>709</sup>.

Напад гітлерівської Німеччини на Польщу у вересні 1939 року зупинив роботу над фільмом. Восени 1939 року Ю. Дорош на зустрічі з Олександром Довженком на запитання останнього про стан української кінематографії на Галичині розповів про зняту повнометражну стрічку «До добра і краси», а також про «Крилос», який на той момент іще «був у роботі»<sup>710</sup>. Завершити свій кінотвір режисеру не судилося. Ю. Дорош лише зберіг кільканадцять метрів кіноплівки з епізодами про розкопки та лірника. У період нацистської окупації України ці документальні зйомки були показані глядачам у львівському кінотеатрі «Стилевий», що діяв тоді у приміщенні Інституту імені Миколи Лисенка, як нагадування про кращі часи галицького кінематографа<sup>711</sup>.

<sup>708</sup> *Дорош А., Полотнюк Я.* Декілька слів про другий український фільм у Галичині «Крилос» // *Галицька брама.* – 1996. – № 24. – С. 16.

<sup>709</sup> *Бандрівський М. С.* Пам'яткоохоронна діяльність Церкви у контексті національно-культурного руху в Галичині (кінець XIX–XX ст.)... – С. 12.

<sup>710</sup> *Дорош А.* Довженко в Галичині (зі спогадів Ю. Дороша) // *Кіно-Театр.* – 2004. – № 5. – С. 16.

<sup>711</sup> Там само. – С. 17.

Аналіз кінематографічної спадщини Західної України 1930-х років був би неповним без згадування анімаційного доробку. Поява анімації у Львові значною мірою була пов'язана з діяльністю студії «Оріон-фільм». На відміну від своїх колег, які зосереджувалися на зйомках етнографічних, ігрових стрічок, культурфільмів тощо, група митців, об'єднаних навколо М. Труша та Я. Слоневського, робила ставку на проведення технічних експериментів у сфері кінематографії, винахідництво та на пошук нових методів синхронізації звуку та зображення.

Це мистецьке коло сформувалося ще в середині 1920-х років навколо доктора технічних наук професора Львівської політехніки Я. Ленкевича, який активно цікавився питаннями звукового кіно. До складу групи ввійшли брати Вітольд та Ярослав Слоневські, Микола Труш, Здзіслав Слюсар, Едвард Ольшанецький, Станіслав Скода та ін. Після створення в 1931 році власної студії («Слоневські-Скода-фільм», пізніше – «Оріон-фільм») митці спочатку хотіли робити міські кіноновини, а також озвучувати кінотвори. Відповідно була обладнана їхня студія: апарат для реєстрації звуку на кіноплівці, фотоапарати та устаткування для «сцен і титрів», синхронного копіювання звукової та кіноплівки, для монтажу сцен і склеювання плівки. Раніше згадувані страйки власників польських кінотеатрів, які протидіяли переходу на звук, змушували кінематографістів шукати інших способів свого заробітку.

Фотографи та оператори «Оріон-фільму» розпочали кілька зйомочних проєктів, що не були завершені, проте з приходом до їхнього мистецького кола карикатуриста Яна Яроша з'явилася можливість для занять мультиплікацією. Молодий Ян Ярош також навчався у Львівській політехніці і був учнем фотографа-експериментатора Вітольда Ромера, який у 1931 році винайшов метод ізогелії, тобто отримання чорно-білої фотографії, подібної до гравюру, і став першим доктором наук у Польщі в царині фотомистецтва<sup>712</sup>. Ще в студентські роки Я. Ярош зацікавився американською анімацією. Згодом це захоплення переросло у спроби створення власного мультфільму.

Анімаційна стрічка «Пригоди Пука» (реж. Я. Ярош, 1932 р.) була знята під впливом творчості Макса Флейшнера з Відня, його клоунів Коко і Бетті Буп, найпопулярніших у період до В. Діснея комічних персонажів<sup>713</sup>. Талант і дотепність Я. Яроша (сам виконав усі малюнки, переважну більшість яких зафіксував на плівку), а також досвід і відчуття режисера С. Скоди принесли плоди у вигляді потішного мальованого гротеску, герой якого Пук був перенесений у сучасність просто зі «Сну в літню ніч» Шекспіра<sup>714</sup>.

На спеціальному показі в кінотеатрі «Коперник» у січні 1932 року глядачі побачили мультфільм Я. Яроша, який згодом почали називати «Пук» або «Пригоди Пука». Авторський задум та смішні епізоди були схвально оцінені як публікою, так і критикою<sup>715</sup>.

<sup>712</sup> *Введенський О.* Вітольд Ромер // Галицька брама. – 2002. – № 1/3. – С. 28.

<sup>713</sup> The New York Times. – 1939. – 28.02.

<sup>714</sup> *Гершевська Б.* З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. ... пер. з польс. – Львів: Бібліотека журналу «І», 2004. – С. 47.

<sup>715</sup> Там само. – С. 48.



Попри економічні проблеми і цензуру польської влади можна дійти висновку, що український кінематограф на теренах Галичини в 1930-х роках активно розвивався. Простежувалося тяжіння місцевих митців до професіоналізації кіновиробництва, його тематичного урізноманітнення, виховання національних кадрів у кіно. Досвід Західної України був тим ціннішим, що показав наявність потужного творчого потенціалу української громади та погяту до зйомок кіно, орієнтованого на тодішні європейські зразки.

## **Західноукраїнська кінокритика і кінопреса 1930-х років**

Важливою особливістю кіномистецького життя в Західній Україні в 1930-х роках була наявність фахової і незалежної кінокритики. В УРСР зі зміцненням сталінської диктатури цей вид діяльності викорінювався, а чинні критики були змушені здебільшого перекваліфікуватися на де-факто політичних пропагандистів.

Варто зазначити, що головними осередками, довкола яких збиралися місцеві українські кінознавці, були переважно товариства та кіностудії, що зазвичай видавали журнали та іншу друковану продукцію. Польські та єврейські фахівці мали більше додаткових можливостей, тому що могли також розраховувати на працевлаштування в періодичні польськомовні ЗМІ (газети, журнали, таблоїди), на радіо та ПАТ (Польське телеграфічне агентство).

До кінця 1920-х років проблеми розвитку кінематографа порушувалися фрагментарно на шпальгах україномовних газет – «Діло», «Неділя», «Новий час», «Нова зоря» та низки журналів – «Назустріч», «Дзвони», «Дажбог», у яких публікувалися окремі статті або ж були цілі рубрики чи сторінки, присвячені розвитку кіномистецтва.

Українські часописи, зосереджені тільки на кінематографічних питаннях, з'явилися у Львові на межі 1920–1930-х років, при цьому їх було лише два: тижневик «У фільмовому царстві» (1928–1929) та журнал «Кіно» (1930–1936). Подібна ситуація була зумовлена об'єктивними суспільно-політичними й економічними реаліями, оскільки функціонування української преси в Польщі було позначено як матеріальною скрутою, так і жорсткими цензурними утисками.

Тижневик «У фільмовому царстві» почав друкуватися на сторінках «Нового часу» з жовтня 1928 року, мав самостійну нумерацію і був першою спробою видавання українського періодичного друку про кіно на теренах Галичини в міжвоєнний час<sup>716</sup>. Часопис мав на меті висвітлювати досягнення світового та українського кінематографа по той бік Збруча й у такий спосіб заохочувати галичан до власного кіновиробництва, яке б підкреслювало національну самобутність українців. Світ побачило 14 чисел (обсягом 1 арк.), а з кінця січня 1929 року статті кінематографічної проблематики друкувалися на сторінках іншого тижневого додатка «Нового часу» під назвою «Літерату-

---

<sup>716</sup> *Середка О.* Українська «фільмова» думка у «кіновій» пресі міжвоєнної Галичини // Збірник праць науково-дослідного центру періодики. Вип. 1(16) / НАН України, Львівська нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаніка, Науково-дослідний центр періодики; редкол. М. М. Романюк [та ін.]. – Львів, 2008. – С. 123.

ра і мистецтво». Імовірно, тижневик «У фільмовому царстві» припинив своє існування через фінансові труднощі редакції.

Автором більшості аналітичних статей у цьому виданні був Ярослав Бохенський (псевдоніми – Яро Бохенський, Я. Бох; криптонім Я. Б.). Відомо, що в 1927 році в Тернопільській українській державній гімназії він був членом куреня старших пластунів «Плем'я Могікан», а також заступником бунчужного мандрівки в карпатські Горгани. З 1928 року Я. Бохенський почав займатися дослідженнями в галузі кіно та активно пропагувати потребу українського кіновиробництва. Головною темою його матеріалів було вивчення кіно як мистецького явища, зокрема, визначення його підходів та технічних засобів, відмінних рис від інших видів мистецтва.

Я. Бохенський як аналітик намагався зайняти нейтральну політичну позицію, яка в той період разюче відрізнялася від наявних у частини інтелігенції Західної України ліволіберальних поглядів і симпатій до українського радянського кіномистецтва. Окрилені перспективами начебто відродження рідної культури, до процесу українізації в УРСР у 1920-х роках долучилося багато письменників, режисерів, акторів з Галичини – родина Крушельницьких, Л. Курбас, Ф. Лопатинський, А. Бучма, з Волині – Д. Фальківський та ін. Кінокритик, аналізуючи теми радянського кінематографа, ще тоді попереджав про плинність українізації і про низку культурних небезпек, які несе за собою більшовизм.

У 1929 році Я. Бохенський надрукував, зокрема, книгу «Срібні тіні», у якій дослідив доробок українського кіномистецтва 1920-х років: «До ряду агітаційних, суто комуністичного характеру фільмів, прибула ще й одна. Тим разом велика! Епохальна! Тарас Шевченко, справжній пролетар, мало що не марксівський агітатор. Щохвилини погрожує кулаком, а на священні пасок, як вірний 100 %-ний комуніст, не скидає шапки... Заступники ВУФКУ у Галичині, не бажаючи разити ваших естетичних почувань, “витягли” це місце. При прощанні з княжною Репніною, що так гарно відносилася до нього, плює з досади і відгрожується кулаком!.. Завважу тільки, що цього разу “мистецькі недосягнення” є і в других радянських фільмах, як у “Миколі Джері”, “Борислав сміється” і в інших. Це ж й стара метода “недоत्याгування” радянських режисерів, приноровлювати історію до своїх кличів, а коли не можна, фальшувати її. Начхати на історію, начхати на мистецтво, на національну честь, комунізм перш за все...»<sup>717</sup>.

Критик дотримувався думки, що кіномистецтво є одним з найпотужніших чинників духовного розвитку суспільства, тому вважав хибним також той шлях, яким пішли голлівудські кіновиробники: через бажання якнайшвидше завоювати інформаційний ринок американські режисери тоді створювали фільми, здебільшого популярного та сенсаційного характеру. На часі, як уважав Я. Бохенський, було навернення «срібного екрана» до практики культивування естетичних цінностей, оскільки «вибуялий еротизм і нездорова, але дешева сенсація, які були дотепер змістом майже всіх фільм, починають переживатися»<sup>718</sup>.

<sup>717</sup> Бохенський Я. Срібні тіні. – Львів: Для світла, 1929. – С. 31.

<sup>718</sup> Бохенський Я. Нові шляхи фільмового мистецтва. – У фільмовому царстві. – 1928. – Чис. 1. – С. 12.

Наприкінці 1920-х років на шпальтах преси з'явилися також публікації і цілі рубрики інших дослідників та фахівців кіно: зокрема, у газеті «Життя і знання» Юліан Дорош з 1927 року веде «фото-кіносторінку»; у «Новому часі» дописувач, схований за криптонімом Б. М. (вірогідно, Бруно Мірецький), порівнює європейське кіно з американським, надаючи перевагу першому, попри перевагу технічної якості останнього (Німецьке фільмове мистецтво, 1928 р., ч. 9), а також закликає братів із-за Збруча, «...якщо фільмове мистецтво Великої України має бути дійсно українським, то воно повинно у першу чергу влити у свої фільми український зміст...» (Завдання українського фільмового мистецтва, 1928 р., ч. 7). На сторінках преси виступали з роздумами про майбутнє кіномистецтва літератори, учені, театрознавці, зокріма Є. Опацький, Д. Катамай, А. Фовицький та ін.

15 вересня 1930 року у Львові побачив світ популярний журнал «Кіно» – перший самостійний український часопис «кіно-фільмової індустрії» в Галичині. Його видавцем стала згадувана Соня Куликівна, власниця студії «Соня-фільм», створеної 1923 року. До появи цього часопису спричинилося насамперед стрімке зростання кіноіндустрії у світі та бажання видавців крокувати в ногу з часом. Водночас, з іншого боку, кінематограф відкривав перед західними українцями нові шляхи культурного поступу та творчої самореалізації. Перед періодичним виданням ставилися, зокрема, такі завдання – «вирвати нашому громадянству з рук подібні чужинецькі журнали, а заступити їх своїм», крім цього, створити «сильний кіновий концерн на західноукраїнських землях», «заохотити наше громадянство до створення у себе свого власного фільмового виробництва» (від Видавництва, 1930 р., ч. 1)<sup>719</sup>.

Часопис «Кіно» зміг згуртувати довкола себе кілька десятків авторів, зокрема, оператора і режисера Юліана Дороша, Володимира Гумецького, автора глибоких теоретичних та просвітницьких статей з кіномистецтва, поета Анатолія Курдидика, кінознавця Ярослава Бохенського та ін.

Розвиток журналу умовно можна поділити на два періоди – початковий (1930–1932), коли на хвилі симпатій до УРСР розміщувалося багато статей і матеріалів лівого спрямування чи навіть міжпартійної полеміки, та більшою мірою теоретичний (1933–1936), коли ліві погляди в тодішньому менталітеті мешканців регіону згасали синхронно з репресіями у Великій Україні, тому частина авторів, зокріма А. Курдидик, відійшла, а на шпальтах видання здебільшого розміщувалися статті та розробки з кінотеорії.

З моменту заснування часопису Я. Бохенський активно включився в його діяльність. Уже в четвертому номері він розмістив передрук своєї статті про Грету Гарбо<sup>720</sup>. Загалом у 1931 році в журналі він опублікував 22 статті, з них шість кінобіографій, підписаних власним прізвищем, чотири, імовірно, псевдонімом Бруно Мірецький, а решта – статті інформаційного чи публіцистичного змісту, зокрема, про «Театр на Радянській Україні»<sup>721</sup>.

<sup>719</sup> *Середя О.* Українська «фільмова» думка у «кіновій» пресі міжвоєнної Галичини... – С. 126.

<sup>720</sup> Кіно. – 1930. – № 4. – С. 21.

<sup>721</sup> *Бучко Р.* Незалежна кінокритика 1930-х рр. // Кіно-Театр. – 2012. – № 2. – С. 19.

У своїх публіцистичних виступах під назвою «Боротьба за мистецтво» (1931, чис. 4, 5) він, наприклад, обстоював ідею про кіно як мистецьке явище і пропагував «авангардне» європейське кіно «як здоровий відрух частини фільмових мистців проти роздуханого фільмового синдикалізму...» (1931, чис. 4). Це кіно мало, на думку Я. Бохенського, побороти банальність і шаблонність кінострічок «en mas», натомість творити суто візуальний фільм. Проблема розвитку мистецького кіно розглядалася і в опублікованих ним кінорецензіях: «Творець “Землі”» про Довженка (1931, чис. 19), «Фільзоф» про Чапліна (1931 р., чис. 20).

Агітує Я. Бохенський «За фільм для молоді», обстоюючи доцільність проведення сеансів для дітей у кінотеатрах<sup>722</sup>, пише про нове повоєнне явище – зіркманію<sup>723</sup>, полемізує з театрознавцями щодо виховної ролі кіно, аналізує художні образи відомих громадських діячів (Д. Донцова, Ю. Пеленського, О. Луцького та ін.), створених талановитим графіком Еко (Едуардом Козаком)<sup>724</sup>.

У книзі «Зірки екрана», яка була написана Я. Бохенським разом із Сонею Куликівною в 1931 році, автори описали творчий доробок тогочасних кінозірок, долучивши до цього списку також А. Бучму («Наш земляк») та О. Довженка («Творець Землі»). До речі, про кінозірок у журналі писали також Р. Богородченко – про Дугласа Фербенкса, Гаррі Піля, Тома Мікса; Б. Корбут – про Бебі Даніельса, Марлен Дітріх; Л. Сіра – про М. Дітріх, Емілія Янінса, Трейлер Горі, голлівудського модельєра Дж. Андріана, а також театральних актрис львівських театрів – Олександру Кривицьку, Олену Лепську та Ганну Совачеву.

Останні статті Я. Бохенського були присвячені цензурі та спотворенню українських кінострічок так званим Центральним фільмовим бюро. У 1932 році він разом із Ю. Дорошем обійняв посаду редактора журналу «Кіно», який тоді вже почав занепадати. На шпальтах часопису Я. Бохенський пише етюд на Різдво<sup>725</sup>, а також, імовірно, розповідь про польську зірку Аполлонію Халупец (Полу Негрі), чию відповідність на арійське походження А. Гітлер під тиском однопартійців доручив перевірити генетично.

Очевидно, наслідуючи поляків, які пишалися в пресі своєю землячкою, українці також у журналі вихвалялися своєю зіркою, «другою Гретою Гарбо» – Анною Стен, дочкою київського балетмейстера, яка після недовгої кар'єри в Москві врятувала своєю майстерністю від провалу фільм «Нана» за твором Е. Золя. Згодом вона виступила у фільмі В. Пудовкіна «Буря над Азією». Уже в Берліні в 1931 році з псевдонімом Стен знялася у стрічках «Буря», «Трак», а також у ролі Грушеньки в кінотворі свого чоловіка Федора Оцепа «Убивця Дмитро Карамазов»<sup>726</sup>. На відміну від фільму «Карамазови» 1920 року (реж. Карл Фрьоліх), тут драматизувалася історія Дмитра, «поки він мчить на трійці до Грушеньки прислужник старого Карамазова вбиває його. <...> Грушенька вирішує стати коханкою Дмитра <...> суд ладен

<sup>722</sup> Бохенський Я. За фільм для молоді // Кіно (Львів). – 1931. – № 8. – С. 9.

<sup>723</sup> Бохенський Я. Тіні Х-ої Музи // Кіно (Львів). – 1931. – № 9. – С. 2.

<sup>724</sup> Бохенський Я. Вертеп наших днів // Кіно (Львів). – 1931. – № 9. – С. 10.

<sup>725</sup> Бохенський Я. Святий вечір // Кіно (Львів). – 1932. – № 1/2. – С. 7.

<sup>726</sup> Назустріч. – 1934. – 15 жовтня.

звинуватити його у вбивстві батька. Судді відправляють його на каторгу до Сибіру, а Грушенька, яку чудово зіграла Анна Стен їде за ним слідом»<sup>727</sup>. Пізніше в Голлівуді А. Стен також активно знімалася, а її матір Олександра Фісак співала в хорі української церкви.

Щире захоплення «зірками» екрана з боку галицьких шанувальників кіно створювало умови для появи великого інтересу до рідних «зірок», земляків, навіть якби вони працювали на чужих кіностудіях. Крім А. Стен, великих успіхів у західному кіномистецтві досягли Григорій Хмара разом зі своєю дружиною – найпопулярнішою кінозіркою німого кіно Астою Нільсен, яких ще в 1913 році урочисто приймали у Львові. У пресі публікувалися відгуки про «Міру Біанку – першу артистку кінематографа, доньку України, яка скінчила курс кінематографічної гри у Варшаві і була заангажована до Франції»<sup>728</sup>, Лію де Путті, чия «мати була українкою з Підкарпатської Русі, а тато – граф Гейс, чоловік – барон де Путті, другий чоловік – граф Христіанзен»<sup>729</sup>. Друкувалися фото Віри Ніви (Барчанівни), котра мала співати головну роль у кіноопереті «Студент-принц»<sup>730</sup>. Популярною в 1930-х роках у Німеччині, а потім у Голлівуді була Елізабет Бернер родом з Дрогобича, яка зіграла головні ролі у фільмах «Флорентійський скрипаль» (1925), «Фрейлін Ельза» (1929), «Аріана» (1931) та в Пауля Чінера «Донна Жуана» за твором Тірсо де Моліна «Дон Жіль у зелених штанах» за сценарієм Бели Балаша.

Варто зазначити, що редакція журналу «Кіно» опинилася в центрі кількох скандалів, пов'язаних зі звинуваченнями щодо «безкритичності» «Кіно» до радянської пропаганди. Через певний час Я. Бохенський залишив свою роботу в редакції. Згадані скандали були спричинені насамперед позицією одного зі сталих дописувачів журналу «Кіно» поета та публіциста Анатолія Курдидика. Він був співредактором першого номера часопису та позиціонував себе як послідовного патріота української культури. Його турбував той факт, що українці Галичини приділяли мало уваги кіномистецтву. А. Курдидик постійно наполягав на необхідності утворення кооперативів з виробництва кінопродукції, публікуючи, наприклад, кошториси і проводячи порівняння з розвитком індустрії кіно в Литві, Польщі, Естонії<sup>731</sup>.

Публічний скандал спалахнув у квітні 1931 року, коли А. Курдидик у газетах «Діло» та «Неділя» піддав журнал «Кіно» суворій критиці за передрук з польського часопису «Кіно» статті критика Юрія Йодловського про потребу показувати в Польщі цікаві радянські фільми С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Дзиги Вертова, О. Довженка. Пропагована «толерантність» до радянського кіно викликала осуд в А. Курдидика, який вимагав від редакції, по-перше, слідування націоналістичній ідеології, а по-друге, фаховості й безпартійності замість «телячого захоплення більшовицьким виробництвом»<sup>732</sup>.

<sup>727</sup> Назустріч. – 1935. – 1 травня. – С. 4.

<sup>728</sup> Наш світ. – 1927. – 1 квітня.

<sup>729</sup> Кіно (Львів). – 1931. – № 12. – С. 6.

<sup>730</sup> Назустріч. – 1936. – 15 лютого.

<sup>731</sup> Курдидик А. Скільки коштував би наш фільм? // Кіно (Львів). – 1930. – № 4. – С. 9.

<sup>732</sup> Діло. – 1931. – № 15.

Відповідаючи на ці претензії, редактори опублікували роз'яснення, у якому, зокрема, говорилося: «А. Курдидик <...> до редакційної колегії, яка сформувалася з початком 1931 року наново, не належав. <...> Щодо вияснення, начебто журнал “Кіно” “виявляє теляче захоплення більшовицьким виробництвом” дозволимо собі навести подібне “теляче захоплення” у німецьких фільмово-технічних журналах “Filmtechnik” і “Filmkunst”. Статті про фільм О. Довженка “Земля” є у польському варшавському “Kino”, “Kino dla wszystkich”, італійській фашистській пресі (гл. новинка в “Далі” у 88/193) і французькому “Le Cinema”. Чи призначання мистецтва є телячим захопленням? Проте нам годі сперечатися з п. Курдидиком, все таки радимо йому читати трохи більше фільмової літератури. <...> Хто не вміє вести культурної полеміки, хай краще не компрометується “виясненнями на вияснення”, якими тільки дає свідочтво убожства своїх духовних концепцій»<sup>733</sup>.

Цей ідеологічний розкол серед працівників журналу, які, безсумнівно, усі хотіли приєднатися до розбудови кіноіндустрії та популяризації мистецтва кіно, збігся зі світовою кризою й почав руйнувати започатковану працю через політичні розбіжності. Після відходу від журналу «Кіно» А. Курдидик певний час редагував газету «Радіо-фото-кіно-спорт», що проіснувала доволі недовго.

Особливе місце в історії часопису «Кіно» зайняв Володимир Гумецький, котрий став одним із фундаторів української школи кінознавства. Авторіві належить кілька десятків кінознавчих публікацій, у яких порушувалися актуальні проблеми розвитку фільмового мистецтва у світі й аналізувалися перспективи українського кіновиробництва в Галичині. Найбільшою заслугою В. Гумецького можна вважати досить уміле пристосування до потреб місцевого кінематографічного середовища теоретичних роздумів і практичних досягнень німецької та польської фахової преси<sup>734</sup>.

В. Гумецький – магістр філософії, полоніст за освітою, член кіноклубу «Авангард». Він працював під псевдонімами Тессар, Е. Кран, Ікс Фікс, а також під іменем, з його слів, своєї племінниці Оксани Цурковської. За роки існування «Кіно» написав у журнал 28 статей, що складаються з дев'яти циклів, а також окремі роздуми, фейлетони, ідеологічну полеміку<sup>735</sup>. Слід додати, що В. Гумецький у молоді роки мріяв стати кінооператором, але не мав тоді фінансових можливостей, щоб поїхати за кордон на навчання. Цікаво, що він навіть просив поради і рекомендацій у Е. Деслава (Слабченка), написавши до нього на приблизну адресу – Paris, Monmartr, Eujen Deslav. Тим найнеочікуванішою була відповідь майстра (настільки постать Е. Деслава була відома в Парижі) з порадами, як і що почати знімати. В. Гумецький завжди уважно стежив за іноземною періодикою та переносив на сторінки журналу «Кіно» найновіші дискусії, зокрема, з публічної полеміки, що точилася в клубі «Авангард».

У дискусії про мистецьку вартість звукового фільму В. Гумецький, як і більшість галичан, симпатизував візуальному образіві в кіно, з огляду на

<sup>733</sup> Кіно (Львів). – 1931. – № 9. – С. 1.

<sup>734</sup> Серєда О. Українська «фільмова» думка у «кіновій» пресі міжвоєнної Галичини... – С. 128.

<sup>735</sup> Бучко Р. Незалежна кінокритика 1930-х рр. // Кіно-Театр. – 2012. – № 2. – С. 19.

можливість фантазувати і творчо інтерпретувати, а відсутність звуку, на його думку, лише додавала картина особливої виразності. Скажімо, у статтях «Із циклю: Звукове розпуття» він розтлумачував упроваджений Гріффітом «великий план» (*Le gros plan*), який теоретик кіно Жан Епштейн назвав «душею кіна». Порівнюючи з німецькими варіантами – «близька зйомка» (*Nahaufnahme*), «детальна зйомка» (*Einzelaufnahme*), на відміну від «дальньої зйомки» (*Fernaufnahme*), він українізував цей термін, назвавши його *Gros aufnahme* («першоплянівкою») (1931, чис. 10–15/16).

Цікаво також, що розгорнутий аналіз, як ми тепер називаємо, крупного плану перегукується з поглядом кінокритика Бели Балаша з надрукованої праці 1930 року «Дух фільму». Схоже на те, що В. Гумецький читав близько йому «лівого» Б. Балаша. У статті домінувала думка, що звуковий фільм, «цей сварливий пегаз-крикун», перекреслив увесь естетичний канон німого фільму, втрутився у структуру кіно та «підняв руку на його інтегральну частину – “кіно віст”» (1931р. ч. 11).

Провідною думкою публікацій «Із циклю: Кіно й «кіно» (1931 р., чис. 17–19) було твердження про те, що звукове кіно пішло найпростішим шляхом, тобто експлуатувало саму популярність звуку, а не мистецькі цінності, тому приречене бути «вірним рабом дійсності, пасивною Музою сірого будня» (1931 р., чис. 19). Крім цього, особливості кінематографічної творчості від ідеї до її реалізації на екрані розглядалися у статтях «Із циклю: від олівця до сочки» – «Ідея – сценар – реалізація» (1932 р., чис. 41 (13)) та «Роль фільмового манускрипту» (1932 р., чис. 43 (15)).

З 1933 року у творчості В. Гумецького з'являються дві провідні лінії: з одного боку, він вступає в політичну полеміку у зв'язку з поширенням репресій і голодом в УРСР, приходом А. Гітлера до влади в Німеччині, а з другого – зосереджується на теоретичних проблемах кінорежисури та зйомок з руху.

Стосовно кінотеорії В. Гумецький у циклі «Методика кінорежисури» пише, зокрема, про «елементи кінового артистизму»: «Світ – кіно – глядач: це трійця, якої елементи різними відношеннями в'яжуться зі собою». Характеризуючи кожен з тих елементів, він наводить вісім умов, аби дійти висновку: «...кіно <...> є мистецьким посередником між світом і глядачем: показує дійсність дійсною, не деформує її літературним суб'єктивізмом та малярським експресіонізмом. Однак все таке стилізує її по своєму, по кіновому. А будучи мистецтвом, має змогу і міць вражати артистичні почування людини»<sup>736</sup>.

У роздумах про «Кінетику екрана» читаємо: «Різноманітна рухомість модерного кіна, яка нинішне своє багатство завдячує багатоглутній мистецькій еволюції фільму, дається розкласифікувати на чотири головні категорії, а саме: 1) кінетика об'єкту, 2) кінетика камери, 3) кінетика світлотіні, 4) кінетика монтажу. Історично найстаршою є кінетика об'єкту, цебто рух предмету в оптичному полі знімаючої кіносочки (об'єктиву)... Тому саме великою духовністю визначаються вже перші фільми Майбриджа, Аншюца, Ж. Марєя та Люм'єра. В сучасному кіні рух предметів обмежено канонами мистецької міри; його первісна наївна форма доховалася лишень в примі-

<sup>736</sup> Гумецький В. Методика кінорежисури // Кіно (Львів). – 1933. – № 15/16. – С. 2.

тивний кінетиці (бійка, перегони тощо) короткометражної фарси американського типу»<sup>737</sup>.

У статті «Вольна камера» (кінетичного екрана) В. Гумецький стверджує, що крупний план, який «спонукав актора до спокійної гри, базованій на мімічній експресії міма, його очей та мускулатури <...> звужив просторий обсяг екрану. Його чотирикутник, що колись містив у собі цілу картину з п'яною товпою, бійкою та кулаками, тепер виповнився по краї однією величезною знімкою уст, розхилених до поцілунку. На місце жесту прийшла експресія. Екран застиг у безрусі, поглибився психологічно. <...> Опісля одначе кінові наскучилася така кінетична аскеза: воно знову почуло голод руху <...> воно примінило т. зв. «вольну камеру». <...> Модерна «вольна камера» послугується двояким рухом: пунктуальним (довкола своєї осі так поземної, як і доземної) та лінарним (рух вздовж по простій або кривій лінії)...»<sup>738</sup>.

З 1934 року В. Гумецького цікавлять світлова зйомка і світлочутливість: він публікує оглядову статтю «Світло в кінокадрі». Окрім цього, українські кіноаматори завдячують В. Гумецькому опублікованим у 1935 році маніфестом під назвою «Мусимо фільмувати!! (Як розбудуємо рідну кінематографію?)», укладеним у вигляді запитань-відповідей<sup>739</sup>.

Найважливішою тезою, що формулювалася автором, була ідея про необхідність переходу вітчизняної (галицької) кінематографії від аматорства до професійного кіновиробництва. Основою цього мусила стати регулярна продукція культурфільмів.

Маніфест «Мусимо фільмувати!» вийшов у двох форматах – на шпальтах часопису «Кіно» як теоретична стаття, яку автор підписав криптонімом «Х-27» відомого фільму з М. Дітріх, а також у вигляді окремої брошури під псевдонімом Е. Кран. Текст маніфесту виглядав як діалог між автором і допитливим читачем, що поставив кілька запитань, наприклад, у яких ділянках кіноіндустрії можна професійно працювати; або які можливості праці зможе українець добути собі в кіноіндустрії; чи в таких обставинах кіно зовсім замкнене для українця в західноукраїнських землях; які є типи кіноаматорської апаратури; як зорганізувати кіномережу та ін.

У свою чергу В. Гумецький давав розлогі відповіді про те, що українцеві можна працювати у виробничій (кінофабричній) галузі чи в системі прокату. Для українця Західної України відчинені двері для роботи в кінотеатральній сфері, особливо в невеликих містах, де україномовне населення переважає.

Щодо розвитку кіновиробництва автор стверджував, що повна розбудова кіноіндустрії можлива лише в державних народів, оскільки тут потрібна широка свобода ініціативи та поміч державного апарату. Натомість нація, яка не має власної країни, «може хіба що у чужинецькій кіноіндустрії вишколювати своїх фахівців (приклад Е. Деслава), які й репрезентують рідну культуру на європейській арені»<sup>740</sup>.

<sup>737</sup> Гумецький В. Кінетика екрана // Кіно (Львів). – 1933. – № 7/8. – С. 2.

<sup>738</sup> Гумецький В. Вольна камера // Кіно (Львів). – 1933. – № 9/10. – С. 3.

<sup>739</sup> Гумецький В. Мусимо фільмувати!! (Як розбудуємо рідну кінематографію?) // Кіно (Львів). – 1935. – № 3/4. – С. 2–7.

<sup>740</sup> Гумецький В. Мусимо фільмувати... – С. 3.



Далі автор закликав зайнятися аматорським кіно, з якого вийшли Е. Деслав та Й. Штринберг, і дав характеристику різним форматам плівки та апаратури, переконував цифрами про доцільність знімати на вузьку плівку. На запитання читача «Які роди фільмів годяться в наше село?» переконував, що найкращими стали б стрічки з навчальної тематики – господарство, гігієна, суспільні теми, кінохроніка, реклама рідного промислу. Не виключав він також можливості зйомок ігрових фільмів – фарсів, комедій, драм. Щодо організації кінозйомок автор пропонував робити через «Просвіту», знімаючи на українській «кінофабриці» («День селянина», «Маслосоюз» чи «Пам'ятки Галича») <sup>741</sup>.

Попри певною мірою спрощену подачу матеріалу в маніфесті, значення цього документа є надзвичайно важливим. Адже він адресувався найширшим верствам україномовного населення, для значної частини якого кіно ще залишалось розвагою та малорозумілим видом діяльності. Отже, в інтенціях В. Гумецького було зламати цей стереотип, а також показати, що кінематографом спроможні займатися не тільки заможні люди, але й менш забезпечені ентузіасти, для яких кіно до того ж може стати одним зі способів заробітку. Загалом теоретична спадщина В. Гумецького дала відчутний поштовх розвитку незалежних українських кінознавчих студій.

У другій половині 1930-х років своє слово в кінознавстві почала казати українська молодь. Частина патріотів, незадоволена надмірним, на їхню думку, захопленням редакції журналу «Кіно» кінопродукцією УРСР, активно зайнялася заснуванням власного часопису. У 1933 році на шпальтах газети «Нова зоря», яка видавалася католицькими колами та запровадила рубрику для кіноглядачів, з'явилось кілька публікацій редактора Олександра Мох.

У них він як піддав гострій критиці ідейно-тематичний зміст багатьох радянських фільмів, так і заперечив доцільність їхнього показу на території Галичини. Зокрема, проаналізувавши стрічки «Путівка у життя», «Буря над Азією», «Гришне село», О. Мох запропонував бойкотувати більшовицьке кіно, аби «не давати добровільно гроші на радянську політичну пропаганду» <sup>742</sup>. Його підхід став приводом для згадуваної раніше полеміки з В. Гумецьким, який на сторінках журналу «Кіно» закликав автора відійти від оцінок кіномистецтва, зумовлених особистими політичними переконаннями.

Згодом О. Мох опублікував фейлетони «Про вагу кіна» та «Католицьке кіно у Франції», присвячені аналізу фільмів виробництва Голлівуда. Критику оглядача тим разом спровокували культ аморальності та нехтування змістом у роботах низки американських кінорежисерів <sup>743</sup>. Надалі О. Мох пише рецензії про різні католицькі фільми, зокрема «Св. Антін Падуанський, Джулія Антаморо» <sup>744</sup>, «Під твою милість Боровського, Лайтеся і Пухальського» <sup>745</sup> та про «Нову фільмову політику» <sup>746</sup>.

---

<sup>741</sup> Там само. – С. 7.

<sup>742</sup> Мох О. Про вагу кіна // Нова зоря. – 1933. – 29 березня. – С. 6.

<sup>743</sup> Мох О. Про вагу кіна // Нова зоря. – 1933. – 24 серпня.

<sup>744</sup> Мох О. Про вагу кіна // Нова зоря. – 1933. – 4 червня.

<sup>745</sup> Там само.

<sup>746</sup> Нова зоря. – 1933. – 25 серпня.

У 1934 році, коли, побоюючись втягнення в політичні конфлікти, редакція газети «Нова зоря» закрила свою кіносторінку, О. Мох разом Ю. Дорошем та іншими членами УФОТО заснували новий журнал «Світло й тінь». Він мусив стати альтернативою часопису «Кіно». Першим редактором новоствореного ЗМІ став Степан Щурат (син відомого письменника, педагога та літературознавця Василя Щурата). У 1935 році редактором обрали О. Моха, а в 1936 році – О. Моха і С. Щурата. Журнал працював майже на голому ентузіазмі, про що, зокрема, свідчить факт відсутності гонорарів за публікацію матеріалів<sup>747</sup>. Очевидно, що дещо аматорський стиль роботи та активна участь членів УФОТО у зйомках залишали обмаль часу, аби зосередитися на розвиткові свого часопису.

Олександр Мох увійшов в історію українського кіномистецтва як гарний публіцист і літературний критик (псевдонім Арамис), як редактор і власник видавництва «Добра книжка» у Львові наприкінці 1930-х років та в Торонто (з 1952 р.). Він також працював редактором журналів «Поступ», «Світло й тінь» у 1930–1940-х роках, еміграційних часописів – «Життя і слово» в м. Інсбруці (Австрія) та «Світло» в м. Торонто (Канада).

Тематика розвитку кіномистецтва знаходила чільне місце в публікаціях різних україномовних газет і журналів. Наприклад, журнал «Назустріч» розміщував огляди українського радянського кіно, повідомляв, зокрема, про зйомки фільму «Прометей» (реж. І. Кавалерідзе, 1934 р.), що був зроблений на основі сюжету поем Т. Г. Шевченка «Сон» і «Кавказ»<sup>748</sup>. А вже через два роки газета «Українські вісті», сигналізуючи про маховик репресій, що покотився теренами УРСР, написала про справжній кадровий погром в «Українфільмі», у якому «були зняті антихудожні й політично невдалі фільми «Суворий юнак», «Прометей», «Інтригант» і «Сповідь»<sup>749</sup>. Як зазначали редактори, «таке пишуть ті, що лякаються вже хіба своєї власної тіні...»<sup>750</sup>.

Крім незалежної фахової кінопреси, ще одним культурним явищем на Західній Україні 1930-х років стала діяльність кіноклубів, що об'єднувала в основному мешканців великих міст, насамперед Львова. Розважальні стрічки збирали біля кіноекранів, як правило, менш вишукану публіку. Вона не квапилася обговорювати побачене. Водночас культурно-освітні фільми, показ яких часто супроводжувався коментарями та роз'ясненнями відомих науковців, викликали зацікавленість у студентів та інтелігенції, стимулювали жваві дискусії після переглядів, з чого, власне, витворилися різноманітні клуби любителів кіномистецтва.

Наприклад, на базі Львівського університету діяло щонайменше два клуби. Перший – Клуб молоді інтелігенції – об'єднував філософів, літераторів, фахівців інших гуманітарних спеціальностей. Його очолював Юліуш Клейнер, а до складу входив, зокрібно, Роман Інгарден, послідовник феноменолога Е. Гуссерля, один із найбільших польських мислителів ХХ ст. У цьому клубі точилися теоретичні дискусії щодо взаємодії кіно та інших мистецтв,

<sup>747</sup> Світло й тінь. – 1934. – №.1. – С. 15.

<sup>748</sup> Назустріч. – 1934. – 15 жовтня.

<sup>749</sup> Контрреволюція в «Українфільмі» // Українські вісті. – 1936. – 5 жовтня. – С. 3.

<sup>750</sup> Там само. – С. 3.

театру, літератури, живопису. Другий – Клуб працівників сучасної культури – складався в основному з філологів-полоністів, які обговорювали питання кіноестетики.

Амбітні люди, пов'язані з образотворчим мистецтвом, на початку 1930-х років сформували на базі групи художників клуб «Артес», до складу якого також входили графіки, архітектори, декоратори. Членами цієї групи стали відомі українські митці, такі як Павло Ковжун, Роман і Маргіта Сельські, Роман Турин. Останній після студій кіномистецтва в паризьких ательє «Ifka» і «Klim» працював асистентом кінофільму «Жінка і чоловік». Разом з іншим львів'янином Станіславом Липинським він привіз до Галичини кінокамеру, за допомогою якої вони разом знімали кінозамальовки про подорожі в гори та на байдарках («На високій полонині» (1932), «Стиром і Піною», «Спуск байдарками через Чорторийськ» (1933) та ін.).

Члени клубу активно пропагували сучасне мистецтво, спочатку кубізм, згодом сюрреалізм, аби потім повернутися до «нового реалізму», під яким розумівся реалізм у художньому опрацюванні. Скажімо, згадуваний Роман Турин у 1934 році зняв фільм «Хлоп їде до міста», про який він написав, що задумом кінотвору стало намагання «показати навколишнє життя у художньому опрацюванні, без мавпування дійсності, коли, приміром, корову доять пальці з манікюром»<sup>751</sup>.

З учасників цих груп згодом виник клуб «Авангард», який мав загальний мистецький характер, проте велику увагу у своїй праці зосереджував саме на кіно. Клуб видав кілька номерів своєї газети *Awangarda*. З-поміж активних членів клубу варто назвати, зокрема, Болеслава Левицького, який у газеті *Slowo Polskie* редагував кінорубрику «X і XI музи». Уже після Другої світової війни він став викладати сценарну майстерність у кіношколі в Лодзі, а також залишив спогад про співпрацю українських і польських ентузіастів кіномистецтва: «У місті, чий зовнішній вигляд мав ознаки визначальної пам'ятки польської культури, добивалася прав українська інтелігенція, менша від польської кількісно, але зате надзвичайно потужна і вперта. <...> Лише певні сфери зацікавлень наукових та художніх змогли зберегти порозуміння поляків, українців і євреїв. Однією з об'єднавчих сфер виявилася фільмова проблема, адже фільмові зацікавлення не вимагали національних та конфесійних метрик»<sup>752</sup>.

## Розвиток українського кіно в країнах Європи та США

У 1930-х роках українська тема знайшла своє віддзеркалення у творчості кінематографістів також поза межами Польщі. Одним із прихистків української культури стала Чехословаччина, до складу якої до 1938 року входило, зокрема, Закарпаття. Офіційна Прага, на відміну від польської влади ставилася до української меншини напрочуд толерантно. Так, українці мали певні елементи самоврядності, а право на застосування та розвиток рідної мови

<sup>751</sup> Awangarda. – 1934. – № 19. – С. 1.

<sup>752</sup> Lewicki B. W. Klub filmowy «Awangarda» // Kwartalnik Filmowy. – 1962. – № 1/2. – С. 100.

гарантувалося чеським законодавством. Першим повнометражним фільмом на русинську (українську) тематику стала стрічка «Корятович» (реж. Карел Юст, 1923 р.), створена на празькій кіностудії «Баррандов»<sup>753</sup>. Чеський режисер зняв його за сценарієм Василя Пачовського, українського емігранта з Галичини, який тоді жив на Підкарпатській Русі. На екрані відтворювалися події IX – кінця XIV ст., тобто від часів напівміфічного князя Лаборця й аж до періоду правління князя Корятовича. На жаль, жодної копії стрічки із цим історичним епосом не збереглося, проте з відгуків преси відомо, що фільм був схвально сприйнятий глядачем, мало того США купили його, аби показати на кіноекранах Америки.

Більшого розголосу набули документальні стрічки та культурфільми, виготовлені чеськими фахівцями на початку 1930-х років – «По горах, по долинах» (реж. Карел Плічка, 1929 р.), «У русинів» (реж. Я. Новотни, 1930 р.), «Земля співає» (реж. К. Плічка, 1933 р.) та ін. У них у різних формах (через природу, працю, звичаї та обряди) відтворювалося русинське життя на теренах Підкарпатської Русі та Східної Словаччини.

Українська еміграція у Празі також зайнялася творенням власної кінопродукції. Скажімо, з ім'ям студії «Меркурфільм» пов'язувалися надії на зйомки стрічок на теми української історії і культурфільмів про Закарпаття. Власником її став І. Сухоручко. В одному з випусків львівського часопису «Назустріч» за 1935 рік розповідалося про обставини заснування студії «Меркурфільм» у Празі у 1932 році: «Почали з двох службовців – тепер велике підприємство з десятками урядовців та їх постійних заступників у головних центрах Європи – Парижі, Відні, Берліні»<sup>754</sup>. Студія дебютувала в 1932 році зйомками фільму «Мазепа» на основі твору Б. Лепкого, котрого видав чеською мовою Ф. Ребек, а переклад здійснював артист Іржі Вовк<sup>755</sup>. Ця ідея вже в 1936 році наштовхнула паризьку фірму «Вільнер і Ренесанс» на думку випустити проспект історичного фільму з життя І. Мазепи під такою самою назвою «Мазепа» (реж. Ж. Анне, автор сценарію Й. Кессель, 1936 р.)<sup>756</sup>.

Приблизно в той самий час Ежен Деслав (Євген Антонович Слабченко), що як режисер став активним членом «другого французького авангарду», мріяв зняти власну кінострічку про гетьмана І. Мазепу, тому підмовив іспанський уряд надати кавалерію для батальних сцен, а актора з Голлівуда Джека Пеленса (Палагнука) зіграти головну роль.

Кілька слів про самого Е. Деслава. Видатний український кінорежисер народився в 1898 році в наддніпрянському с. Таганча, закінчив гімназію в Білій Церкві на Київщині, де в травні 1917 року виступив організатором однієї з перших місцевих скаутських дружин. У 1917–1921 роках брав активну участь у визвольних змаганнях: служив у корпусі Січових стрільців, у 1919 році виконував доручення уряду Директорії, зокрема призначався до складу місії у США та на посаду дипкур'єра. Після розформування дипмісії

<sup>753</sup> *Бабота Л.* З історії фільму про Срібну землю // Дукля. – Пряшів, 1992. – Вип. 6 (XL). – С. 61.

<sup>754</sup> Назустріч. – 1935. – 1 травня. – С. 4.

<sup>755</sup> Слово правди. – 1932. – 17 квітня. – С. 7.

<sup>756</sup> У світі десятої музи // Назустріч. – 1936. – 1 лютого. – С. 2.

УНР вирішив не повертатися до УРСР. У кіно Е. Деслав прийшов 1925 року, коли розпочав своє навчання в Паризькій кілотехнічній школі (1925–1926). У 1925–1939 роках працював у Парижі, а в 1939–1953 роках – у Мадриді.

В українському кінознавстві та історичній науці нині точаться дискусії щодо біографії митця. Дослідники Л. Госейко, І. Матяш та інші на підставі аналізу архівних джерел ставлять під сумнів роботу Е. Деслава на посаді дипломата УНР. Водночас його творчі здобутки є неоціненними. Видатний режисер брав участь у зйомках десятків кінострічок не тільки у Франції та Іспанії, але й у Португалії, Швейцарії, Єгипті. Він заснував у Парижі товариство «Друзів українського кіно», до 1933 року активно співробітничав з журналом «Кіно», займався літературною роботою, став членом Товариства письменників Іспанії.

До найвизначніших кінотворів Е. Деслава слід зарахувати, зокрема, стрічки «Марш машин» (1928), «Електричні ночі» (1929), «Університетське місто» (1930), «Монпарнас» (1931), котрі детально обговорювалися на сторінках львівської преси 1930-х років. Як кіномитця Е. Деслава високо шанували кінорежисери Луї Бунюель, Луїджі Кавальканти, Марсель Карне, Рене Клер, художник Сальвадор Далі та інші тогочасні видатні діячі європейського мистецтва.

Ідея екранізації життя гетьмана Івана Мазепи зародилася в Е. Деслава ще 1930 року. Фінансування повинні були забезпечити українські меценати зі США та Канади. З 1938 року екранізація мала відбуватися за участю Рене Клера. Проте початок Другої світової війни завадив реалізації проекту. Лише з 1955 року Е. Деслав почав предметно готуватися до зйомок фільму. Режисер домовився з актором з Голлівуда Джеком Пеленсом (Палагнюком) зіграти головну роль, а на роль Мотрі Кочубеї розглядалася навіть кандидатура Мерілін Монро. Цікаво, що, працюючи над майбутнім музичним супроводом, Е. Деславу вдалося віднайти повну документацію про іспанського композитора Феліппе Педреля (1841–1922), який у 1904 році написав симфонію *Мазерра*. На жаль, свій задум зйомок фільму режисерові реалізувати не вдалося.

На різних міжнародних фестивалях Е. Деслава нагороджували двадцять разів, а фільм європейської продукції «Війна дітей» (1938), знятий у співавторстві, заслужив премію Національної ради кінокритиків США як кращий іноземний фільм. Уже після війни в 1958 році за фільм «Фантастичні візії», знятий на поляризованій плівці в Іспанії, де зафіксовані його приятель Сальвадор Далі, кориди та образ Іспанії, його нагородили на Каннському фестивалі в номінації – за авангардний фільм. У пресі вдалося відшукати згадку про 26 його фільмів, створених у Франції, Іспанії, Швейцарії; можливо, він також знімав у Мексиці під час війни.

У 1935 році фірма І. Сухоручка реалізувала зйомки великої історичної стрічки часів братовбивчих воєн між таборитами і гуситами в 1434 році під назвою «Битва під Ліпанями». У головних ролях виступали провідні актори столиці Чехословаччини і корпус війська<sup>757</sup>.

<sup>757</sup> Дажбог. – 1935. – № 5/6. – С. 6.

У свою чергу український режисер Роман Мишкевич на початку 1930-х років заснував у м. Брно компанію «Терра-фільм», що мала на меті створення наукових і фабулярних стрічок<sup>758</sup>. Про плани українських режисерів і продюсерів щодо зйомок у Карпатах час від часу повідомлялося на шпальтах журналу «Кіно»<sup>759</sup>. Приміром, у 1933 році «Терра-фільм» оголосила конкурс на фільмове лібрето (себто сценарій) для першого українського фільму, котрий знімався б у карпатському регіоні та розповідав про життя місцевих селян. Серед вимог до сценаріїв були й такі: наявність коротких діалогів; будь-які пропозиції по жанрах (крім комедії); дійство мусило розгортатися на природі, а не в ательє тощо. Як винагороду драматургам пропонували премії в розмірі 250, 100 і 50 доларів<sup>760</sup>. У другій половині 1930-х років фірма Р. Мишкевича залишалася одним із найбільших експортерів фільмів із Чехословаччини в Японію, Китай, Індію та Центральну Америку.

Важливою віхою в розвитку чеського осередку української культури в 1930-х роках стало виробництво згадуваного трохи раніше фільму «Марійка-зрадниця» (студія «Славія», реж. Влад. Ванчура, автор сценарію Іван Ольбрахт, К. Нови, 1934 р.). Хоча членами творчої знімальної групи були чехи, проте сюжет фільму, а також ролі в ньому стосувалися закарпатського життя, яким на екрані жили українці, євреї і представники інших національностей. Стрічка знімалася в підкарпатському с. Колочава, ролі виконували не актори-професіонали, а місцеві жителі, які розмовляли кожен своєю мовою: селяни – русинською, корчмарі та крамарі – ідиш, місцеві жандарми та службовці – чеською, а невелика група представників національної меншості – німецькою. Головну роль виконувала Ганна Шкелебей, молода русинська дівчина з Вишньої Бистрої. Після успішної прем'єри в Празі в 1934 році фільм згодом під назвою «Забутий край» (*The Forgotten Land*) демонструвався русинським та українським емігрантам у США та Канаді в 1937 році. У посткомуністичні часи фільм кілька разів демонструвався на чеському й словацькому телебаченні.

Ще до зникнення Чехословаччини з політичної мапи світу внаслідок Мюнхенської змови (1938) на екранах Закарпаття встиг з'явитися ще один фільм про життя русинів – «Кохання Гордубала» (*Hordubal Milosc*) (реж. М. Фріш, 1937 р.), у якому в драматичному ключі розповідалося про долю русинського іммігранта Юрка Гордубала, який, не витримавши злиднів, змушений був повернутися в рідне село зі США, де став жертвою злочину (убивства), влаштованого своєю дружиною-зрадницею, котра за час його поневірянь на чужині знайшла собі пристрасного коханця. Літературною основою сценарію було оповідання «Гордубал», автором якого був письменник зі світовим ім'ям – Карел Чапек.

Час від часу про життя русинів розповідалося в кінохроніці, що готувалася як щотижневі випуски новин. Так, наприклад, на шпальтах газети «Діло» від грудня 1938 року в репортажі йшлося про приїзд і зйомки в Хусті празької знімальної групи Карла Дегеля, який працював над черговим номером філь-

---

<sup>758</sup> Бучко Р. Галицькі кінематографісти на Заході // Галицька брама. – 1996. – № 24. – С. 6.

<sup>759</sup> Кіно (Львів). – 1933. – № 3/4. – С. 8.

<sup>760</sup> Там само. – С. 8.

мового тижневика «Актуаліта». К. Дегль закарбував на кадрах кінострічки діяльність прем'єра Карпатської України Августина Волошина, зробив панорамні зйомки найважливіших державних будівель, краєвид Хуста та околиць зі старовинним замком, а також відзняв сцени побутового життя в новій столиці Закарпаття<sup>761</sup>.

Услід за цим оператором до Закарпаття приїхала знімальна група з Нью-Йорка під проводом Каленика Лисюка, засновника фірми «Дніпрофільм», що почала свою роботу ще 1925 року. До березня 1939 року (моменту проголошення в м. Хусті державної самостійності Карпатської України) було зроблено кілька сотень фотознімків (200 з них зберігається і перебуває нині у США), а також відзнято робочі матеріали для стрічки, що складалися з панорам Закарпаття та м. Хуста, сцен урочистих подій (серед них і сцена, коли Августин Волошин зачитує ухвалу про незалежність Карпатської України та загальні плани зали, у якій депутати українського Сейму співають національний гімн «Ще не вмерла Україна»), а також епізоди бойових сутичок і зіткнень між карпатськими січовиками та мадярськими військовими. До речі, в одному з боїв загинув сам оператор Лисюк.

Слід нагадати, що синхронні сцени виборів президента Волошина, кадри, де депутати Сейму співають український гімн, батальні сцени, задля імітації яких чеська жандармерія навіть видала зброю статистам, серед яких було багато січовиків, стали цінним історичним надбанням для України та підтвердили тяглість і спадкоємність української культурної традиції на землях Закарпаття<sup>762</sup>. Прем'єрний показ відзнятого в 1939 році кіноматеріалу відбувся в Нью-Йорку у квітні 1940 року, а згодом (у 1942 році) кіностудія Василя Авраменка остаточно змонтувала цей фільм.

Розвивалося українське кіно й у США. Серед кількох десятків голлівудських творців українського походження, які розпочинали свою кар'єру з передвоєнного періоду, варто назвати, зокрема, сценаристів Івана Петрушевича та Остапа Поливоду, режисерів Юрія Крип'якевича, Анатолія Литвака і Едварда Дмитрика, акторів Івана Годяка, Мар'яна Мазуркевича (Майка Мазуркі), Хмару Григорія, Анну Стен (Фісак), Віру Ніву (Барчанівна), Жені Оссо (Ганна Перій), Вишнівську Тамару, Жмуркевич Ірену, Зарицьку Євгенію, аніматора в Діснея – Василя Титлу, художників Петра Стешенка та Олександра Климка, композиторів Дмитра Тьомкіна й Аркадія Філіпенка, кінотехніків – Андрія Гльницького, Михайла Пайду та Григорія Скегара, автора першої публікації про українців Голлівуда. У повоєнні роки найвідомішими акторами були: Іван Годяк (Джон), Нік Адамс (Адамчук), Джордж Монтгомері (Юрій Летць), брати Джон і Томас Даніельсони, брати Джек і Джон Пеленси (Палагнюки), Чарльз Бронсон (Бучинський), актриси – Лізабет Скот (Мацо Емма), Оксана Бойцун, Оксана Сисяк (Джульет), Марша Метрінко (Дмитренко) – Міс Америки, Наталка Гурдин (Наталі Вуд), Ді Сандра (Олександр Жук), Ніна Тельбот (Аніта Сокіл) та ін.

Особливу роль у творенні українського кінематографічного середовища в Північній Америці відіграв Василь Авраменко. Він народився в Стеблеві на

<sup>761</sup> Діло. – 1938. – 4 грудня. – С. 8.

<sup>762</sup> *Берест Б.* Історія українського кіно. – Нью-Йорк, 1964. – С. 182.

Черкащині, рано осиротів і поїхав на Далекий Схід до братів, де працював юнгою та матросом на різних кораблях. Згодом закінчив вечірню школу й курси юнкерів, а з початком у 1914 році Першої світової війни потрапив на фронт. Там почав пропагувати українську культуру, зокрема навчаючи вояків свого полку українських танців. За рекомендацією Надії Русової вступив на навчання до театрального Інституту імені М. Лисенка, після чого став працювати в театрі М. Садовського, який разом з армією УНР на початку 1920-х років був інтернований у польському м. Каліші. Усюди, де б він не був, активно пропагував український танок, організував у полоні хореографічну групу, яка показувала танці в таборах для солдат та офіцерів війська УНР, зрештою втік, після чого в 1920-х роках заснував школи танців на Волині, у Галичині та на Закарпатті<sup>763</sup>. Згодом, уже в 1930-х роках, у Канаді та США створив багато дитячих танцювальних колективів та підготував інструкторів українського танцю.

З ім'ям В. Авраменка пов'язана насамперед екранізація української музичної спадщини. У другій половині 1930-х років в УРСР з нагоди ухвалення сталінської Конституції 1936 року стало модним звертатися до постановок класичних творів національних культур задля демонстрації «єднання братніх народів». Водночас сюжети творів, у яких можна було б запідозрити наявність націоналістичних ухилів, пропускали крізь сито методу соціалістичного реалізму, котрий прагнення народних низів до національного самовизначення в умовах Російської імперії часто підміняв соціальною боротьбою.

Емігрантські кола негативно поставилися до такого тренду. Приміром, у статті про постановку в 1936 році в Одесі кінофільму «Назар Стодоля» часопис «Промінь» з Нью-Йорка, заснований В. Авраменком писав: «...Великий Тарас, коли б живий був, відцурався б цієї штуки у такому виді, в якому випустить її з рук більшовицька зграя. Її перероблено на більшовицький лад та представлено визвольні стремління Українців як, начебто, високий відрух українського бідняцтва проти українського козацького старшинства. Ось хто робить українські фільми та як в них малює Українців і Україну»<sup>764</sup>.

У 1936 році на екрани УРСР вийшов перший музичний фільм-опера «Наталка Полтавка» (реж. І. Кавалерідзе), який не пройшов непоміченим в українській еміграції. Студія «Авраменко-фільм» розпочала зйомки власної версії, що вийшла на екрани 1937 року. В. Авраменку вдалося залучити сорок акціонерів і зняти фільм, де, за свідченням кінокритиків, «нормальні для опери арії у кіно могли б бути занадто статичними, тому постановник вдався до ретроспекції спогадів Наталки, які все ж не мали достатньої динаміки. Зате у хореографічних сценах В. Авраменко був у своїй стихії і, власне, ці сцени замість бути антуражними дивертисментами найбільше захоплювали глядача і відволікали від перипетій розвитку сюжету»<sup>765</sup>. Хоча досвідчений диригент К. Шведов добився максимального звучання оркестру, з яким приємно зливалися еластичне сопрано Талії Собанієвої (Наталка) та кришталево чистий тенор Дмитра Креони (Петро) – обоє народжені в Криму, майже всім виконавцям бракувало драматичної акторської майстерності. Водночас квапливо

<sup>763</sup> Наш світ. – 1927. – 1 квітня.

<sup>764</sup> Промінь. – 1936. – № 1. – С. 3.

<sup>765</sup> Бучко Р. Василь Авраменко // Новини кіноекрану. – 1991. – № 9. – С. 6.



знята за три місяці в Києві «Наталка Полтавка» І. Кавалерідзе, як припускають деякі газетні спостерігачі, саме для того, щоб підірвати ці початки емігрантського кіновиробництва, мала гірше звукове оформлення, дарма що створювалася в умовах державної кіноіндустрії<sup>766</sup>.

Робота над «Наталкою Полтавкою» дозволила В. Авраменку налагодити зв'язки з Еженом Деславом та його паризькою фірмою «Мистецький екран» (*Lecran d'Art*), які допомогли з дистрибуцією музичної стрічки в європейських державах<sup>767</sup>.

Після виходу у світ «Наталки Полтавки» через внутрішні розбіжності студія «Авраменко-фільм» розпалася, унаслідок чого одна група почала зйомки стрічки «Маруся» за М. Старицьким, а друга (з В. Авраменком на чолі), створивши *Ukrifilm Corporation*, ініціювала збір коштів, аби зняти фільм-оперету «Запорожець за Дунаєм». Правда, тим разом так сталося, що група В. Авраменка знову дещо спізнилася, оскільки майже синхронно в Україні було випущено «Запорожця» І. Кавалерідзе. Проте кінострічка В. Авраменка в Канаді вийшла напрочуд вдалою, адже навіть англomовна преса США і Канади позитивно її оцінила. Наприклад, на шпальтах газети *The New York Times* у лютому 1939 року зазначалося: «...Головні артисти, включно із старим кобзарем, який оспівує славу і недолю України, показують прекрасні голоси. Виступи хору і танкові сцени дуже добрі. Фотографія і репродукція звуку дуже чисті»<sup>768</sup>. Газета *Brooklyn Eagle* повідомляла: «У разі як вас коли-небудь зворушували народні пісні в творах А. Дворжака, М. Римського-Корсакова або Ф. Ліста, то українські мелодії стануть для вас джерелом свіжої насолоди. І тоді ви за всяку ціну забажаєте побачити “Запорожця за Дунаєм” у кінотеатрі *Belmont*»<sup>769</sup>.

Схвальну оцінку «Запорожцю за Дунаєм» у режисурі В. Авраменка давали навіть скептики. «Відрадным являється те, що фільмова корпорація мимо страшних перешкод зо сторони наших “керівних людей”, довела вдатно й щасливо діло до кінця! Це невимовно великий осяг у нашому житті. В початках для корпорації навіть редактори “Свободи” не хотіли помістити платного оголошення, мовляв, це приватний бізнес, але тепер коли твір готовий без найменшої з їх сторони помочі, зробилися не тільки великими “прихильниками”, а ще й “дуже радо поміщують великанські оголошення, у “Свободі”, розуміється, що за гроші», – вказувалося у низці рецензій<sup>770</sup>. Фахова американська кінопреса високо оцінювала, зокрема, музичну обдарованість акторів: «Співи у фільмі чудові, а танки Василя Яцини викликали салви оплесків з боку столичної публіки. Михайло Швец блискуче виконав свою, повну гумору роль, а дальші лаври припадають на Марію Сокіл, Миколу Кардаша, Олексу Черкаського та Олену Орленко за їх знаменитий спів і гру. Глядачі прем'єри закохалися у цей фільм»<sup>771</sup>.

<sup>766</sup> Бучко Р. Василь Авраменко... – С. 7.

<sup>767</sup> Українські вісті. – 1936. – 7 квітня.

<sup>768</sup> *The New York Times*. – 1939. – 27 лютого.

<sup>769</sup> *Brooklyn Eagle*. – 1939. – 27 січня.

<sup>770</sup> Січковий клич. – 1939. – Грудень.

<sup>771</sup> *National Exhibitor*. – 1939. – 8 лютого.

Успіх кінострічки привернув до В. Авраменка увагу американського істеблішменту. В одному з випусків журналу «Промінь» зберігся фотозвіт про участь українського режисера в президентському прийомі від імені Першої леді США Елеонори Рузвельт з нагоди 200-ї річниці з дня народження одного з батьків-засновників Сполучених Штатів Джорджа Вашингтона. У своєму слові під час урочистостей мотивацією до своєї творчості видатний український режисер і хореограф назвав «бажання змалювати чужому світові красу України та гарну душу українців так, як це годиться»<sup>772</sup>.

Згодом В. Авраменко придбав відзняту колегами стрічку «Маруся», а також субтитрував англійською картину чеха В. Ванчури «Марійка-зрадниця», назвавши її «Забутий край», і завершив документальний фільм К. Лисюка «Трагедія Карпатської України», який, попри окремі вади, є цінним історичним документом. Демонструючи ці фільми Північною Америкою, він зоб'явився кошти для короткометражних стрічок з життя еміграції та завершення останнього повнометражного фільму «Тріумф українського танцю», що став його лебединою піснею, підсумком усієї його творчості до закінчення Другої світової війни<sup>773</sup>.

Слід зазначити, що викуплена В. Авраменком кінокартина «Маруся» цікава тим, що задля її постановки біля Нью-Йорка побудували українське село. Режисером фільму став Лев Булгаков, музику та етнографічні поради надав Олександр Кошиць, котрий був і диригентом хору та оркестру разом з Романом Придаткевичем. У провідних ролях знялися талановиті співаки, зокібна Стефанія Мельник (Маруся), Микола Стегніцький (Гриць), Стефанія Вербовиць (Дарина), Галина Троян (Оксана)<sup>774</sup>. Епізодичну роль батька Марійки – Потапа – у фільмі зіграв також один із провідників ОУН Микола Новак, автор спогадів про перипетії та розкол авторів «Наталки Полтавки» на дві корпорації.

Народжений у 1902 році, М. Новак у 1916 році організував у рідній Перевічці «Молоду січ» із тринадцяти підлітків. Після завершення навчання в Рогатинській гімназії і служби в польському війську він у 1926-му емігрував у Канаду, де одружився й почав цікавитися кіно. Уперше виконав роль Миколи в «Наталці Полтавці», потім Потапа в «Марусі». М. Новак марно підмовляв В. Авраменка зняти замість класики кінофільм про страчених польською владою активістів ОУН Б. Біласа і О. Данилишина. На основі матеріалів про процес він написав п'єсу, поставлену ним згодом у Лос-Анджелесі, куди переїхав 1943 року. Був активним учасником громадського життя, дорадником міської управи і «батьком каліфорнійських українців». У своїй автобіографічній монографії М. Новак детально описує причини розбіжності між В. Авраменком та О. Кошицем, що виникли ще під час реалізації фільму «Наталка Полтавка»<sup>775</sup>.

Підсумовуючи розвиток українського кіномистецтва поза межами УРСР у 1930-х роках, слід зазначити, що, по-перше, митцям Галичини, Закарпаття, представникам української еміграції в Європі і країнах Північної Америки

<sup>772</sup> Промінь. – 1939. – 3 березня.

<sup>773</sup> Бучко Р. Знаймо наших за кордоном // Новини кіноекрану. – 1991. – № 7. – С. 6.

<sup>774</sup> Ми і світ. – 1938. – № 1. – С. 12.

<sup>775</sup> Новак М. На сторожі України. – Лос-Анджелес: вид-во «Сурми», 1970. – С. 121.

необхідно було працювати у вкрай несприятливих умовах світової економічної кризи, а в низці держав – в обставинах культурних утисків. Тому спроби розпочати повноцінне кіновиробництво в бездержавному статусі виявилися загалом марними. Без фінансової та адміністративної підтримки з боку державних органів чи потужного бізнесу створювані кіностудії не мали шансів розвинутися в ефективно працюючі підприємства.

По-друге, теоретичний та критичний потенціал українських початківців не збігався з економічними та організаційними можливостями, але вони свято вірили в доцільність своєї місії, бо прагнули не відставати від провідних державних націй у фатальних для своєї посвяти умовах. Їхній внесок у розвиток кінотеорії нащадки можуть оцінювати лише в наш час, проте доцільно визнати, що фахові та просвітницькі завдання, поставлені перед собою, згадані тут автори кінознавчих розвідок виконали.

По-третє, саме у Львові здійснювалися спроби почати кіновиробництво на професійних і багатопрофільних засадах, тобто зробити замкнений цикл кіновиробництва, починаючи від підбору кінотехніки та проведення акторських кастингів і аж до публікації статей і виступів кінокритиків. Львівські ентузіасти кіно також спочатку з патріотичних поривів пропагували фільми українського радянського виробництва ВУФКУ та «Українфільму», але невдовзі переконалися, що характер цих фільмів не відповідав їх уявленням про тематику українського кіно, тому згодом переорієнтувалися на інші осередки (насамперед у Франції і США) та на власні сили. Кінознавці Галичини володіли іноземними мовами та орієнтувалися в актуальних проблемах кіномистецтва, доносили новини кіно до мас і розмірковували про завдання українського кіномистецтва. Багатьом молодим початківцям вони відкрили шлях, нехай і в еміграції, до світу кіно, і лише трагічні обставини часу перешкодили їхнім намаганням.

По-четверте, кінодоробок української еміграції складався в основному з документальних фільмів, короткометражок, репортажів і хроніки, проте в спадок залишилося й кілька фабулярних стрічок. Імена В. Авраменка, Е. Деслава, Ю. Дороша та інших режисерів назавжди ввійшли в скарбницю національного кінематографа, стали надбанням історії українського кіно.

## **Західноукраїнський кінематограф 1940–1945-х років**

Розвиток кіномистецтва в Західній Україні в початковий період Другої світової війни (1939–1941) розглянуто в інших розділах праці. Тут слід зупинитися на висвітленні кількох цікавих нюансів. Насамперед зважимо, що після першої хвилі суто пропагандистського та витриманого в канонах соцреалізму кіно восени 1939 року на теренах Західної України почалася активна антипольська кампанія, покликана знайти в серцях читачів ЗМІ та кіноглядачів солідарну реакцію і зміцнити позиції радянської влади. Одним із таких прикладів стала демонстрація фільму «Мінін і Пожарський» (реж.: В. Пудовкін, М. Доллер), який спирався на старі ідеологеми царської історіографії, малоросійської зокрема, а саме на акцентуванні начебто на шляхетських визисках, чого після розподілу Речі Посполитої, а тим більше у ХХ ст. вже не було. У відновленій 1918 року Польщі конституція знесла в 1921 році шляхетський

стан, тому галицький глядач, що знав про створене в 1907 році «Товариство руської шляхти», широку полеміку в «Новій зорі» про українську шляхту тощо, не міг повною мірою ототожнювати шляхту з поляками та співпереживати з Мініним і Пожарським, усвідомлюючи що в Руського воєводства самоназву привласнило Московське князівство.

Зрозумівши свій такий несподіваний промах, радянські владні інстанції пропонують окремим представникам місцевої інтелігенції опрацювати сценарії для майбутніх фільмів на антипольську тематику. 21 березня 1940 року поет-модерніст Ярослав Цурковський (автор кількох збірок поезій і повістей, відповідальний редактор журналу «Література і мистецтво») почав працювати над сценарієм для кінострічки про життя та боротьбу прогресивної частини української інтелігенції за створення національного шкільництва за часів панської Польщі<sup>776</sup>.

Інший нюанс – це експлуатація шевченківської теми в пропаганді проти польських порядків. Так, наприклад, у серпні 1940 року у Львові бригада «Ленфільму» у складі автора сценарію В. Беляєва, режисера В. Фейнберга, оператора В. Величка та інших почала зйомки фабулярного фільму «Голос Тараса» про полонізацію українських шкіл. У березні 1941 року він вийшов на широкий екран під іншою назвою – «Визволення», проте великої популярності не здобув.

З початком 22 червня 1941 року війни між СРСР та гітлерівською Німеччиною Львів уже через кілька днів опинився в зоні німецької окупації. Першим кінематографічним досвідом тепер стало фільмування воєнними кінооператорами вермахту штабелів трупів замордованих загонами НКВС при відступі з міста мешканців Львова та околиць. Ці кадри згодом увійшли до випусків хроніки подій «Німецька щотижнева хроніка» (*Deutsche Wochenschau*) та використовувалися в нацистських пропагандистських кінострічках про злочини сталінського режиму.

Після арешту в липні 1941 року лідерів ОУН С. Бандери та Я. Стецька за неузгоджене з Берліном проголошення Української держави на окупованих теренах було створено дистрикт «Галичина» у складі Генерал-губернаторства, що виникло на місці Польщі. На його території виходило 386 газет і журналів, а в найбільших із них були рубрики «З кіна», «Зі срібного екрана» тощо, де переважно рекламувався поточний репертуар кінотеатрів<sup>777</sup>. Значна частина заборонених радянською владою часописів відновилися під колишніми назвами. Фінансована з бюджету щоденна газета «Львівські вісті», редагована О. Боднарівичем, друкувалася у Львові та підпорядковувалася уповноваженому шефу преси німцям Г. Леману. Багато преси за допомогою лідерів створеного Українського центрального комітету (УЦК) В. Кубійовича, К. Паньківського та К. Левицького перейшло до «Українського видавництва».

Творчі спілки – письменників, журналістів, образотворчих мистців, музик і найчисленнішої Спілки театральних мистців (200 членів) – утворили Літературно-мистецький клуб. Головою клубу обрали М. Голубця – журналіста,

<sup>776</sup> Енциклопедія українознавства. Т. 10. – С. 3689.

<sup>777</sup> Максименко С. Регіональна політика нацистів стосовно діячів театру у Галичині (1942–1944 рр.) // Кінотеатр. – 2010. – № 1. – С. 14.

мистецтвознавця, письменника, редактора видань «Діло», «Новий час», «Неділя». Завданням новостворених спілок, як наголошував М. Голубець, було творення нової, «української культури – національної по формі і національної за змістом» на противагу більшовицькій культурі «національній по формі і соціалістичній за змістом»<sup>778</sup>.

Попри відносно сприятливі умови українського життя у Львові, УФОТО не ввійшло до Мистецького клубу, можливо, тому, що фотографи працюють індивідуально порівняно з публічними артистами. Також не продовжила своєї діяльності кінематографічна фірма «Добро і краса». Газета «Краківські вісті», що належала до «Українського видавництва» і не фінансувалася з бюджету Рейху, у жовтні 1941 року вмістила оглядову статтю, підписану «Львів'янином» про стан кіногалузі у Львові. У ній також були перераховані кінотеатри з колишніми назвами та їхня спеціалізація: приміром, десять з них давали по 2–3 сеанси щодня, два – працювали для військових, один – для німецької поліції, ще сім мали відкритися. Крім цього, містилася скарга на те, що українське населення міста «не бачило в останньому часі ні одної фільми з українськими написами, бо ті, що йдуть, мають написи переважно польські»<sup>779</sup>.

У 1942 році у Львові діяло 13 кінотеатрів, які щоденно відвідувало біля 15 тисяч глядачів. До середини року планувалося відкрити ще близько п'яти кінотеатрів. При цьому, що цікаво, частина демонстрованих німецьких фільмів вже була забезпечена українськими субтитрами<sup>780</sup>. У своїх статтях автори розповідали переважно про довоєнні успіхи вітчизняного кіномистецтва, про долю Ю. Дороша, В. Авраменка, К. Лисюка, Р. Мішкевича та інших кінематографістів. Багато з критиків нарікало на збайдужіння до кіно серед земляків.

Водночас на замовлення окупаційної влади з 1942 року налагоджується випуск сюжетів місцевої хроніки на додатках до кіножурналу тижневих подій у Генерал-губернаторстві. На екранах глядачі побачили сцени з українського життя, наприклад, «Передача собору у Холмі», «Висвячення єпископа Паладія», «Свято ноші в Сяноці» та ін. Улітку 1942-го показали фільм «Великдень в Україні» про відзначення свята Світлого Хрестового Воскресіння<sup>781</sup>. З нагоди збирання врожаю в містах і сільській місцевості демонстрували навчальну стрічку «Хліборобський фільм про раціональне господарство»<sup>782</sup>. Наприкінці 1942 року повідомлялося про заснування в Києві кінокомпанії «Центральфільм України»<sup>783</sup>.

У репертуарі кінотеатрів часів окупації переважали стрічки легких жанрів (комедії, мелодрами, музичні фільми тощо). Рекламувалися такі кінотвори як «Любов і математика», «Ліс шумить», «Ой, не ходи Грицю», «Кельнерка Ганна», «Віденські історії», «Зоря над Ріо». На думку деяких істориків, не

---

<sup>778</sup> Голубець М. Українське мистецтво на нових шпальтах // Краківські вісті. – 1942. – Чис. 29 (476). – 14 лютого. – С. 4.

<sup>779</sup> Краківські вісті. – 1941. – 1 жовтня. – С. 5.

<sup>780</sup> Імпрези у Львові // Наші дні. – 1942. – № 2. – Січень. – С. 15.

<sup>781</sup> Краківські вісті. – 1942. – 1 липня. – С. 6.

<sup>782</sup> Львівські вісті. – 1942. – 20 жовтня.

<sup>783</sup> Львівські вісті. – 1942. – 29 грудня.

настільки жорстокий режим у Генерал-губернаторстві, на відміну від інших окупованих земель, може пояснюватися й особистим ставленням місцевого губернатора округу «Галичина» Отто Вехтера. Упродовж усієї війни «австрійяк-губернатор» підтримував теплі стосунки з рівним собі габсбурзьким аристократом – графом, митрополитом Андреем Шептицьким. У результаті українцям та їхнім традиційним організаційним структурам у Галичині було дозволено працювати, а в їхні справи німецька влада втручалася менше, якщо порівнювати це з іншими українськими територіями, підвладними німцям і румунам<sup>784</sup>.

Переможні репортажі в 1943 році змінилися на перших сторінках газет і журналів на стриманіші, а з наближенням фронту українська тематика по-троху зникла зі шпальт. З початком бойових дій УПА посилюлися репресії проти української інтелігенції. Приміром, як згадує актор Юрій Кононів, на прем'єрі «Шаріки», оперети Я. Барниша в театрі ім. І. Франка в Станіславо-ві восени 1943 року, гестапо разом з провокатором, який через дірку в завісі вказав на причетних до підпілля глядачів, відібрали 28 людей, котрих згодом розстріляли. Пізніше цього провокатора знайшли й передали у відділі УПА.

З приходом радянської влади в 1944 році змінився репертуар кінотеатрів. На екрани вийшли соцреалістичні кіновтори, зокрема «Весняний потік», «Як гартувалася сталь», «Воротар», «Під звуки добр», «Райдуга», «Злодій з Багдада», «В ім'я Батьківщини», «Два бійці», «Битва за Севастополь», «Небо Москви», а також американські стрічки – «У старому Чикаго», «Серенада сонячної долини», «Джунглі» та ін.

До завершення війни в 1945 році, будь-якого творчого розвитку, пов'язаного з кіномистецтвом, крім зміни репертуару в кінотеатрах, не відбувалося. Це пізніше Львів, завдяки унікальній архітектурі міста, став знімальним майданчиком для всіх студій з теренів колишнього СРСР, котрі потребували для зйомок європейської «натури». Але це робилося вже іншими людьми, оскільки більша частина творчої інтелігенції Галичини після негативного досвіду 1939–1941 років емігрувала та згодом знімала хроніку емігрантського життя в різних країнах, а театральні діячі в Канаді в 1950–1970-х роках брали участь у створенні фабулярних фільмів української тематики.

---

<sup>784</sup> *Могочий П.* Історія України. – Київ : Вектор, 2007. – С. 538.

# ДЕРЖАВНА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА. 1939–1945

Вересень 1939 – червень 1941 року

## *Система управління кіновиробництвом: централізація, управлінська вертикаль, спроби «соціалістичної ринкової економіки»*

У 1938 році завершився процес повної централізації управління кінематографа, розпочатий у 1929-му. На кінець 1930-х років кінопромисловість України стала структурною одиницею централізованої загальнорадянської кіноіндустрії: ухвала РНК СРСР «Про утворення Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР» від 23 березня 1938 року передбачала керівництво кіновиробництвом, кінофікацією і прокатом у СРСР. Усі кіноустанови України були підпорядковані відповідним головним управлінням у Москві. З літа 1938 року Комітет затверджував літературний, режисерський і постановочний сценарії. Картини запускались у виробництво лише за наказом голови Комітету. Отже, кожна виробнича кіноодиниця повинна була проходити щонайменше три «узгодження», які майже ніколи не приймали з першого разу. Ще раніше спеціальними постановами запроваджувалися заборона на публічні допрем'єрні покази кінокартин, система сертифікації творів кіномистецтва за жанрами та ідейно-тематичним спрямуванням, посилювалися цензурні вимоги. У такий спосіб виникав справжній адміністративний монстр, що брав під свій повний контроль усю систему кінопрокату в країні, виключаючи для кінопрацівників будь-яку можливість для демонстрації власних творів поза межами державних установ.

Однак «щеплення» централізованої планово-тематичної системи організації кіновиробництва, ототожнення кінематографічних процесів з індустріальними не допомогло кіногалузі остаточно перейти на новий технологічний виток, пов'язаний з приходом звуку в кінематограф. Наприклад, «станом на 1938 рік 60 % кінопристроїв усе ще могли демонструвати лише німе кіно»<sup>785</sup>, тоді як у Німеччині на кінець 1930-х років фактично завершили перехід на звукові кінопристрої.

Замість того, щоб поступово вирішувати техніко-економічні проблеми кіногалузі, кіноуправлінці постійно репродукували модель гігантизму індустріальних проєктів, які визначали тоді стратегію промислового розвитку СРСР у кіно. Зокрема, голова Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР Борис Шум'яцький, який керував кіноіндустрією впродовж 1933–1937 років, багато в чому орієнтувався на голлівудську систему, що, як відомо, визначалася виробничою базою повного циклу та локально зосередженими навколо неї мистецькими кадрами.

Було заплановано спорудження в Криму радянського Голлівуда – своєрідного кіно-міста-саду з останніми технічними новинками. Передбачалося,

---

<sup>785</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства / авт.-сост. В. Фомин. – Москва : Материк, 2005. – С. 14.

що могутній кіноцентр докорінно змінить картину кіновиробництва й відповідно, зрівнявшись із загальними переможними темпами індустріалізації країни в кінці 1930-х років, вийде на рівень створення 800 повнометражних фільмів на рік. Та насправді 1938 року (тут ідеться про стрічки, реально запущені у виробництво в 1937 році) замість запланованих 90 повнометражних художніх фільмів вдалося випустити лише 34 <sup>786</sup>.

Плани Б. Шум'яцького були остаточно зруйновані під час тематичної наради Раднаркому з питань кіно в 1937 році, а його невдовзі змістили з посади та репресували. Далі понад рік Комітетом керував професійний чекіст Семен Дукельський, котрий відзначився лише репресивними діями щодо різних творчих осередків, зокрема кінопреси, яка ще залишалася потенційним майданчиком для диспутів (у Третньому Рейху кінокритика з 1936 року була заборонена). Це призвело до ще більших непорозумінь між кіночиновниками та творчими працівниками.

У липні 1940 року в кіномистецькому середовищі вибухнув скандал у зв'язку з написанням на ім'я Й. Сталіна листа за підписом видатних радянських кінорежисерів (Михайла Ромма, Фрідріха Ермлера, Григорія Александрова та ін.). У ньому провідні митці звертали увагу на бюрократизацію радянської індустрії кіно, катастрофічне падіння художньої якості кінострічок та вкрай низький рівень сценарної роботи, розшарування між адміністративними та творчими представниками студійних колективів, примітивність технічного оснащення вітчизняних кінематографістів <sup>787</sup>.

Влада по-своєму відреагувала на претензії діячів мистецтва. Було взято курс на тотальний контроль над випуском кінопродукції. На кіностудіях країни проводилися «ревізії». Розгрому було піддано, зокрема, ігрові кінофільми «Закон життя» (реж. Олександр Столпер, Борис Іванов, 1940 р.), «Суворов» (реж. Всеволод Пудовкін, Михайло Доллер, 1941 р.) та сценарій до стрічки «Георгій Саакадзе» (реж. Михайло Чаурелі, 1942 р.). Прийнято рішення про створення урядової комісії з обов'язкового попереднього перегляду кіноматеріалів, до складу якої увійшли Андрій Жданов, Григорій Маленков та Андрій Вишинський <sup>788</sup>, а також про заборону публікації рецензій на фільми, що не пройшли перевірки чи були відхилені комісією.

Проте паралельно з процесами «закручування гайок» у грудні 1940 року ухвалювалося рішення про порядок присудження Сталінських премій у галузі літератури та мистецтва. В офіційній радянській ієрархії мистецтв кінематограф остаточно перетворюється на мистецтво номер один. 1941 рік став першим роком в історії Сталінських премій. Її присудження і відбір кандидатів відрізнялися особливою прискіпливістю. У березні цього року була відзначена ціла низка кінофільмів 1930-х років: із 27 лауреатів Сталінської премії 1941 року 17 отримали її за кінодіяльність. Наступного разу лише в

---

<sup>786</sup> Там само. – С. 15.

<sup>787</sup> Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. : сборник архив. матер. / под ред. акад. А. Н. Яковлева; сост.: А. Артизов, О. Наумов. – Москва : МФД, 1999. – С. 446.

<sup>788</sup> Там само. – С. 448.



повоєнному 1946 році засновник премії Й. Сталін продемонструє подібну прихильність до кіномитців.

Україна була представлена в цьому списку переможців стрічками «Щорс» (реж. О. Довженко) і «Трактористи» (реж. І. Пир'єв)<sup>789</sup>, премії другого ступеня отримали оператори документальної кінострічки «На Дунаї» (реж. Й. Посельський, І. Копалін, 1940 р., спільне виробництво «Укркінохроніки» і Центральної студії кінохроніки) О. Ковальчук, А. Кричевський, М. Койфман і А. Казаков.

Отже, складний техніко-економічний стан радянської кінопромисловості, що так і не змогла пройти шлях модернізації, загальна атмосфера залякування та страху, що вкрай негативно позначалася на творчій свободі митців, стали основними чинниками системної кризи, у якій перебувала кіногалузь напередодні 1940-х років.

У липні 1939 року головою Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР призначили Івана Большакова, досвідченого управлінця, який перед тим працював в апараті Ради народних комісарів. Він відразу ж узявся за структурну перебудову системи кіновиробництва й «чистку кадрів». Одне з поставлених перед ним завдань, яке водночас публічно не озвучувалося, стосувалося «вирівнювання» етнічного складу працівників кіногалузі<sup>790</sup>. І. Большаков «швидко зорієнтувався, що саме слід зробити в організаційно-виробничій сфері, хоча й не зовсім упевнено почувався в царині ідеологічного керівництва»<sup>791</sup>. Тож одним з перших його кроків стало запровадження інституту художніх керівників кіностудій. Зокрема, у жовтні 1940 року художнім керівником Київської кіностудії призначили Олександра Довженка.

Механізми, які намагався впровадити І. Большаков, передбачали, що надалі Комітет затверджуватиме лише літературний сценарій (а не режисерський і постановний, за Положенням про Комітет у справах кінематографії при РНК СРСР від 04.09.1938) і не втручатиметься у творчий процес. Кіногрупам призначатимуть так звані ліміти (щось на кшталт кредиту), також обумовлювалося фінансове стимулювання як винагорода за кращі результати<sup>792</sup>. Щоправда, він уважав, що такі нововведення запрацюють лише при виструнченій управлінській вертикалі, де існуватиме повна підпорядкованість і звітність загальносоюзному керівництву, розподіл коштів республіканським студіям із державного бюджету<sup>793</sup>. Уся кіноіндустрія уявлялася одним великим заводом.

---

<sup>789</sup> «Трактористи» – фільм виробництва 1939 року, знятий спільно «Мосфільмом» та Київською кіностудією. Сталінськими преміями були відзначені режисер І. Пир'єв і виконавці головних ролей М. Ладиніна та М. Крючков.

<sup>790</sup> Подібне завдання за кілька років до того ставив за мету гітлерівський режим, який передусім очистив від неарійців кіно та театр.

<sup>791</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 17.

<sup>792</sup> Из стенограммы выступления И. Г. Большакова на совещании творческих работников кинематографии в ЦК ВКП(б) // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 46.

<sup>793</sup> Паикова О. Тоталітарна модель кіновиробництва і прокату СРСР і Німеччини (період 30-х – 40-х років ХХ століття // Україна – Німеччина / упоряд.: Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. – Глобус-Прес, 2009. – С. 185.



Кузьковський.  
Плакат до фільму «Перекоп» (1930)



В. і Г. Стенберги.  
Плакат до фільму «Навесні». (1929)

b



Літинський.  
Плакат до фільму «Квартали передмістя». (1930)



В. і Г. Стенберги.  
Плакат до фільму «Людина з кіноапаратом». (1929)

Автор руководителъ эксперимента  
**ДЗИГА ВЕРТОВ**

Главный оператор **М. КАУФМАН**  
Ассистент по монтажу **Е. СВИЛОВА**

ПРОИЗВЕДЕНИЕ  
У КФУ В СОВЕТСКОМ  
У



В. і Г. Стенберги.  
Плакат до фільму «Людина з кіноапаратом». (1929)

**ВРАТ-СРІДО  
ДЕЩАВЦІ  
УВАЖАЄТЬСЯ  
ТОБІ!**  
ІНСТРУКЦІЯ  
ДО ВИКОРИСТАННЯ

**ПРИДБАЙ АБОНЕМЕНТА**

**ДО ДЕРЖ-  
КІНО-ТЕ-  
АТРІВ!**

ТАЛОН

ІМЕННИЙ ТАЛОН

АБОНЕМЕНТ № 253233

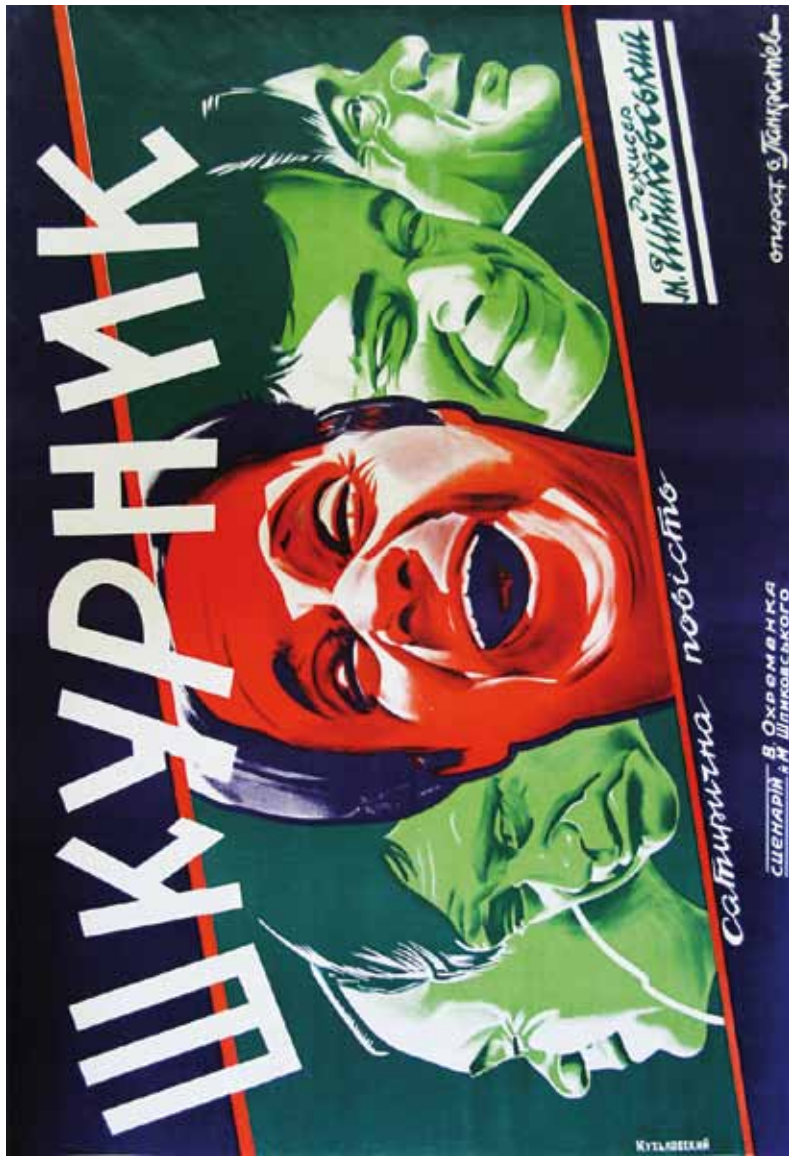
Вартість: 50 коп.

Ціна: 5 коп.

**АБОНЕМЕНТ ДАС  
30% ЗНИЖКИ**

**КРЕМЕРМАН**

Кремерман. Плакат до фільму «Придбай абонемент»



Кузьковський. Плакат до фільму «Шкурник»





Кіно УКРАЇНФІЛЬМ

Село ДНУ в приміщенні початок 1953

ЯЩУР ВОРОГ ПОДІТК-  
НИЙ ЕКОНОМІЧНИЙ СО-  
ЦІАЛЬНИЙ ПОДОЛЯТИ  
ЯЩУР МОЖНА ТІЛЬКИ  
СИСТЕМОЮ ВЕЛИКОГО  
ДЯРСТВА-РАДГОСПІВ  
І КОЛГОСПІВ.

ЯЩУР

Плакат до фільму «Ящур»



В. Наумець. Плакат до фільму «Чатуї»



Плакати до фільму «Енергетика»



ВІТЕР З ПОРОГІВ

**ВІТЕР**

З ГОЛ. РОЛЮ

**М. САДОВСЬКИЙ**

У ТАЛАНТЛИВІЙ АКТРИЦІ

ІГОРИ ПІСІ

РЕЖ. **А. КОРДІОН**

ПРОДЮСЕР **ІРОНА**

**З ПОРОГІВ**

Плакат до фільму «Вітер з порогів»



Плакат до фільму «3 життя Кармалюка»



Кузьковський. Плакат до фільму «Небувалий похід»

Наведемо опис структури кіногалузі з тексту доповідної записки І. Большакова на ім'я відповідального за ідеологію секретаря ЦК ВКП(б) А. Жданова, датованої 29 травня 1941 року, де йдеться про структуру управління передвоєнним кіновиробництвом: «Кінематографія, по суті, складається із трьох великих самостійних ділянок:

- виробництва фільмів – художніх, хронікальних, науково-технічних (3 головних управління (у структурі Комітету. – О. В.) з 30 кіностудіями;
- промисловості – кіномеханічної і кіноплівкової (2 головних управління з 20 підприємствами);
- кінофікації та кінопрокату (2 головних управління з різноманітними республіканськими, “крайовими та обласними управліннями”»<sup>794</sup>.

Партійне керівництво постійно шпетило І. Большакова насамперед за те, що художня кінематографія в рамках універсальної радянської системи обліку не може впоратися з покладеними на неї плановими завданнями. Наприклад, із загальної кількості запланованих до випуску в 1940 році 58 художніх фільмів на екран вийшло лише 28 стрічок<sup>795</sup>. Щоправда, реальний стан виконання другого п'ятирічного плану в індустрії мало чим відрізнявся від кінематографа і склав лише 70 %<sup>796</sup>.

Не до вподоби керівництву була й економічна реформа кіновиробництва, яка передбачала запровадження певних ринкових механізмів. Ішлося також про врахування фінансових показників від прокату як одного з мірил успіху фільму. А. Жданов відкинув будь-які спроби економічних змін, які не вписувалися в концепцію планової економіки, заявивши, що «мусить існувати така практика, яка б не допускала фінансового банкрутства»<sup>797</sup>. Цим радянський кіноглядач укотре був відсторонений від можливості через попит стимулювати конкретного кіновиробника. Натомість арену ухвалення економічних рішень залишався монополізований «бюрократичний ринок»<sup>798</sup>.

В Україні в цей час здійснюються спроби переоснащення галузі, вирізнення просвітницького кіно в окреме кіновиробництво. Так, студія «Укркінохроніка» переїжджає в Київ, у спеціально побудоване і пристосоване приміщення. У листопаді 1940 року радянський уряд ухвалив рішення про введення знижених тарифів на прокат наукових, науково-популярних картин і стрічок навчального змісту<sup>799</sup>. У грудні цього ж року на базі відділу технічних фільмів студії «Укркінохроніки» була створена Київська кіностудія технічних фільмів. У Харкові залишалися певні потужності з кіновиробництва, які вирішили

---

<sup>794</sup> Докладная записка И. Г. Большакова А. А. Жданову о назначении К. А. Полонского заместителем председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 79.

<sup>795</sup> Кино на войне: документы и свидетельства... – С. 19.

<sup>796</sup> Вишневский А. Г. Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР. – Москва: ОГИ, 1998. – С. 51.

<sup>797</sup> Стенограмма выступления А. А. Жданова на совещании творческих работников кинематографии // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 46.

<sup>798</sup> Вишневский А. Г. Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР. – С. 57.

<sup>799</sup> Собрание постановлений и распоряжений Правительства Союза ССР. – 1940. – № 6. – С. 173.

використати для реставраційних робіт. 24 травня 1940 року в першій столиці УРСР було відкрито майстерню «Союзкінопрокату» з реставрації художніх фільмів. Українські спеціалісти до 1941 року реставрували близько 120 стрічок різних жанрів і напрямів, серед них – «Велика заграва» (реж. М. Чаурелі, 1938 р.), «Петро І» (реж. Володимир Петров, 1937–1938 рр.), «Волочаївські дні» (реж. брати Васильєви, 1937 р.) та ін. Також було відреставровано звуковий фільм «Путівка у життя» (реж. Микола Екк, 1931 р.), що згодом з успіхом був показаний у кінотеатрах Харкова та інших міст України <sup>800</sup>.

Водночас у Києві було відкрито перший дитячий кінофестиваль, який розглядався як інструмент залучення учнівської молоді до кіномистецтва <sup>801</sup>. Під час кінофестивалю демонструвалися найкращі ігрові та документальні фільми, створені кіностудіями УРСР. Перед початком кожного з кіносеансів виступали дитячі гуртки самодіяльності, проводилися лекції, бесіди, інші заходи.

У вересні 1940 року в Києві було відкрито кінотеатр «денного бачення» (кінофільми могли демонструватися при денному чи штучному освітленні глядацьких місць, що дозволяло відвідувачам писати, малювати, робити нотатки чи користуватися наочним приладдям під час кіносеансу). Розпочалася масована рекламна кампанія навколо винаходу С. Івановим «безочкового стереокіно». У серпні 1940 року при Комітеті у справах кінематографії при РНК СРСР було створено технічну раду на правах дорадчого органу.

### ***Особливості нової культурної політики в Україні***

У вересні 1939 року після підписання пакту Молотова – Ріббентропа (подія, у якій збіглися наміри двох тоталітарних режимів) з екрана зчезають не тільки питомо антинацистські фільми «Професор Мамлок» (реж. Г. Раппопорт, А. Мінкін, 1938 р.), «Родина Опшенгейм» (реж. Г. Рошаль, 1938 р.), а й навіть «Олександр Невський» С. Ейзенштейна, з літератури та преси – тема німецького націонал-соціалізму. Німеччина формально перестає бути ворогом. Влада СРСР дотримується офіційної політики умиротворення. «Обережніше, обережніше...», – такий був наказ для пропагандистів.

Україна вступила у Другу світову війну 17 вересня 1939 року, коли війська Українського фронту під командуванням Семена Тимошенка перейшли польський кордон та почали наступ на територіях Західної України й Західної Білорусі. Швидкий розгром Польщі супроводжувався процесом установлення більшовицької влади на західноукраїнських теренах, у якому культурна політика посідала чільне місце.

Ще 14 вересня 1939 року газета «Правда» вийшла друком з редакційною статтею «Про внутрішні причини поразки Польщі» (її підготував А. Жданов), де саме поневолення українського та білоруського етносів проголошувалося головною причиною воєнного розгрому, що спіткав польську державу. У стат-

---

<sup>800</sup> Гаєвський В. Повернути картини до життя // Вісті ВУЦВК. – 1940. – 28 травня. – С. 2.

<sup>801</sup> Гальченко С. У Києві відкрився дитячий кінофестиваль // Вісті ВУЦВК. – 1940. – 7 липня. – С. 2.

ті використовувалися дані статистики, запозичені із довідок НКВС СРСР. Зазначалося, зокрема, те, що поляки становили лише 60 % населення Польщі, а представники національних меншин – 40 %. Ці показники були розрахунком радянських фахівців. Перепис 1931 року зареєстрував у країні 69 % поляків, але він проходив у ситуації безсумнівного тиску, тому чимало представників української національної меншини записувалося поляками. Також спеціально повідомлялося, що в 1938 році в Польщі проживало вже близько 8 млн українців і 3 млн білорусів. Наголошувалося на тому, що правлячі кола цієї держави «зробили все, щоб перетворити Західну Україну і Західну Білорусію на безправну колонію, віддану польським панам на пограбування»<sup>802</sup>.

Справжнє ставлення до возз'єднання у творчої інтелігенції України, зокрема кіномитців, було не таке однозначне. Приміром, у період 20–21 вересня 1939 року з'являється багато телеграм НКВС, у яких містяться критичні висловлювання деяких адміністративних працівників Київської кіностудії, учених Академії наук України тощо. Непоодинокими були висловлювання на кшталт: «Начебто ми виграли, проте морально – розбиті, адже скоро тут з'являться портрети Гітлера, і всі кричатимуть «Нехай живе Адольф Гітлер!»; «СРСР втягнувся у війну, що призведе до відновлення самостійної України» тощо<sup>803</sup>.

О. Довженко також не мав жодних ілюзій щодо ситуації на теренах Західної України. В архівах НКВС зберігається агентурна записка від 13 листопада 1939 року, в якій «джерело» повідомляє про ставлення видатного кінорежисера до нападу СРСР на Польщу. «Польщу ми забрали голими руками, – це подарунок від німців, – говорив О. Довженко. – Проте дорого коштуватиме нам цей подарунок. Ясно, що попри позитивне голосування у народних зборах, процентів 30–40 мешканців Західної України та Західної Білорусі, особливо поляки, ставляться до Радянського Союзу з недовірою та злобою. Це у випадку війни з Німеччиною – ніж нам у спину»<sup>804</sup>.

Українські емігранти, які після 1945 року опинилися у США та Канаді, а до 1939 року працювали у львівських літературних колах, театрах, кіно, галереях тощо, згадували про своє відчуття культурного шоку від зустрічі з діями мистецтв УРСР. Західних українців вразив тоді насамперед принцип «плановості» у творчій роботі, коли художника, режисера чи літератора змушували планувати свою працю, а також використовувати «потенціал колективної творчості», коли над поемою, сценарієм чи картиною могло працювати навіть 17 осіб<sup>805</sup>.

Абсурдність ситуації розуміли в Києві. Уже в грудні 1939 року Максим Рильський говорив у вузькому колі: «У Західній Україні та Західній Білорусі народ зовсім не у захваті від приєднання. Праці немає, хліба немає.

---

<sup>802</sup> О внутренних причинах военного поражения Польши // Политучёба красноармейца. – 1939. – № 19 (октябрь). – С. 4.

<sup>803</sup> Радянські органи державної безпеки у 1939 – червні 1941 р. Документи ГДА СБ України [Текст] / упоряд. В. Даниленко, С. Кокін. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 1025.

<sup>804</sup> Там само. – С. 1073.

<sup>805</sup> Західна Україна під більшовиками (ІХ. 1939–VI. 1941) / збірник за ред. М. Рудницької. – Нью-Йорк : Наук. тов-во імені Т. Шевченка в Америці, 1958. – С. 209.



Спробували місцеві західноукраїнські робітники поїхати на Донбас, але відразу повернулися. Темпи – шалені, а зарплати – злиденні. Жити немає де, їсти нічого. І так всюди і в усьому. Ми неначе самі агітуємо проти радянської влади»<sup>806</sup>.

Український мовознавець Юрій Шевельов, який у 1940 році прибув з Харкова до Львова, у такий спосіб позначив базову відмінність міст і взагалі міської культури в УРСР та Західній Україні. Культура західних українців, які проживали в містах, на думку вченого, виходила далеко за рамки усталеного соцреалістичного канону. Міська архітектура ще не мала рис звичного для Східної України урбаністичного пейзажу та спиралася на західні зразки містобудування. Манера спілкування, правила етикету, навіть мова мешканців міст Західної України ще перебували під польським впливом. Отже, для тогочасного східноукраїнського інтелігента цей регіон (особливо Львів) був своєрідним замінником «справжньої» культури Західної Європи<sup>807</sup>.

Влада УРСР з донесень НКВС знала про «втрати» для себе від зіткнення пересічних радянських людей з іншою культурною моделлю. Приміром, у Львові у перші тижні після взяття міста підрозділами Робітничо-селянської червоної армії (РСЧА) 24 вересня 1939 року були зафіксовані хаос в управлінні бойовими частинами РСЧА, факти мародерства, спекуляції товарами тощо<sup>808</sup>. Такі непоодинокі випадки «барахольництва» траплялися і в інших населених пунктах Західної України, поширюючись і набуваючи станом на кінець 1939 року загрозливих масштабів для загальної моралі військовослужбовців РСЧА.

Наступним неприємним сюрпризом для керівництва УРСР стала політика германських нацистів щодо української меншини на території власної окупаційної зони, що ввійшла до так званого генерал-губернаторства. Гітлерівці свідомо надали українцям низку поступок, яких вони свого часу не змогли домогтися від польської влади; зокрема, створили кращі умови для функціонування культурних і господарських товариств, закладів освіти, надали українцям-переселенцям будинки та земельні ділянки<sup>809</sup>. Показово, що навіть картки на харчування для українців у німецькій окупаційній зоні мали блакитний колір, відмінний від того, яким фарбувалися картки для поляків, росіян, білорусів, не кажучи вже про євреїв.

Ці виклики змушували радянський пропагандистський апарат швидко перебудовувати свою роботу та відмовлятися, принаймні на першому етапі (жовтень 1939 – березень 1940 рр.), від звичних ідеологем. По-перше, на тлі

<sup>806</sup> Радянські органи державної безпеки у 1939 – червні 1941 р. Документи ГДА СБ України... – С. 1098.

<sup>807</sup> *Голік Р.* Між дійсністю і міфом: суспільні реалії 1939–1941 рр. у ментальності галицьких українців, поляків та жителів СРСР // *Україна – Польща: історична спадщина і суспільна свідомість: [зб. наук. праць / відп. ред. М. Литвин] / НАН України, Інститут українознавства імені І. Крип'якевича.* – Львів, 2010–2011. – Вип. 3–4. – С. 100.

<sup>808</sup> Радянські органи державної безпеки у 1939 – червні 1941 р. Документи ГДА СБ України... – С. 194–198.

<sup>809</sup> *Мищак І.* Соціально-економічні та культурні перетворення на західноукраїнських землях після включення їх до складу УРСР: новітня історіографія // *Історико-географічні дослідження в Україні.* Зб. наук. праць. – 2009. – Вип. 11. – С. 282.

де-факто згасання процесів українізації на теренах УРСР на Західній Україні було розпочато кампанію, що можна було б назвати умовною українізацією. Стосовно до кіногалузії значні зусилля влади були спрямовані насамперед на пропагування здобутків українського радянського кіномистецтва.

У той час, як київські кінохронікери не поспішали робити сюжети про життя західних українців для глядачів УРСР, кіноагітація в містах та селах Західної України розпочалася ще 23 вересня 1939 року, коли «на прохання трудящих» у регіон направили 22 пересувні кіноустановки для демонстрації суто політичних стрічок, таких, наприклад, як «Ленін у Жовтні» (реж. М. Ромм, 1937), «Ленін у 1918 році» (реж. М. Ромм, 1939 р.), «Чапаєв» (реж. брати Васильєви, 1934 р.), «Великий громадянин» (реж. Ф. Ермлер, 1937–1939 рр.) та ін.

Популярною формою залучення широких мас глядачів до перегляду радянської кінопродукції стали так звані декади кіно в населених пунктах Західної України. Перша така декада відбулася в Тернополі 1–10 жовтня 1939 року, 2 жовтня того ж року розпочалася кінодекада у Львові. Ці заходи стали також одним із механізмів активної агітації в рамках розгорнутої виборчої кампанії до Народних зборів Західної України. Зазвичай декади розпочиналися з політичного мітингу, на якому виступав хтось із діячів мистецтв УРСР (приміром, у Львові роль агітатора виконав О. Довженко), згодом брав слово представник місцевої української інтелігенції, а потім після мітингу розпочинався кіносеанс.

У першій половині жовтня 1939 року ідейно-тематична та жанрова палітра рекламної кінопродукції стала різноманітнішою. У кінотеатрах західноукраїнських міст показали такі стрічки, як «Кармелюк» (реж. Георгій Тасін, 1938 р.), «Багата наречена» (реж. Іван Пир'єв, 1937 р.), «Трактористи» (реж. І. Пир'єв, 1939 р.) та ін. Пропаганда набувала витонченіших форм. Уже в листопаді-грудні цього ж року на територію Західної України було відправлено кілька картин вітчизняних митців, здебільшого екранізацій національної класики. Ідеться, зокрема, про фільм-оперу «Наталка Полтавка» (реж. І. Кавалерідзе, 1936 р.), музичну комедію «Запорожець за Дунаєм» (реж. І. Кавалерідзе, 1937 р.), а також першу українську кольорову стрічку «Сорочинський ярмарок» (реж. М. Екк, 1938 р.).

По-друге, розуміючи слабкість своїх ідеологічних позицій серед жителів міст, більшовики зробили ставку на західноукраїнське село. З одного боку, там розкручувалася кампанія з ліквідації неписьменності, підвищення так званого культурного рівня громадянина (що супроводжувалося гоніннями на церкву), а з другого боку, сільський соціум почали розколювати за етнічними та майновими ознаками: питання про збільшення кількості шкіл українською мовою вирішувалося за рахунок перепрофілювання колишніх польських і німецьких навчальних закладів; землю, худобу, реманент, насіння тощо, які належали полякам-осадникам і заможним верствам, безкоштовно надавали українськомовній бідноті<sup>810</sup>.

---

<sup>810</sup> *Сеньків М. В.* Колективізація західноукраїнського села у довоєнний період (1939–1941 рр.) // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – Запоріжжя : ЗНУ, 2010. – Вип. XXIX. – С. 192.

Ева Томпсон у своїй фундаментальній праці «Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм» зазначає: «Протягом місяця після радянського вторгнення в Польщу фактично в кожному випуску всіх головних радянських газет була принаймні одна ворожа до Польщі та поляків стаття чи вірш (максимальну кількість – тридцять дев'ять – таких статей і віршів було надруковано в газеті “Правда” від 19 вересня 1939 р.). Польщу було показано як країну нерозумних і жорстоких людей, які змогли якось вижити між двома високоцивілізованими народами, – німецьким і російським.

Преса заохочувала ненависть до “панської Польщі”, “польських панів”, “панів”, чи просто “поляків”, незважаючи на той факт, що уряд Другої Речі Посполитої скасував усі титули для знаті»<sup>811</sup>.

Саме в цей період Ігоря Савченка призначили режисером майбутньої стрічки «Богдан Хмельницький» (вийде в прокат у 1941 р.), у якій долю українського села, що стогнало в XVII ст. під батогами польської шляхти, буде показано в потрібному для радянської влади ракурсі. Цю саму тему, адаптовану вже до подій 1930-х років, розвинув в ігровому фільмі «Вітер зі Сходу» (1940) А. Роом.

По-третє, інтелігенцію почали «купувати» званнями, нагородами та преміями. Важливо зазначити, що, на відміну від негативного ставлення переважної більшості мешканців західноукраїнських міст до поведінки та манер пересічних радянських людей (партійних функціонерів, службовців та ін.), які прибули разом із підрозділами Червоної армії, ставлення до інтелектуальної та творчої еліти Радянської України було напрочуд позитивним. Учені, літератори, художники, діячі театру та кіно УРСР мали в очах західних українців бездоганні манери та поведінку<sup>812</sup>. Отже, підвищення їхнього престижу, а також залучення львівської інтелігенції до розв'язання завдань радянського культурного будівництва ставало пріоритетним завданням для більшовиків.

У жовтні 1939 року Президія АН УРСР ухвалила рішення про створення на базі розпущеного Наукового товариства імені Т. Шевченка відділів і філій різних республіканських наукових установ<sup>813</sup>. Відомим українським ученим (С. Гжицькому, В. Морачевському, І. Свенціцькому та ін.) були присуджені радянські наукові ступені та професорські звання. Створювалася мережа театрів, почала роботу оновлена львівська консерваторія.

23 листопада 1939 року указом Президії Верховної Ради УРСР ціла низка діячів сцени та кіно отримала звання народних і заслужених діячів мистецтв республіки (серед них – М. Крушельницький, П. Столяровський, К. Хохлов). Звання заслуженого діяча мистецтв УРСР одержав також О. Довженко<sup>814</sup>.

<sup>811</sup> *Томпсон Е.* «Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм [Електронний ресурс]. – Режим доступу [http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/5472/Informacijna\\_vijna\\_1939\\_roku\\_jak\\_Kreml\\_propaguvav](http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/5472/Informacijna_vijna_1939_roku_jak_Kreml_propaguvav). – загол з екрану 18.6.2015.

<sup>812</sup> *Гридина И. Н.* «Чужие освободители» или «свои оккупанты»: как население Западной Украины воспринимало «советских» в 1939–1941 гг. // *Большые годы.* – 2012. – № 2 (24). – С. 40.

<sup>813</sup> *Вісті Академії наук Української Радянської Соціалістичної Республіки.* – 1939. – № 9/10. – С. 89.

<sup>814</sup> Указ Президії Верховної Ради УРСР від 23 листопада 1939 року «Про нагородження видатних діячів українського радянського мистецтва» // *Вісті ВУЦВК.* – 1939. – 23 листопада. – С. 1.

Очевидним ставав курс влади на те, щоб возз'єднання земель Західної України з УРСР представити насамперед як процес культурної інтеграції єдиного українського народу. За умови наявних дисбалансів у рівні життя між населенням Сходу та Заходу саме ставка на етнічну та культурну спорідненість двох груп українців мусила затушувати перші розчарування та образи. Влада активно сприяє організації товариських футбольних матчів. У Києві та Львові проводяться помпезні наукові конференції про історію Галицько-Волинського князівства, а 26 листопада 1939 року в столиці України Управлінням кінофікації при РНК УРСР була урочисто відкрита фотовиставка «Кінематографія великої країни». На ній було представлено 55 фотомонтажів – кадрів з 200 радянських кінострічок різного жанру, серед них і такі монтажі, що наочно демонстрували процес творення фільму<sup>815</sup>.

Успішний досвід проведення кінокад у жовтні 1939 року і потреби в збільшенні агітаційного потенціалу кінопродукції привели до прийняття РНК УРСР низки постанов у царині кінофікації та освіти. 15 листопада 1939 року в Києві розпочала свою роботу Українська студія кінохроніки, яка після добудови приміщень переїхала з Харкова.

18 листопада 1939 року партійне керівництво схвалило прийняту РНК УРСР постанову «Про будівництво та капітальний ремонт кінотеатрів»<sup>816</sup>. У ній йшлося про необхідність оптимізації системи постачання будівельних матеріалів під час спорудження кінотеатрів. Влада відійшла від централізації системи планування будівництва, передавши питання кінофікації на кошти облвиконкомів, які краще знали місцеві потреби в ній. Очевидно, що ця постанова також ухвалювалася з прицілом на західноукраїнський регіон, у якому передбачалося провести в різних населених пунктах реконструкцію діючих та будівництво нових кінотеатрів.

У грудні 1939 року РНК УРСР прийняла постанову про організацію в західному регіоні мережі культурних закладів. У рамках бюджетного процесу на 1940 рік передбачалося суттєве збільшення асигнувань на задоволення соціально-культурних потреб населення. Насамперед мовилося про Західну Україну. Приміром, у 1940 році бюджет Тернопільської області становив 140 млн крб (у цінах 1939 р.), при цьому 93 млн крб передбачалося витратити на оновлення чи будівництво стаціонарних мереж медичних та освітніх закладів, музеїв, театрів, цирку і кінотеатрів<sup>817</sup>.

Розпочалося створення інфраструктури з підготовки фахівців кіногалузі для областей Західної України. 9 січня 1940 року Політбюро ЦК КП(б)У доручило Управлінню у справах кінофікації при РНК УРСР створити у Львові міжобласні курси кіномеханіків та прийняти на навчання строком на дев'ять місяців 350 осіб<sup>818</sup>.

<sup>815</sup> ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, од. зб. 225, арк. 238–239.

<sup>816</sup> Постанова РНК УРСР від 17 листопада 1939 року «Про будівництво та капітальний ремонт кінотеатрів» [Текст] // Збірник постанов і розпоряджень Уряду УРСР. – 1939. – № 36. – С. 166.

<sup>817</sup> *Коростіль Н., Котовський Р.* Здобутки і прорахунки радянської влади в західноукраїнському регіоні в системі освіти, культури та охорони здоров'я у 1939–1941 рр. // Схід. – 2011. – № 7 (114). – С. 118.

<sup>818</sup> ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, од. зб. 576, арк. 83.

У серпні – вересні 1940 року РНК УРСР прийняв постанови про організацію кінообслуговування мешканців новоприєднаних Чернівецької та Аккерманської областей <sup>819</sup>.

Наприкінці 1939 року преса УРСР рапортувала про нові здобутки українського радянського кіномистецтва. Зокрема, Київська кіностудія зняла фільми «Велике життя» (реж. Леонід Луков, 1939 р.), «Вершники» (реж. І. Савченко, 1939 р.), «Винищувачі» (реж.: Едуард Пенцлін, Віталій Кучвальський, 1939 р.), «Ескадрилья № 5» (реж. А. Роом, 1939 р.). У 1939 році Київська кіностудія випустила короткометражний фільм «Стожари» (реж. І. Кавалерідзе, 1939 р.). У співробітництві з «Мосфільмом» кияни зняли також стрічку «Шуми, містечко» (реж. Микола Садкович, 1939 р.). Одеська кіностудія завершила виробництво кінотвору на тему оборони «Моряки» (реж. Володимир Браун, 1939 р.), а також фільму «Сімнадцятилітні» (реж. Мирон Белінський, 1939 р.) <sup>820</sup>.

Певною вірадою для українських митців стали святкування з нагоди 20-річчя радянської кінематографії (5–20 лютого 1940 року). У Москві відбулися урочисті засідання, вручення пам'ятних сувенірів і значка «XX років радянському кіно», а Київському інституту кінорежисерів було надано шість державних стипендій по 300 крб кожна для талановитих студентів <sup>821</sup>.

В УРСР також широко відзначили це свято. У другій декаді лютого 1940 року газети республіки розмістили серію матеріалів, нарисів та розповідей про життя і творчість видатних діячів українського кіномистецтва. Відзначалися драматург О. Корнійчук, кінорежисери І. Савченко, І. Кавалерідзе, Г. Тасін та ін. Особливі заслуги перед українським кіно мав, на думку оглядачів, О. Довженко, творчість якого визнавалася «найбільш видатним явищем в історії 20-річного розвитку українського радянського кіномистецтва» <sup>822</sup>.

24 березня 1940 року на території областей Західної України відбулися вибори народних депутатів до Верховних Рад СРСР та УРСР. Наприкінці березня 1940 року, виступаючи на VI сесії Верховної Ради СРСР, глава РНК СРСР В. Молотов підбив перші підсумки нового курсу радянської зовнішньої політики. Він назвав історично прогресивним і справедливим входження земель Західної України та Західної Білорусі до складу СРСР, говорив про необхідність надання соціальної, культурної та економічної допомоги новим громадянам Країни Рад, про модернізацію господарства на цих територіях <sup>823</sup>.

Українська преса, підбиваючи підсумок перших «шести радянських місяців» для Західної України, наголошувала на ліквідації безробіття, відродженні україномовного шкільництва, на розквіті української науки, культури-

<sup>819</sup> ЦДАВО України, ф. 2, оп. 7, од. зб. 225, арк. 238–239.

<sup>820</sup> Жукова А. Є., Журов Г. В. Українське радянське кіномистецтво (1930–1941). Нариси. – Київ: Видавництво АН УРСР, 1959. – С. 230.

<sup>821</sup> Собрание постановлений и распоряжений Правительства Союза ССР. – 1940. – № 3. – Ст. 88.

<sup>822</sup> Культурне будівництво в Українській РСР. 1928 – червень 1941 року. Збірник документів і матеріалів / упоряд.: В. М. Даниленко, О. Г. Луговський, І. О. Молодчикова та ін. – Київ: Наукова думка, 1986. – С. 412.

<sup>823</sup> Доклад тов. В. М. Молотова «О внешней политике Советского правительства» // Военная мысль: журнал НКО Союза ССР. – 1940. – № 4 (апрель). – С. 9.

ри та мистецтв<sup>824</sup>. Натомість дійсність дещо відрізнялася від проголошених постулатів.

Поруч із розгорнутим на західноукраїнських землях будівництвом різноманітних об'єктів інфраструктури, реалізацією програм з подолання неписьменності, роздачею конфіскованого майна бідним верствам населення проводилися репресивні акції, масові арешти, виселення та розстріли як справжніх, так і удаваних ворогів нової влади. У квітні 1940 року О. Довженко разом з іншими представниками творчої інтелігенції перебував за завданням ЦК КП(б)У на території Західної України. Побачене ще більше посилювало у нього стан дезорієнтації. Агент в оточенні режисера доповідав про настрої О. Довженка: «Він вважає, що НКВС робить погану справу, знову ламає дрова. Люди в регіоні зараз на перехресті – їх легко відкинути на той чи інший бік... Сталіну не доповідають про факти насильства, пограбувань, знущань, що їх припускають наші працівники на Західній Україні»<sup>825</sup>.

В українському радянському кіно на зламі 1940–1941 років створювалася ситуація, коли посилення державної цензури до певних меж компенсувалося зростанням загальних видатків на кіно, покращенням технічної складової кіновиробництва, водночас за рахунок адміністративних заходів здешевлювався прокат навчальних стрічок, а лояльність митців після репресій 1937–1938 років купувалася преміями, званнями та нагородами. Ця урядова політика змушувала багатьох вітчизняних режисерів шукати порятунку в легких жанрах комедій і пригод. У 1940 році на Київській кіностудії було знято, зокрема, стрічки «Кубанці» (реж.: Матвій Володарський, М. Красій, оператор Юрій Вовченко, 1940 р.), «П'ятий океан» (реж. Ісидор Анненський, оператор Володимир Окулич, 1940 р.), а на Одеській кіностудії – кіноповість «Небеса» (реж. Юрій Тарич, оператор Михайло Большаков, 1940 р.) та героїко-пригодницький фільм «Танкер “Дербент”» (реж. Олександр Файнциммер, оператор Сергій Іванов, 1940 р.)<sup>826</sup>. У жовтні 1940 року Київська кіностудія прийняла до постановки комедію О. Корнійчука «В степах України» (реж. І. Кавалерідзе), також почалася розробка сценарію до фільму «Олекса Довбуш» (реж.: Амвросій Бучма, М. Красій).

Перше півріччя 1941 року пройшло під знаком підготовки кіногалузі до роботи в умовах майбутньої війни. Особливістю цього періоду можна вважати певне протверезіння, що прийшло до політичного та військового керівництва СРСР внаслідок, по суті, блискавичної перемоги німецького фашизму над Францією у травні – червні 1940 року. Швидкий розгром Франції, поразки Великої Британії в Африці, нові перемоги Гітлера на Півночі та Півдні Європи створювали ситуацію, коли СРСР опинявся де-факто сам на сам з найпотужнішою військовою машиною Європи, на яку працювала економіка майже всього європейського континенту. Радянське керівництво було змушене терміново переглядати військові плани, адже А. Гітлер замість того,

<sup>824</sup> *Кармазин О.* Львів, мій рідний! // Вісті ВУЦВК. – 1940. – 3 березня. – С. 3.

<sup>825</sup> Радянські органи державної безпеки у 1939 – червні 1941 р. Документи ГДА СБ України... – С. 1152.

<sup>826</sup> *Жукова А. Є., Журов Г. В.* Українське радянське кіномистецтво (1930–1941). Нариси. – С. 232.

аби зав'язнути в боях на Заході, на що розраховував Й. Сталін, дуже швидко розчистив стратегічний тил і почав готуватися до нападу на СРСР.

Такий поворот подій змусив радянських керманічів вносити зміни й до пропагандистських планів. 4 січня 1941 року Головним управлінням політичної пропаганди РСЧА було видано директиву, у якій затверджувався перелік рекомендованих для перегляду в умовах воєнного часу художніх і документальних фільмів. У січні 1941 року на вимогу ЦК ВКП(б) керівник Головного управління політичної пропаганди РСЧА Олександр Запорожець підготував меморандум про стан справ з військовою пропагандою в армії та серед населення.

На думку вищого політичного керівництва армії операції з приєднання до СРСР територій Західної України, Бессарабії та Буковини породили в значній частині радянського населення помилкове уявлення про хід війни, що насувалася. Зокрема, укорінився «забобон, що, начебто, населення країн, які воюватимуть з СРСР, поголовно повстане проти своїх поміщиків та експлуататорів, а Червоній Армії залишатиметься хіба що пройти триумфальним маршем по території цих держав та встановити у них Радянську владу»<sup>827</sup>.

Крім того, акцентувалася увага на проблемах кіномистецтва. Як було зазначено, кіно передвоєнного часу мало гарні мистецькі роботи про війну та армію. Проте всі вони здебільшого віддзеркалювали героїзм громадянської війни. «Нічого вагомого, такого, що запам'ятовується, про сучасну армію – немає. Навіть така тема, як авіація, представлена на екранах вкрай убого, останні фільми – однотипні, примітивні, погано розкривають життя льотчиків. Відсутні короткометражні (як ігрові, так і документальні) пропагандистські стрічки. Окрім армії, ніде не демонструються фільми-пісні, що допомагають розучувати похідні пісні. Зовсім мало кінокартин про нашу воєнну історію: на екранах ще не показані Вітчизняна війна 1812 року, Севастопольська оборона та низка інших хвилюючих історичних епізодів», – наголошувалося в документі<sup>828</sup>.

Тоді ж, на початку січня 1941 року, дискусія про роль кіномистецтва в майбутній війні опинилася в центрі уваги ЗМІ. У газеті «Кіно» з'явився матеріал генерала І. Галицького, в якому спростовувалися очікування легкої і майже безкровної війни, а окремі кінострічки було піддано критиці: «Занадто легко дістаються перемоги на екрані. Багатогранне життя такого складного механізму, як Червона армія, демонструється у кіно спрощено. Дійсність лакується...»<sup>829</sup>.

5 січня 1941 року на сторінках газети «Правда» було опубліковано статтю Б. Могилевського «Кіно та воєнна пропаганда». 10 січня 1941 року газета «Кіно» публікує листи режисерів та редакторів «Мостехфільму», присвячені проблемам «оборонного кіно». 2 лютого 1941 року та сама газета вкотре пише про те, що «оборонний фільм мусить демонструвати на екрані війну якомога правдивими та суворими фарбами», а 21 лютого, напередодні річниці РСЧА,

<sup>827</sup> Документ № 259. О состоянии военной пропаганды среди населения (январь 1941 года) // Известия ЦК КПСС. – 1990. – № 5. – С. 192.

<sup>828</sup> Там само. – С. 195.

<sup>829</sup> Галицкий И. Не отставай от жизни // Кино. – 1941. – 3 января.

із цього приводу публікується цілий газетний розворот<sup>830</sup>. Крім загальної переоцінки ситуації, що складалася, здійснювалися й організаційні заходи.

25 березня 1941 року в Головному управлінні політичної пропаганди РСЧА під головуванням керівника О. Запорожця пройшла нарада працівників кіноіндустрії з питань створення нових оборонних фільмів. У нараді взяли участь Сергій Ейзенштейн, Григорій Александров, Олександр Афіногенов, Всеволод Вишневський та ін. За пропозицією кінодіячів при Комітеті у справах кінематографії було створено Оборонну комісію. Крім того, формувалася спеціальна операторська група, члени якої зараховувалися до командного складу Червоної армії. Відголосом цих подій варто вважати публікацію в газеті «Кіно» статті керівника Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР І. Большакова під назвою «Працювати по-новому».

Важливою датою в контексті підготовки СРСР (та УРСР як його складової) до війни з Німеччиною є 5 травня 1941 року, коли на урочистому випуску слухачів військових академій Й. Сталін виголосив промову, у якій указував на Німеччину, як на країну, що розв'язала Другу світову війну. Тези цієї промови Й. Сталіна прямо суперечили відомим поясненням радянської пропаганди, озвученим у 1939 році наркомом іноземних справ СРСР В'ячеславом Молотовим, згідно з якими вся політична відповідальність за провокування війни покладалася на Францію та Велику Британію.

Виступ Й. Сталіна мав великий політичний резонанс і змусив вище керівництво кіногалуззю терміново провести засідання Оборонної комісії. 13 травня 1941 року В. Вишневський, який був учасником цієї наради, записав її основні рішення. По-перше, кінематографістам було наказано готувати до виробництва стрічки про дії різних родів Червоної армії проти умовного супротивника (тобто німців). По-друге, необхідно було перемонтувати отримані з Німеччини в 1940 році хронікальні фільми «Похід на Польщу» (реж. Фріц Хіплер, 1940 р.), «Битва за Норвегію» (реж. Мартін Ріклі, 1940 р.) й інші та з новим більшовицьким текстом «обрушити на голови фашистів»<sup>831</sup>. По-третє, пропагандисти сформулювали перелік тем для сценаріїв майбутньої війни, що могли б бути екранізовані. Серед них були такі, як «Прорив укріпленого району біля германського кордону», «Парашутний десант в операціях проти укріплених районів», «Дії нашої авіації. Далекі рейди», «Рейди танків і кінноти у взаємодії з авіацією» та ін. Увагу членів Оборонної комісії привернуло зазначення назв річок Сан, Вісла, Нарев та ін., що могло свідчити, найімовірніше, про наявність планів наступальної війни проти Німеччини<sup>832</sup>.

14–15 травня 1941 року в ЦК ВКП(б) відбулася розширена нарада представників радянської кінематографії. Із доповіддю виступив секретар ЦК А. Жданов. Основний акцент його виступу зводився до необхідності повороту

---

<sup>830</sup> Чернова Н., Токарев В. «Первая Конная»: кинематографический рейд в забвенье. Исторический комментарий к советскому кинопроцессу 1938–1941 гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/send-values/115/>. – Загол. з екрана. 05.03.2013 р.

<sup>831</sup> Невежин В. А. Речь И. Сталина 5 мая 1941 года и апология наступательной войны // Отечественная история. – 1995. – № 2. – С. 57.

<sup>832</sup> Там само. – С. 58.



в пропаганді задля виховання радянських людей у наступальному дусі. Ішлося про роз'яснення сталінської тези щодо «розширення фронту соціалізму». Мовилося насамперед про приєднання Західної України, Західної Білорусі, Прибалтики, Бессарабії та Північної Буковини до СРСР<sup>833</sup>. Прозвучали також вимоги покінчити з пацифізмом у кіно, припинити культивування настроїв на кшталт: «Ми будемо лише оборонятися, а самі у бійку не поліземо» тощо. Та жодного розуміння, що найближчим часом відбудеться грандіозний історичний перелом у житті країни, стенограма цієї зустрічі не демонструє.

Наприкінці травня – на початку червня 1941 року на екрани кінотеатрів повертаються фільми антифашистського змісту «Родина Опенгейм» (реж. Григорій Рошаль, 1938 р.), «Професор Мамлок» (реж. Г. Рапапорт, А. Мінкін, 1938 р.) та ін., що були зняті з прокату в серпні 1939 року після підписання пакту про ненапад з Німеччиною.

З початком 22 червня 1941 року війни з Німеччиною ці плани були значною мірою забуті, оскільки перед кіногалуззю постали інші завдання. Ті, хто давав накази пропагандистській машині, зробили один з ключових, але закономірних прорахунків: вони не впровадили в систему мобілізаційних символів образ ворога, який міг би невдовзі стати консолідаційним фактором «радянської ідентичності».

---

<sup>833</sup> *Невежин В. А.* Речь И. Сталина 5 мая 1941 года и апология наступательной войны... – С. 59.

## 1941–1945 роки

У період загальної мобілізації доречніше вести мову не про культурну політику, а про «культурний фронт». Протягом війни вся галузь радянського культурного виробництва, поряд з іншими галузями, була переорієнтована цілковито на воєнні потреби. Згідно з рішенням Раднаркому СРСР значна частина всієї радянської кінопромисловості була перелаштована на виробництво озброєння та необхідних матеріалів для Червоної армії. Відомо, що така переорієнтація почалася задовго до початку війни.

Культурна індустрія займається виробництвом та тиражуванням смислів, що можуть бути використані широкими масами для розуміння навколишньої дійсності та свого місця в ній. Під час війни кінематограф, поряд з іншими галузями культури, мав запропонувати населенню таку систему поглядів, яка найбільш ефективно мобілізувала б його на виконання військових завдань.

Війна, як і революція, для пересічної людини насамперед є ситуацією радикального розриву, коли переривається течія повсякденного життя; життєві плани та стратегії, кар'єра, соціальні ролі, сімейні стосунки переводяться в режим очікування на невизначений термін. Усі способи оцінювання дійсності, власного місця в суспільстві, власних життєвих завдань та пріоритетів, якими люди послуговуються в мирний період, на час війни стають непридатними. Натомість уводиться режим перманентної смертельної загрози. Існування в такому режимі вимагає, вочевидь, цілковито інших символічних механізмів, переосмислення таких фундаментальних категорій, як цінність та сенс людського життя, вимагає перевинайдення базових цінностей, критеріїв і пріоритетів.

В. Биков у своїх спогадах так описує початок війни: «Перші дні війни змусили багатьох із нас широко розкрити очі в подиві. Ніколи раніше не була настільки очевидною невідповідність наявного та належного <...> мимовільно та несподівано повсякчас ми ставали свідками того, як війна зірвала пишні покривала, життєві факти руйнували багато звичних уявлень та упреждень... Багато цінностей, що побутували до війни, виявилися непотрібними. Війна на їх місце запропонувала інші»<sup>834</sup>.

Подібну реакцію описує й завідувач Агітпропу Г. Александров: «Ніхто не знав, що попереду. Чи довго триватиме війна? Хто переможе? Що буде з країною, уже на чверть зайнятою німцями?»

Червневим ранком звичне життя радянських людей було несподівано перервано. Стрімкий наступ німецьких військ викликав загальний жах та спантеличення: як взагалі таке стало можливим?

Руйнувалися ілюзії, летіли в тартарари уявлення про твердий порядок, про вожда, який день і ніч стереже спокій своїх громадян. Розгублені люди відчували себе на краю прірви – внизу ворухився несподівано оживий хаос,

<sup>834</sup> Вопросы литературы. – 1965. – № 5. – С. 26.

спогад про який ще з часів громадянської війни наповнював панікою, жахом та відчаєм»<sup>835</sup>.

Саме цей хаос і належало впорядкувати. Замість паніки, жаху та відчаю, кінематографу, як і іншим галузям культури, належало забезпечити населення ентузіазмом, ідеологічною стійкістю, вірою в перемогу, запропонувати йому чіткі координати сприйняття та оцінки ситуації і власної ролі в ній.

Культурна політика воєнного періоду – це передусім трансформація хаосу війни в чітку структуру політичного проекту, де визначено місце, функції, завдання кожного громадянина радянського суспільства.

### «Вітчизняна війна»

Радянський Союз, як відомо, до підписання пакту Молотова – Ріббентропа готувався до війни з Німеччиною. Водночас з іншими пропагандистськими матеріалами було випущено низку фільмів, покликаних ознайомити глядача з проблемою фашизму, з його загрозами, виробити відповідну «непримиренну позицію» та підготувати до можливого воєнного вторгнення.

Усі ці фільми були випущені на екрани відразу після початку війни. І. Большаков у своїх спогадах згадує про те, як йому зателефонував черговий по кінокомітету і сказав: «Зніміть з екранів Москви всі фільми і покажіть історичні картини “Олександр Невський”, “Мінін і Пожарський”, “Суворов”, “Чапаєв”, “Щорс”, а також всі антифашистські, і негайно зв’яжіться з начальником ПУР Мехлісом з приводу кінозйомок воєнних дій»<sup>836</sup>.

У «підготовчій» передвоєнній кінопродукції можна умовно виділити дві ідеологічні лінії. Більшість фільмів, присвячених безпосередньо проблемі фашизму, пропонують глядачеві інтерпретацію можливої майбутньої війни насамперед як протистояння фашизму та комунізму. Так, у фільмі «Професор Мамлок» (реж.: Герберт Раппапорт, Адольф Мінкін, 1938 р.) показано діяльність підпільного комуністичного гуртка в Німеччині, який позиціонується як єдина сила, здатна вчасно оцінити загрозу зароджуваного фашизму, відповідно комунізм – як єдина політична платформа, що здатна забезпечити йому ефективний спротив.

Подібне означення конфліктуючих сил пропонує також фільм «Якщо завтра війна» (реж.: Єфим Дзиган, Лазар Анци-Половський, Георгій Березко, 1938 р.), що був покликаний виконувати безпосередню дидактичну функцію, демонструючи правильну поведінку під час воєнного вторгнення та правильне його розуміння.

Фільм є унікальним за своєю структурою. Він фактично запроваджує новий жанр фільму-передбачення. Використовуючи хронікальні кадри, стрічка в документальній манері зображує майбутнє: майбутню війну – від вторгнення ворога на територію Радянського Союзу до перемоги останнього. Очевидно, мімікрія під документальну зйомку покликана в ньому продемонструвати майбутнє як доконаний факт.

<sup>835</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 52.

<sup>836</sup> Там само. – С. 88.

У майбутньому, зображеному у фільмі «Якщо завтра війна», перемога Радянського Союзу над німецькими загарбниками супроводжується масштабними повстаннями німецьких робітників під комуністичними гаслами. Отже, перемога є не просто звільненням окупованих територій від загарбника, але й перемогою пролетарської революції, звільненням від гніту німецьких робітників. Соціалізм, як єдина сила, здатна протистояти «імперіалістичному фашизму», отримує шанс на вихід за межі «однієї окремо взятої країни»; війна постає другою хвилею революції.

Таке тлумачення радянська пропаганда не полишала до самого кінця війни. Й. Сталін, зокрема критикуючи сценарій О. Довженка «Україна в огні», уже в 1943 році наголошував: «Довженко не розуміє, що нинішня Вітчизняна війна є також війна класова, оскільки найбільш розбійницькі та хижацькі імперіалісти серед всіх імперіалістів світу – німецькі імперіалісти напали на нашу соціалістичну країну для її підкорення, знищення радянського устрою»<sup>837</sup>.

Однак переважна більшість фільмів, покликаних підготувати населення до війни, пропонувала дещо відмінну оптику, яка, зрештою, виявилася панівною. Першим «військово-стратегічним» кроком у галузі кінематографії став вихід на екрани історичних картин, що мали запропонувати розуміння війни крізь історичні паралелі («Олександр Невський», «Мінін і Пожарський», «Суворов», «Чапаєв»). Ключовий мотив у всіх цих фільмах один: захист «Батьківщини» від «чужоземного загарбника». При цьому роль «Батьківщини» найчастіше виконує Росія.

Те, що саме таке тлумачення подій стає визначальним під час війни, свідчить уже перший бойовий кінозбірник, випущений 1941 року. Головний герой кінозбірника Максим, персонаж фільму «Виборзька сторона» (реж.: Григорій Козинцев, Леонід Трауберг, 1938 р.) звертається з екрана до глядачів, аби підняти в них дух у боротьбі з ворогом. Він ділиться своїм досвідом, набутим під час Першої світової війни, розповідаючи про численні труднощі, які, проте, не завадили перемогти «німців». Ця паралель потрібна для того, щоб підбадьорити сучасників, адже цього разу вони значно краще готові до війни, тож їхні шанси на перемогу від самого початку незрівнянно більші. У своїй агітаційній промові Максим чітко окреслює концепт «Батьківщини», яку потрібно захищати: «Хіба для того міцніла століттями наша батьківщина, батьківщина Петра і Суворова, Кутузова і Нахімова, щоб підлі фашистські убивці руйнували нашу свободу, нашу працю, нашу країну?».

Задекларовану ним історичну тяглість підтверджує кіноновела під назвою «Сон в руку», у якій розповідається історія про те, як Гітлеру сниться сон, де йому являються по черзі привиди Зіґфріда та Наполеона, нагадуючи про свої поразки непереможному «російському народу». («Послухайте ви, ви бездарно повторюєте мої помилки, ви навіть в похід проти росіян виступили в лині», – говорить Наполеон). Третя фігура, що приходить до нього, належить безіменному німецькому воїну, полеглому під час Першої світової війни на території України. Проте Україна в цьому епізоді фігурує радше як

---

<sup>837</sup> Там само. – С. 387.

територіальна одиниця Російської імперії. На відміну від попередніх двох персонажів, що застерігають Гітлера непереможністю «російського народу», про «український народ» німецький солдат нічого не згадує.

Характерно, що саме до такого територіального патріотизму апелює О. Довженко у своєму основному фільмі воєнного періоду «Битва за нашу Радянську Україну». Образ України в ньому конструюється насамперед пейзажними планами, покликаними передати красу й щедрість багатой ресурсами території – «української землі». «Невимовно прекрасною була Україна перед війною і ніколи, скільки існує світ, не була вона такою багатою та пишною, такою небачено прекрасною, як у те літо. Хто забуде дивовижні жита наші, наші пшениці, всі наші колгоспні широкі простори, що зріють багатими плодами праці працюючих людей наших? Усе, що було з такою любов'ю і талантом посіяно, посаджено, полито, все, що могло рости, цвісти, плодоносити і радувати людську душу, все співало славу народу». Суб'єктом у цьому пасажі, що передує у фільмі сценам німецького вторгнення, є, як бачимо, земля з її «плодами». Саме «колгоспні простори», жита, пшениці і все, що «посіяно та посаджено» є тим, за що ведеться «битва». Звісно, О. Довженко приділяє увагу і стражданню людей. Однак в образному ряді, присвяченому «звірствам фашизму», домінує, знову ж таки, пейзажний принцип: поля, села, урожай «в огні». У вибудованій ним риторичній та образній конструкції люди постають передусім населенням певної території, швидше одним з територіальних ресурсів, ніж суб'єктом історичного процесу. Головним героєм у цьому фільмі є земля, територія. Очевидно, такий територіальний патріотизм цілком відповідає ідеологічним потребам воєнного стану, адже війни ведуть насамперед за перерозподіл територій та ресурсів.

### ***«Великий український народ»***

Слід мати на увазі, що навіть під час війни радянський ідеологічний дискурс не був однорідним. Зокрема, у ньому співіснували і різні стратегії патріотичної мобілізації. З одного боку, від самого початку війни виразно намітилося відновлення імперської лінії «спільної історії» та конструювання наративу великої «спільної Батьківщини». 22 червня в знаменитому першому радіозверненні до громадян В. Молотов назвав війну «Вітчизняною», провівши паралель з війною 1812 року з Наполеоном. У грудні газета «Правда» опублікувала безпрецедентну русоцентричну статтю Омеляна Ярославського «Більшовики – спадкоємці найкращих патріотичних традицій російського народу».

З другого боку, мало місце й заохочення республіканського патріотизму. Так, канадсько-український історик Сергій Єкельчик у своїй роботі «Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві» звертає увагу на те, що «хоча українська преса, як і належало, передруковувала передовиці “Правди”, місцеві функціонери й інтелектуали не просто прославляли Невського й Кутузова. Республіканські ЗМІ посилили популяризацію української національної спадщини. Згадки про Данила Галицького, який переміг тевтонців та козаків, що тріумфували над німцями, у пресі з'являлися з перших днів війни. Так само як росіяни 1812 року вели вітчизняну війну проти

Наполеона, українці в середині XVII століття боролися проти поляків і їхніх німецьких поплічників»<sup>838</sup>.

С. Єкельчик наголошує на тому, що саме у зв'язку з Другою світовою війною в офіційних текстах починає фігурувати поняття «великий український народ». За його свідченням, «це означення, що його геть не помічали дослідники сталінізму, стало промовистим доповненням до одинокої на тоді “великої” нації Радянського Союзу – росіян, яких возвели в цей статус 1937 року. Офіційний орган української компартії газета “Комуніст” уперше вжила цей вислів 15 листопада 1939 року в тексті листа Верховної Ради республіки до Сталіна: “Віками роз'єднаний, віками розділений штучними кордонами, великий український народ сьогодні навіки з'єднався в єдиній українській республіці”»<sup>839</sup>.

М. Петровський вільно оперував цим означенням у своїй російськомовній брошурі «Военное прошлое украинского народа», написаній на замовлення Міністерства оборони й виданій 1939 року в масовій серії «Библиотека красноармейца». «Польських панів і їхніх німецьких найманців, – писав Петровський, – завжди били наші героїчні предки. Секрет перемог – у їхньому патріотизмі, у почутті незалежності й свободи, які завжди були притаманні нашому великому народові»<sup>840</sup>.

За свідченнями С. Єкельчика, у 1940 році згадок про український народ поменшало. «Проте після німецького вторгнення у червні 1941 їх з'явилось, наче грибів після дощу, і цього разу надовго – зникли вони десь аж 1944 року»<sup>841</sup>. Дослідник уважає, що такий поворот в офіційній семантиці відображає спробу влади використати український патріотизм для воєнної мобілізації.

У кінематографі ця тенденція відобразилася насамперед у зверненні до кіногероя Богдана Хмельницького. З початком радянсько-німецької війни у червні 1941 фільм «Богдан Хмельницький» І. Савченка був «мобілізований» як важливе пропагандистське кіно. Його показували військам безпосередньо перед відправленням на фронт. Цілком відповідно до вимог ситуації Савченко й Корнійчук змальовували «ворогами» не тільки польських землевласників, але і їхніх найманців – німецьких драгунів. У серпні 1943 року О. Довженко запропонував М. Хрущову впровадити орден Богдана Хмельницького, що, зрештою, і було виконано.

За словами С. Єкельчика, «критики і, мабуть, публіка взагалі розуміли “Богдана Хмельницького” передусім як фільм про “героїчну боротьбу українського народу проти польської шляхти”, який виховує у глядача “патріотизм, любов до Батьківщини й ненависть до ворогів”»<sup>842</sup>. Постає Богдана Хмельницького вводиться до пантеону героїв-борців із «чужоземними загарбниками», поряд із російськими О. Невським чи О. Суворовим. Ставка на національні почуття була певною мірою додатковим мобілізаційним ма-

---

<sup>838</sup> *Єкельчик С.* Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. – Київ, 2008. – С. 57.

<sup>839</sup> Там само. – С. 55.

<sup>840</sup> Там само. – С. 55–56.

<sup>841</sup> Там само. – С. 56.

<sup>842</sup> Там само. – С. 52.

невром, оскільки з очевидних причин покладатися тільки на «радянський патріотизм» населення України в ситуації, коли саме подальше існування «молодої держави» СРСР було під питанням, партійне керівництво все ж таки не зважувалося. Однак не слід забувати, що фігура Богдана Хмельницького уособлювала також історичний момент «возз'єднання» братніх українського та російського народів для спільної боротьби проти польських панів. Тобто поряд з республіканським патріотизмом цей персонаж слугував і для додаткової легітимації ключового для періоду війни імперського нарративу.

Якщо на початку війни, у ситуації непевності, влада використовувала всі доступні патріотичні ресурси, мобілізуючи національні почуття на боротьбу із «загарбником», то з переломом в ході війни, коли поразка Гітлера вже була очевидною, ця амбівалентність різко і примусово скорочується.

Зі змінами характеру війни однією із центральних ідеологічних ліній у кінематографі стає конструювання російського націоналізму. У липні 1943 року Комітет у справах кінематографії скликав нараду кінодраматургів, письменників, кінорежисерів та акторів. На цій нараді І. Більшаков висунув на перший план тематику, пов'язану з російським народом, його історією та культурою. У своїй промові він заявив: «Ми також повинні продовжити роботу над створенням історичних фільмів, і передусім фільмів, які піднімають національну самовідомість російського народу, які розкривають патріотизм російського народу в його боротьбі з чужоземцями за свободу і незалежність своєї Батьківщини. <...> Російський народ є першим серед рівноправних народів нашого багатонаціонального Радянського Союзу. Його історія – історія величної боротьби за свою національну культуру, за свою державність, за свободу і незалежність. <...> Російський народ висунув зі свого середовища великих людей, які вписали блискучі сторінки не тільки в історію російського народу, але і всього передового, прогресивного людства. Біографіям цих великих людей та їх благородним, патріотичним справам і повинні бути присвячені наші майбутні сценарії та фільми»<sup>843</sup>.

В унісон з ним виступив також Іван Пир'єв, який висловив стурбованість тим, що, на його думку, «в нашій кінематографії дуже мало російського, національного».

Драматург Олександр Штейн заявив: «Сьогодні кожна радянська людина, незалежно від національності, відчувається державною людиною, що творить “великі історичні справи Росії”. <...> І ось, коли Пир'єв говорив про необхідність нашої російської кінематографії <...> тому, що він говорив, що українська кінематографія має обличчя цілком певне – Довженко. Грузинська, вірменська також. І він говорив про те, що російська, незважаючи на те, що її питома вага величезна, найменше за всіх у цьому сенсі проявлена. Я вважаю, що він має рацію... я вважаю, що російський народ, який об'єднав навколо себе весь (радянський) народ, має право на примат»<sup>844</sup>.

Саме із цим рішучим поворотом радянського патріотичного проекту пов'язана трагічна доля Довженкового сценарію «Україна в огні». Початок роботи над ним припав якраз на період захоювання республіканських па-

<sup>843</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 547.

<sup>844</sup> Там само. – С. 548.

тріотизмів. У руслі тих дискурсивних процесів, на які звертає увагу С. Єскельчик, центральним персонажем у цьому сценарії О. Довженко вже виводить не «українську землю», а саме «великий український народ». За свідченням самого О. Довженка, ще на середину 1943 року цей сценарій викликав цілковите схвалення у всіх керівних органів. Приміром, у щоденниковому записі від 28 серпня 1943 року натрапляємо на такі свідчення: «Читав сценарій М. С. [Микиті Сергійовичу Хрущову. – *Л. К.*] до двох годин ночі в с. Померках. Після читання була досить тривала й приємна бесіда. М. С. сценарій “Україна в огні” сподобався, і він висловив думку про необхідність надрукування його окремою книжкою. Російською та українською мовами...»<sup>845</sup>.

І. Большаков у вересні 1943 року зазначав: «В цілому сценарій справляв сильне враження, і в уривках його стали друкувати наші газети. Зокрема, “Література та мистецтво” в скороченому вигляді надрукувала сценарій під назвою “Повернення” у своєму номері від 18 вересня 1943 року»<sup>846</sup>.

Постановка фільму за цим сценарієм ще на жовтень 1943 року була у виробничих планах: 12 жовтня 1943 року І. Большаков у листі до секретаря ЦК ВКП (б) Щербакова пише про те, що Довженко «закінчив поправки до свого сценарію “Україна в огні” і повинен приступити до постановки фільму за цим сценарієм».

У своєму щоденнику О. Довженко робить запис про очищення Києва від німців 5 листопада 1943 року, а вже за 26 листопада фіксує радикальну зміну статусу “України в огні”: «Сьогодні ж узнав од Большакова і тяжку новину: моя повість «Україна в огні» не сподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і постановки»<sup>847</sup>.

За той самий місяць існують свідчення про розмову О. Довженка з М. Хрущовим: «Було досить погано чути, і я не все розібрав гаразд. Але те, що я почув, і той тон, повний обурення і гніву, яким зі мною було говорено, і ті обвинувачення, які мені були пред’явлені М. С., остаточно пригнобили і прибили мене. Оказується, що я ошукав М. С., я написав в “Україні в огні” щось вороже народу, партії, уряду, який я обурив своїми брутальними ворожими випадками... Я образив Богдана Хмельницького, я наплював на класову боротьбу, я проповідую націоналізм і т. д.»<sup>848</sup>.

Отже, під час війни відбулася суттєва трансформація радянського патріотичного проекту. На її початок українські кіноекрани пропонували глядачеві кілька мобілізаційних стратегій: необхідність боротьби за соціалізм проти імперіалізму; національний патріотизм – боротьба за українську землю, боротьба українського народу проти чужоземних загарбників; радянський патріотизм – боротьба спільно з братніми народами за «єдину спільну Вітчизну». Ближче до кінця війни гегемонію здобуває новий імперський проект радянського патріотизму з наголосом на ключовій ролі російського народу.

---

<sup>845</sup> Александр Довженко. Дневниковые записи 1939–1956. – Харків : Фоліо, 2013. – С. 259.

<sup>846</sup> Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. В. Агеєва, С. Тримбач. – Київ, 2014. – С. 222.

<sup>847</sup> Александр Довженко. Дневниковые записи 1939–1956. – С. 268.

<sup>848</sup> Там само. – С. 272.



## Образ лідера

Перша новела «Бойового кінозбірника» № 1 (реж.: Сергій Герасимов, Іван Мутанов, Євген Некрасов, Олександр Оленін, 1941 р.) під назвою «Зустріч з Максимом» завершується титром «Будьте впевнені!». Цей титр транслює завдання, що ставилося перед радянським кінематографом перших років війни. Адже початок війни, що був позначений рядом нищівних поразок, якраз найфундаментальніше похитнув упевненість населення. Щоб її відновити, кінематограф звертається до перемог минулого.

У своїй знаменитій промові, що входить до фільму «Розгром німецьких військ під Москвою» (жовтень, 1941 р.), Сталін сказав: «Нехай вас надихає мужній образ наших великих предків Олександра Невського, Дмитра Донського, Мініна, Пожарського, Суворова, Кутузова, Леніна».

Для реалізації цього побажання постатям усіх цих «великих предків» було присвячено біографічні фільми. Очевидно, що важливою складовою воєнної ідеології, трансльованою названими картинами, було конструювання образу непересічного лідера, який і є гарантом перемоги. У ситуації цілковитої невизначеності та гнітючого відчуття хаосу така фігура «суб'єкта, що, імовірно, знає», є тією точкою опори, що дозволяє підтримувати символічний порядок. Основною такою фігурою був Сталін. Водночас кінематограф періоду війни висуває цілий ряд героїв-лідерів. Скажімо, у доповідній записці Г. Александрова секретарям ЦК ВКП (б) про фільм Л. Лукова «Олександр Пархоменко» виокремлюються такі достоїнства цієї стрічки: «У низці коротких, але переконливих епізодів добре показана роль товаришів Сталіна та Ворошилова в організації Червоної Армії та міцного тилу. <...> Стрічка показує, як <...> Пархоменко виявляє героїчні риси свого характеру <...> здатність вести маси в бій»<sup>849</sup>.

Не випадково саме під час війни у виробництво був запущений фільм «Іван Грозний» С. Ейзенштейна, за задумом присвячений обґрунтуванню необхідності підсилення централізації Російської держави. У згаданій доповідній записці начальника управління пропаганди та агітації ЦК ВКП (б) Г. Александрова йдеться про те, що слід підсилити аргументацію того, чому «не можна без царя»: «У сценарії <...> у ролі єдиної причини боротьби Івана Грозного за посилення централізації Російської держави постає необхідність ще більшого об'єднання перед зовнішньою загрозою. Це одна із важливих причин. Не менш важливою причиною посилення боротьби за централізацію російської держави в XVI ст, поряд із ростом зовнішньої небезпеки, був її внутрішній розвиток»<sup>850</sup>. У цьому зауваженні міститься важлива вказівка на те, що підсилення централізації та постать «царя» є необхідною в ситуації зовнішньої загрози, але не тільки. Модель держави, що витворювалася під час війни, була розрахована й на подальше функціонування в мирний період.

Український кінематограф пропонує для цих потреб передусім Богдана Хмельницького. За словами Л. Госейка, «Савченко задумує свою велику

<sup>849</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 349.

<sup>850</sup> Там само. – С. 471.

лірико-історичну епопею згідно зі сталінським концептом: співвідношення вождь – народ, маса – індивідуум»<sup>851</sup>.

Процеси підсилення централізації під час війни передбачали також укріплення загалом владної вертикалі, ролі політичних еліт, партії як «провідників» народу в боротьбі за перемогу. Так, критикуючи сценарій фільму О. Довженка «Україна в огні», Й. Сталін наголошує: «Довженко не бачить і не хоче бачити тієї очевидної і простої істини, що наші партійні, радянські та воєнні кадри – плоть від плоті, кров від крові радянського народу <...> правда полягає в тому, що радянський народ довіряє нашим офіцерам і генералам, партійним і радянським робітникам і любить їх, бо вони його кращі люди. У цьому, зокрема, одне з важливих джерел сили та непорушності нашого радянського устрою»<sup>852</sup>. Американський історик А. Вайнер стверджує, що в провідних партійних теоретичних і політичних журналах війна наділялася функцією «виконання кровного братства між членами партії та звичайними людьми»<sup>853</sup>.

### *Колабораціонізм*

Зі стратегічного погляду невпевненість населення в перемозі означає передусім загрозу колабораціонізму. Фільм «Якщо завтра війна» переконував населення, що перемога буде здобута «малою кров'ю і на чужій території». Однак уже перші місяці війни поставили під сумнів це передбачення. Катастрофічні поразки Червоної армії похитнули певність і в сценарії неодмінної перемоги загалом та, відповідно, породили бажання пристосуватися до нового (хоч і окупаційного) ладу. За твердженням А. Вайнера, автора книжки «Осмилення війни» (на прикладі Вінницької області він досліджує ставлення до війни), «селяни (у цьому регіоні) вагалися, аж поки не стало зрозуміло, хто стане переможцем»<sup>854</sup> й до цього моменту здебільшого утримувалися від допомоги радянським партизанам.

Промовисті спогади про ці процеси залишив у своєму щоденнику О. Довженко: «Не підлягає жодному сумніву, що в перший рік війни, коли ми одкотилися бог зна куди, на окупованій території люди не вірили в наше переможне повернення, не могли вірити. Вони думали, що сталася велетенська катастрофа, унаслідок якої розпочалася нова тяжка ера. Що “гранича на замке” “малою кров'ю” “на чужой території” виявилися блефом і що дивовижна моторошна навала Європи з листівками, радіокриком, дисципліною і матеріально-технічними ресурсами паралізували уяву й зламали свідомість Великого множества, якщо не всіх людей. Тому сьогодні наші звільнені люде фактично повернулися до нас з другої епохи, якої не було, але, безумовно, мислимої як реальність» (грудень 1943 р.)<sup>855</sup>.

<sup>851</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа. – Київ, 2005. – С. 109.

<sup>852</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 390.

<sup>853</sup> Weiner A. Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. – Princeton University Press, 2002. – P. 23.

<sup>854</sup> Там само. – P. 158.

<sup>855</sup> Александр Довженко. Дневниковые записи 1939–1956. – С. 281.

Цей запис надзвичайно виразно передає вразливість самого радянського проекту в перші роки війни. У ситуації, коли ніщо не обіцяло «переможного повернення», люди шукали способу вижити, пристосуватися до нового майбутнього. До того ж на території України існував суттєвий відсоток населення, яке радянську державу сприймало як чужорідну і розглядало війну як можливість зміни цього державного статусу. Завдання кінематографа полягало в тому, аби чітко означити всі ці спроби як «колабораціонізм».

Український кінематограф періоду війни проблемі колабораціонізму приділяє особливу увагу. Так, ця тема займає важливе місце в обох фільмах Марка Донського. У фільмі 1942 року «Як гартувалася сталь», дія якого відбувається в період Першої світової війни, Донської конструє два головні образи колабораціонізму: українського націоналіста та білогвардійця. Хоча дія і відбувається в інший період, образна структура фільму покликана означити актуальну ситуацію; фігура колабораціоніста в цій структурі – це певною мірою локальне відображення ворога – «німецько-фашистського загарбника». Цікаво, що Донської ніби роздвоює це відображення. Головними атрибутами «німецького фашиста» в Донського й загалом у радянському кіно є націоналізм та аристократизм. Ці атрибути Донської розподіляє між різними постатями колабораціонізму. Локальним карикатурним відображенням («ворожої радянським людям ідеології») німецького нацизму в нього є український націоналіст, тоді як фігура лояльного німця російського білогвардійця покликана слугувати локальною версією (насправді привабливою для більшості) німецького «аристократизму». Оскільки білогвардієць все ж таки безпосередньо пов'язаний з подіями іншого періоду, ключовим уособленням колабораціонізму Другої світової війни стає саме «український націоналіст». У другий фільм воєнного періоду М. Донського («Райдуга») цей образ мігрує візуально майже без змін – як і в попередньому фільмі, його основними ознаками є вуса, оселедець та вишиванка. Водночас мотив небезпечної спокусливості німецького аристократизму в цьому фільмі також представлений, але цього разу через сюжет любовного зв'язку зрадливої української жінки з «німецьким загарбником».

Стурбованість звабливістю ворога висловлює у своєму щоденнику О. Довженко: «Масові явища, як, наприклад, у Білгороді, сожителство дівчат і молодих жінок з німцями, масові одруження, словом, масові прояви самої звичайної юридичної зради батьківщини є одним з найбільш різючих фактів нашої дійсності, фактів, повних драматичної жуті і скорботи»<sup>856</sup>. Цікавим є пояснення Довженком цих масових проявів: «Ця відсутність громадянської гідності, гордості та національної охайності й мужності, якої, я глибоко переконаний, нема в інших поневолених країнах, це наша дорога розплата за нікчемне погане виховання молоді, за хамську образу виховання дівчини, за нехтування жіночої природи, за неповагу до неї, за грубість, за позбавлення смаку, мод, елегантності, хороших манер і за відсутність безлічі того, що зробило наших жінок і дівчат, їхнє життя скучним і безбарвним»<sup>857</sup>.

Якбачимо, однією з важливих причин колабораціонізму О. Довженко вважає саме «культурність» німецьких загарбників, елегантність, смак, хороші манери,

<sup>856</sup> Александр Довженко. Дневниковые записи 1939–1956. – С. 211.

<sup>857</sup> Там само.

носями яких він бачить німців. Саме із цією проблемою працює М. Донської у фільмі «Райдуга». Сценарій Ванди Василевської, створений на основі її власної повісті 1942 року, пропонує сюжет про жінку під час окупації. Дія відбувається в с. Нова Лебедівка, де впродовж зими 1941/1942 року вижили тільки жінки, діти й старші люди, де стоїть німецький гарнізон. Поряд з образом героїчної Олени Костюк (Наталія Ужвій) у цьому фільмі не менш важливу роль відіграє інший персонаж – коханка німецького коменданта Пуся (Ніна Алісова), що уособлює описану О. Довженком жертву звабливості «красивого життя», «мод, елегантності, хороших манер». Завдання фільму, очевидно, полягає в тому, аби переконливо показати страшну розплату за ці спокуси і за відсутність віри в перемогу – в одному з епізодів картини Пуся проголошує монолог про те, що «потрібно пристосовуватися», бо «вони тут залишаться назавжди».

У ситуації цільової відсутності будь-яких гарантій майбутньої перемоги та, відповідно, виправданості жертв, принесених у боротьбі одним з визначальних ідеологічних інструментів, стає фігура віри. За словами секретаря ЦК ВКП (б) А. Жданова, один з основних недоліків робочої версії фільму «Оборона Ленінграда» полягає в тому, що «артилерійський обстріл <...> поданий у формі безнадійності боротьби <...> складається враження, що останнє слово залишалося за противником». «Правда, – стверджує він, – полягає в тому <...> що люди не втрачали віри. В картині не видно, що люди в ситуації, що склалася, не втрачали віри»<sup>858</sup>. Віра в перемогу якраз і мала стати основним продуктом радянського кінематографа, особливо перших років війни.

Важливий момент полягає в тому, що Пуся є не просто коханкою ворога, але й зрадливою дружиною радянського партизана – на протизвагу вірній дружині та громадянці Олені Костюк. У сюжеті «Райдуги» подружжя та громадянська вірність отожднюються.

Мотив вірності в кінематографі воєнного періоду був важливим ідеологічним інструментом. Адже «вірність» – це готовність дотримуватися певної позиції, незважаючи на зміну обставин. У ситуації війни, коли звичні владні механізми, що були ефективними в мирний час, послаблюються, і контроль над територіями та їх населенням може переходити від одного владного агента до іншого, «вірність» є чи не єдиним надійним засобом збереження визначених стосунків підкорення. У воєнний період особлива увага приділяється пропаганді вірності як чесноти в особистому житті. Так, у рецензії на фільм «Чекай мене» (*Жди меня*) автора К. Симонова, режисерів Б. Іванова та О. Стоплера, сценарист наголошує на тому, що цей фільм «про любов та вірність радянських людей у дні війни. Тривала розлука льотчика та його дружини, викликана війною, не може зруйнувати сім'ї: взаємна любов і вірність радянських людей допомагає їм жити та боротися, зберігаючи особисте щастя в дні жорстоких випробовувань»<sup>859</sup>. Найвідомішим і найпопулярнішим віршем років війни був Симоновський «Жди меня», який і став основою однойменного фільму.

Очевидно, що вірність як загальноприйнята чеснота під час війни є тим, що дозволяє подолати тривогу, викликану тривалою розлукою й непевністю.

<sup>858</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 213.

<sup>859</sup> Там само. – С. 471.

Утім, сім'я тут, по суті, є також синекдохою держави. На користь такого твердження можна згадати слова А. Вайнера про війну як «виковування кровного братства між членами партії та звичайними людьми». Завдання кінематографа і полягає в тому, щоб на прикладі особистих стосунків переконати глядача: у ситуації невизначеності й непевності саме вірність довоєнним стосункам має бути головним орієнтиром, що допоможе зберегти «дружню сім'ю радянських народів», об'єднаних патріархальною фігурою Й. Сталіна. Водночас в офіційних директивах неодноразово «рекомендувалися зйомки сюжетів, пов'язаних так чи інакше з темою зради чи зрадниками».

Важливу роль у конструюванні такої вірності несподівано починає відігравати, зокрема, постать «іновірця». Так, у фільмі Савченка «завдяки Хмельницькому православна Україна звільняється від папського впливу і гніту польських панів». Цим підкреслено важливе для воєнного часу протиставлення «православних народів» та католицької Європи. Якщо німецькі загарбники могли сприйматися як носії європейської цивілізації, то «Богдан Хмельницький» покликаний був не просто показати її як капіталістичну і тому класово ворожу, але й продемонструвати її радикальну чужорідність через релігійну відмінність, – антагонізм, що мав бути переконливішим для глибоко консервативного радянського населення.

### ***Капіталістичні союзники та тріумф соціалізму***

Уже згадувалося про ідеологічну амбівалентність офіційного дискурсу перших років війни. Поряд із наголошуванням на чужорідності капіталістичної та католицької Європи, радянські екрани в перші роки війни змушені були водночас демонструвати і лояльність капіталістичним країнам-союзникам.

У той період, з огляду на численні поразки та відсутність переконливого матеріалу про переможні звитяги радянської армії, суттєву роль у «бойових кінозбірниках» відіграє кінохроніка країн-союзників, зокрема Англії. Натрапляємо на численні ролики про міць англійських військ, їх передове технологічне оснащення, про вправність англійських льотчиків та підтримку тилу. Здавалося б, неможливе в рамках радянської соціалістичної ідеології оспівування могутності капіталістичної держави в цей період було виправдано знову ж таки необхідністю забезпечити розгублене населення свідченнями наявності ресурсів для перемоги. Сталін на початку війни казав: «На вас дивиться весь світ як на силу, здатну знищити орди німецько-фашистських загарбників, на вас дивляться всі народи Європи як на своїх визволителів». Іронія полягає в тому, що всупереч озвученій ним ідеї ситуація в перші роки війни виявилася зовсім протилежною: саме населення Радянського Союзу зі сподіваннями дивилося на могутніх капіталістичних союзників.

Замість задекларованої на початку війни ідеї про шанс реваншу соціалізму, поразки перших років змусили СРСР натомість змінити свою риторику щодо капіталізму, оспівуючи на екранах технологічний розвиток «країн Європи».

Утім, такі несподівані повороти є насправді невід'ємною частиною будь-якої воєнної ситуації. З одного боку, реакцією на хаос війни є пошук стабільності в жорстких, максимально спрощених ідеологічних структурах, побудованих довкола дихотомій добра і зла, своїх і чужих, героїв і зрадників.

З другого – хаос завжди багатий непередбачуваними можливостями. Якщо під час війни руйнується ustalений порядок та системи цінностей, то це означає, що звільняється місце для нових порядків, цінностей, авторитетів.

З переломом ситуації на користь Радянського Союзу Другу світову війну починають тлумачити як подію, що уможливила остаточний вияв переваг соціалістичного устрою, показала його прихований, не очевидний в мирний час, потенціал. Знов-таки, характерними в цьому сенсі є зауваження Сталіна до сценарію «України в огні»: «Довженко заперечує ту просту й очевидну істину, що колгоспний устрій укріпив радянську державу як економічно, так і морально – політично, без колгоспів ми б не могли успішно вести війну. Уявіть собі, що в нас у селі зберігся б куркуль, а колгоспів би не було. Кожному зрозуміло, що хліб і сільськогосподарська сировина для промисловості значною мірою знаходились би в куркуля. Він диктував би нам будь-які спекулятивні ціни на продукти та сировину і залишив би армію і робітничі центри без хліба, без продовольства»<sup>860</sup>.

Російський дослідник Ілля Кукулін у своїй статті «Регулювання болю» звертає увагу на те, що досвід війни дозволив раціоналізувати та виправдати страждання, пережиті жителями Радянського Союзу в мирний час, а також ретроспективно виправдати репресії як необхідне зло в підготовці до війни з іще більшим злом. До початку війни в мирному житті накопичився великий екстремальний досвід, який вимагав артикуляції, але не міг бути висловленим. У цьому сенсі війна, зокрема, для кінематографа, стала нагодою для артикуляції та раціоналізації цього досвіду. У своєму виступі 1942 року на конференції, присвяченій співпраці кінематографістів країн-союзниць О. Довженко зазначив: «Сьогодні і завтра доведеться розсувати рамки дозволеного в мистецтві. Те, що на догоду смаку, на догоду естетичним вимогам доби вважалося табуйованим, як надто страшне, надто мерзенне, надто жорстоке, фізіологічне, – те проситься сьогодні на екран»<sup>861</sup>. За словами І. Кукуліна, війна «створила можливість надати не виправданим стражданнями мільйонів характер осмисленої жертви»<sup>862</sup>.

Труднощі довоєнного часу з перспективи воєнного часу набули піднесеного статусу випробування на міцність, підготовки до вирішальної битви. У довідці Управління пропаганди та агітації ЦК ВКП (б) «Про стан художньої кінематографії» від червня 1941 року заступник начальника Управління Д. Полікарпов здійснює огляд останньої кінематографічної продукції на відповідність пропагандистським потребам ситуації: «У низці фільмів шлях людини нашої епохи представлений легким та безтурботним: шофер Говорков у фільмі “Музична історія” за рік стає знаменитим оперним співаком. Настільки ж легкий шлях Тані Морозової – героїні фільму “Світлий шлях”, яка без жодних зусиль проходить шлях від домашньої працівниці до видатної людини. Широков у стрічці “П’ятий океан” із малограмотного, темного хлопця стає Героєм Радянського Союзу, нічим не завоювавши такого звання.

<sup>860</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 387.

<sup>861</sup> Там само. – С. 5.

<sup>862</sup> *Кукулін І.* Регулирование боли [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.eurozine.com/articles/article\\_2005-05-03-kukulin-ru.html](http://www.eurozine.com/articles/article_2005-05-03-kukulin-ru.html).

Це стосується й ряду героїв інших стрічок. Усі вони з надзвичайною легкістю та швидкістю, без наполегливої праці перетворюються у видатних співаків, орденоносців, Героїв Соціалістичної Праці. Таке перекручене зображення нашої дійсності виховує в людей безтурботність, легковажне ставлення до життя»<sup>863</sup>. Надзвичайний стан війни перетворюється на остаточний критерій для оцінювання будь-яких ситуацій, зокрема, досвіду мирного часу. За словами І. Кукуліна, «продемонструвавши граничний образ страждання, (війна) створила унікальний екзистенційний досвід, що став у певному сенсі мірою справжності переживання»<sup>864</sup>. Можна говорити про витворення воєнної есхатології: війна постає певною мірою Страшним судом, який ретроспективно наділяє значенням усю попередню радянську історію. До того ж під час війни представники різних соціальних статусів опиняються в рівному становищі бойових побратимів, де кожен повинен заново продемонструвати свою справжню вартість. Протиставляючи соціальним ієрархіям радикальну рівність у спільному нещасті, війна постає продовженням революційного егалітарного проекту.

### «Міжнародна арена»

На конференції, присвяченій співпраці кінематографістів союзних країн, що відбулася 21–22 серпня 1942 року, О. Довженко обґрунтував цікаву естетичну програму на майбутнє: «Щоб побачили в цій Великій книзі [війни. – Л. К.] наші нащадки, як розвалювався світ, як падали європейські держави, як тікали уряди, як руйнувалися культури, як гинула європейська демократія, як придушили Європу жах та відчай, як повисла над Великобританією чорна фашистська гамівна сорочка.

І як серед хаосу розрухи, серед відчайдушних стогонів переможених європейських народів, серед загального сум'яття навколо, як чудо, стала на захист своїх прав велика радянська нація. Стала на захист миру та культури і братства народів мужньо, гордо і щедро. Стала країна, незручна і незрозуміла, яку підозрювали в зловмисних намірах проти Європи, незручна і незрозуміла»<sup>865</sup>.

Як бачимо, і для О. Довженка жахіття війни набувають виміру Страшного суду, що супроводжується «Другим пришествям» на арену світової історії недооціненого та несправедливо зневаженого соціалістичного Радянського Союзу. Масштаб страждань та лихоліть, що несподівано виринули із самого серця Європи, європейської культури та демократії, за логікою О. Довженка, має бути без применшення відображений на екрані, аби повною мірою відтінити подвиг та велич рятівника Європи.

Ідея Другої світової війни як другого шансу світової соціалістичної революції була артикульована ще в довоєнному фільмі «Якщо завтра війна», уже розглянутому нами, і належить радше Сталіну, ніж Довженку. Однак особливість утопічного нарративу митця полягає в наголосі на вирішальній ролі кінематографа для реваншу соціалізму. Адже саме кіно належить передати «нащадкам»

<sup>863</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 41.

<sup>864</sup> Кукуллин И. Регулирование боли...

<sup>865</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 6–7.

правду історичного перелому, показати справжнє значення для світової та, зокрема, європейської історії «незручної та незрозумілої країни». Власне, саме кінематографу належить зробити цю країну зрозумілою, продемонструвати переможеним європейським народам її щедрість, мужність та гордість.

Цю думку О. Довженко розвинув у своєму виступі 14–16 липня 1943 року на нараді письменників, кінодраматургів та кінорежисерів: «Якщо уявити собі майбутній світ, майбутній мирний час, то, на мій погляд, як я собі уявляю, у моєму світорозумінні та світовідчутті, світ, людство взагалі повинні будуть цілковито змінитися.

Якщо в людини є совість, то вона буквально здригнеться від того, що довелося пережити нашим народам.

Мені здається, що окремі людські групи, окремі уряди чи коаліції тих чи інших урядів змушені будуть через свої особисті інтереси і через нові ідеї, перебудувати своє світорозуміння.

І ось, мені здається, що радянські художники – хоча вони і не є політиками у звичайному, прямому смислі цього слова, але, будучи ними, – всі разом повинні не допустити, аби пропала даром бодай одна сльоза. Вони повинні всю свою діяльність, всі свої думки та почуття спрямувати на те, аби послати сигнали в далеке майбутнє, сигнали, які б точно та глибоко закарбували велику трагедію і великі подвиги радянських народів»<sup>866</sup>.

У цьому фрагменті чітко артикульована політична функція радянських художників. Історичне значення світової війни, за Довженком, полягає в тому, що вона має розчистити простір для цілковито нового світу, що вимагатиме нового світорозуміння. У будівництві цього нового післявоєнного світу, його дійних підвалин основна роль, за Довженком, належить радянським художникам як носіям рятівної істини.

Така ідея звучить і в промові А. Роома на творчій конференції в Будинку кіно «Підсумки роботи радянської художньої кінематографії за 1944 рік»: «Цілком може бути, що після війни з'являться нові ідеології, які будуть мати нові ознаки, але по суті схожі на те, чим є зараз фашизм. Знову ж таки, хто буде займатися цією справою, щоб розповідати, розвінчувати, стерти з лиця землі ці ідеології? Я думаю, що прогресивна культура, театри, кінематографія будуть брати в цьому активну участь, проте найактивнішу учать буде все-таки брати наше радянське кіномистецтво, ми, ми з вами, тут присутні.

Ми досягнули повноліття. <...> Ми долаємо ряд серйозних філософських проблем, а не просто клеїмо кадрики. <...> Ми маємо дуже хорошу дорогу для виходу на світовий ринок. Дуже часто нам доведеться конкурувати з Голлівудом та іншими іноземними фірмами, що працюють в цій галузі»<sup>867</sup>.

Наведені цитати виразно відображають амбіції, що заповнили радянських кінематографістів у зв'язку з Другою світовою війною. Причина таких «наполеонівських» планів частково артикульована О. Довженком: перемога у війні Радянського Союзу, вочевидь, мала призвести і до здобуття гегемонії радянською культурою. Однак воєнний період подавав для очікуваної Роомом конкуренції з Голлівудом також і більш конкретні, ринкові, підстави.

<sup>866</sup> Там само. – С. 7.

<sup>867</sup> Там само. – С. 741.



За словами В. Фоміна, «як би дивно це не виглядало, радянське кіно в роки війни, особливо в найскладніший, початковий її період, значно укріпило свої позиції на міжнародній арені. <...> Політичне та воєнне зближення, а потім і співпраця СРСР, США, Англії, які ще зовсім нещодавно перебували в статусі найзаклятіших ворогів, безумовно, надало радянському кіно деякі нові можливості більш широкого просування радянських фільмів на Захід»<sup>868</sup>.

Прокат радянських фільмів у США здійснювався радянсько-американською фірмою «Арткіно».

Збереглися свідчення керівника делегації радянських кіноінженерів в Голлівуді Г. Ірського, якими він поділився на зустрічі у Всесоюзному товаристві культурного зв'язку із закордоном (ВКТЗ), що відбулася 10 лютого 1943 року після його повернення. Він навіз низку прикладів великого інтересу до СРСР, про що, за його словами, свідчив успіх навіть другорядних радянських фільмів – «В тилу ворога», «Танкісти». За свідченнями Ірського, інтерес до Радянського Союзу виявляється у двох напрямках:

- 1) демонстрація радянських фільмів у США;
- 2) створення в Голлівуді фільмів радянської тематики.

«Голлівуд готує ряд фільмів на радянські теми. Почалися зйомки екранізації книги Дейвіса “Моя місія в Москві” – це буде перший фільм про СРСР, випущений на екрани Голлівуда»<sup>869</sup>. Цей фільм був випущений на радянські екрани в урізаній та відредагованій версії.

Реакцією радянського пропагандистського апарату на зафіксований інтерес до радянської тематики стала передусім спроба спрямувати цей інтерес у правильному руслі, що для «творчих працівників» відкривало, вочевидь, перспективи виходу на міжнародну арену. В архівах збереглася ініціативна записка ВТКЗ начальника Управління пропаганд та агітації ЦК ВКП (б) Г. Александрову про підготовку радянськими авторами сценаріїв для зйомок в Голлівуді фільмів про СРСР від 13 березня 1943 року: «Ураховуючи величезну пропагандистську силу американського кіно, створені в Голлівуді фільми про СРСР могли б стати одним з найбільш потужних засобів нашої пропаганди в США. Однак ці фільми можуть бути корисною для нас пропагандою тільки за умови радянського контролю над сценаріями та виробництвом фільмів. <...> Питання про роботу в Голлівуді назріло також і практично, оскільки Літагенство при ВОКС продовжує отримувати ряд запитів на всевітні кіноправа таких творів, як “Падіння Парижа” І. Еренбурга, “Машенька” О. Афіногенова, “Рузовський ліс” Фінна, “Білі мамонти” Полякова. Беручи до уваги все вищесказане, вважаємо за необхідне скликати в ЦК ВКП (б) (спільно з Комітетом у справах кінематографії та ССП) нараду письменників і сценаристів, на якій поставити інформацію про інтерес Голлівуда до Радянського Союзу та обговорити практичні можливості написання спеціальних сценаріїв для Голлівуда»<sup>870</sup>.

Згідно зі звітом «Союзінторгкіно» за 1942 рік, «радянські фільми демонструвалися в США в 1247 містах та 3145 кінотеатрах, з охопленням

<sup>868</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 556.

<sup>869</sup> Там само. – С. 565.

<sup>870</sup> Там само. – С. 565.

10 890 тис. глядачів, а сюжети радянської кінохроніки, включені в американські кіножурнали, демонструвалися в 14 тис. кінотеатрів, з охопленням 80 млн глядачів у тиждень. В Англії основні радянські стрічки друкувалися в кількості 50 позитивних копій та демонструвалися в 1000 кінотеатрів, з охопленням близько 32 млн глядачів. Сюжети радянської кінохроніки, включені в англійські кіножурнали, демонструвалися щотижня в 4000 кінотеатрів та проглядалися 24 млн глядачів. Кількість глядачів, що подивилися радянські кінофільми та бойову кінохроніку, у країнах Близького Сходу збільшилася в 1942 році більш ніж удвічі.

За звітний період “Союзінторгкіно” провело велику роботу з популяризації радянських фільмів і, зокрема, по встановленню зв'язків з іноземними кореспондентами та представниками іноземних посольств і місій. Тільки за останні кілька місяців “Союзінторгкіно” провело 32 перегляди в Москві для іноземних кореспондентів, на яких були присутні 693 особи. За цей самий час було зроблено кілька радіопрограм про радянські фільми для закордону та організовано ряд радіовиступів іноземних кореспондентів про радянські кінокартини.

Упродовж 1942 року та в перші п'ять місяців 1943 року “Союзінторгкіно” провело велику роботу з організації 12 представництв за кордоном, оформивши та вкомплектувавши на 1 червня працівниками одинадцять представництв.

До низки досягнень “Союзінторгкіно” належить також допомога в організації експортної групи Центральної студії Союзкінохроніки та участь в роботі по випуску іноземних варіантів “Союзкіножурналів” та документальних фільмів трьома мовами (англійською, іранською та китайською). З моменту організації Експортного відділу цими мовами озвучено 15 номерів “СКЖ” та документальний фільм “Сталінград”.

З доповідної записки в. о. керівника “Союзінторгкіно” П. Бригяднова голові комітету у справах кінематографії І. Большакову про експорт радянських кінофільмів за 20 років (1924–1944) від 11 жовтня 1944: “На 01.09.1944 на території США демонструється 55 радянських фільмів, у Великобританії – 50, в Ірані – 185 і в Китаї – 120. Діючий фільмофонд на 01.09 складає близько 190 назв.

За роки Вітчизняної війни в 24 країни продано понад 650 фільмокопій, причому кількість продажів і кількість договорів росте з року в рік. У 1941 році кількість договорів складала 232,1 тис. амдоларів, у 1942-му – 337,5, у 1943-му – 480,4”<sup>871</sup>. Серед поширюваних за кордоном стрічок було й чимало українських фільмів.

Спроби вийти та закріпитися на міжнародному ринку закономірно мали своїм наслідком і зворотний процес – проникнення на радянські екрани зарубіжних фільмів. Про зусилля в цьому напрямі свідчить, зокрема, лист голови комітету у справах кінематографії І. Большакова наркомові зовнішньої торгівлі СРСР А. Мікояну про необхідність закупки американських фільмів від 15 травня 1943 року: «З огляду на те, що за весь 1942 рік і за перші чотири місяці 1943 року Кінокомітет не проводив жодного американського та англійського фільму, що позначається негативно на розширенні наших ділових зв'язків з англо-американською кінематографією і не сприяє широкому

<sup>871</sup> Там само. – С. 655.

просуванню наших фільмів у США та в британських володіннях, прошу Вашого дозволу на імпорт в СРСР в 1943 році 6–9 фільмів американського виробництва та 304 фільмів англійського виробництва»<sup>872</sup>.

Також існує запис бесіди керівника «Союзінторгкіно» О. Андрівського з третім секретарем посольства США Д. Мелбі від червня 1944 року. О. Андрівський висунув таку пропозицію: «Усі американські фільми, які американці хотіли б представити для перегляду названому колу радянської інтелігенції, пропонуються паном Мелбі чи іншою особою, яку призначить для цієї мети американське посольство, у кінокомітет. Керівництво кінокомітету відбирає із цих кінофільмів ті, які воно вважає за необхідне демонструвати для радянської інтелігенції і розподіляє їх для показу в таких шести клубах: Будинок кіно, Клуб Союзу радянських письменників, Будинок архітектора, Будинок актора, Клуб радянських композиторів та Будинок учених. Кожен з відібраних фільмів демонструється в кожному із цих клубів раз, після чого повертається американському посольству»<sup>873</sup>.

Цікаво, що прокат іноземних фільмів на радянських екранах був не просто дипломатичним ходом для закріплення позицій радянського прокату за кордоном. Так, у доповідній записці заступника голови комітету в справах кінематографії М. Хрипунова заступнику наркома фінансів П. Малетіну про необхідність зміни схеми фінансування та звітності «Союзінторгкіно» натрапляємо на обґрунтування економічної доцільності прокату іноземних фільмів у Радянському Союзі: «За роки війни в результаті угод, укладених радянським урядом про безкоштовну послілку всіх хронікальних фільмів в найбільші країни світу, а також у зв'язку з необхідністю виготовляти хронікальні та документальні фільми на шести та більше іноземних мовах, збитки від діяльності “Союзінторгкіно” щорічно зростали, і за представленим “Союзторгкіно” фінансовим планом на 1944 рік досягають великої суми – 6 533,6 тис. крб. Із цієї суми – 4 587,2 тис. крб припадає на безкоштовне надання за кордон кінофільмів, зроблених шістьма-сімома іноземними мовами»<sup>874</sup>.

Пропозиція П. Малетіна полягає в тому, щоб компенсувати видатки, викликані просуванням радянських фільмів на закордонний ринок за рахунок прокату іноземних фільмів.

Обмін фільмами та налагодження співпраці між західним і радянським кінематографом під час війни, окрім пропагандистських, мало, вочевидь, і ряд питомих галузевих наслідків. Скажімо, радянські кінематографісти отримали можливість ознайомитися з досвідом Голлівуда, із західною системою прокату. Одним із уроків стало, зокрема, відкриття того, що радянські фільми назагал суттєво програють голлівудським у своїй здатності викликати масовий інтерес.

Цікавими в цьому сенсі є свідчення М. Калатозова, якого в липні 1943 року направили на роботу в Сполучені Штати Америки на посаду вповноваженого Комітету в справах кінематографії. Він пропрацював там до 1945 року.

В архівах збереглося чимало листів М. Калатозова з Америки. Так, у своєму листі до І. Большакова від 12 грудня 1943 року він ділиться своїми не

<sup>872</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 655.

<sup>873</sup> Там само. – С. 653.

<sup>874</sup> Там само. – С. 652.

надто оптимістичними спостереженнями: «Американська широка публіка не хоче дивитися чужі стрічки. Американці дивляться картини за “зірками”, а не за достоїнствами стрічки. Вони також не хочуть більше дивитися картини про війну. Наші стрічки дивляться росіяни, вихідці із Росії, і невелике коло американців, що симпатизують Союзу. Для американського кіноринку в даний час відбулося перенасичення картинами про Радянський Союз. У цей момент по всій Америці йдуть – “Норд Стар”, “Сталінград” та “Битва за Росію”. <...> Випустити зараз “Битву за Україну” в США недоцільно, провалиться. Ми випустили її зараз в Південній Америці та Мексиці іспанською мовою. Крім того, у США поки що чудову картину не дозволяє цензура, вимагає вирізати всі трупи та “жахи”!»<sup>875</sup>.

О. Довженко залишив у своєму щоденнику коментар про зарубіжний прокат свого фільму «Битва за нашу Радянську Україну»: «Учора Большаков розповідав мені, що ні в Англії, ні в Америці “Битва за Україну” не йде. Закляті наші друзі-союзники, що ненавидять нас і зневажають, прагнуть до нашого ослаблення, коли не загинуть, оці наші друзі і дозрівщики нашої крові не захотіли показувати своїм народам нашу криваву картину»<sup>876</sup>.

З листа М. Калатозова О. Андрієвському від 15 березня 1944 року можна дізнатися про розрив між експертним та масовим сприйняттям радянських фільмів в Америці: «Зараз вийшла картина “Немає сильніше любові” (“Вона захищає Батьківщину”). Дуже хороші рецензії. Рекламу готували довго, але фінансовий успіх посередній. Майже всі звертають увагу на достоїнства дубляжу, на хорошу англійську мову, але, незважаючи на це, на картину йдуть мало». У тому ж листі є свідчення про тогочасну прокатну ситуацію: «Зараз випустили в прокат “Як гартувалася сталь”. На черзі до випуску “Україна” Довженка, “Народні месники” – коментар до неї зробив відомий радіокоментатор, письменник Норман Корвін, “Два бійці”, на успіх якої мало шансів, бо “героїня” так виглядає, що викликає сміх в американців»<sup>877</sup>.

Про посередній успіх радянських фільмів за кордоном свідчить підбірка інформаційних матеріалів «Фільми про Радянський Союз в Голлівуді», підготовлена уповноваженим ВОКС у США В. Базиківним від березня 1943 року. Там, зокрема, натрапляємо на таке зауваження: «Варто враховувати, що якби прекрасні фільми не виробляли в СРСР, як би енергійно ми не домагалися їхнього показу в США, ми ніколи не зможемо нашими фільмами охопити стільки американських кіноглядачів, скільки можуть охопити фільми, зроблені в Голлівуді»<sup>878</sup>. Одна з причин, на які вказує експерт: «Стрічки, зроблені в Голлівуді, мають багато сентиментального індивідуально-любовного. Це імпонує смакам американців, тому театри надають перевагу показам не наших, а американських фільмів»<sup>879</sup>.

Коли М. Калатозов повернувся на батьківщину, його призначили заступником голови Комітету в справах кінематографії. Він був уповноважений

<sup>875</sup> Там само. – С. 652.

<sup>876</sup> Александр Довженко. Дневниковые записи 1939–1956... – С. 269.

<sup>877</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 667.

<sup>878</sup> Там само.

<sup>879</sup> Там само.

розробляти програму організаційно-економічного реформування кіногалузі. У цій діяльності М. Калатозов, звісно, значною мірою послуговувався своїм американським досвідом. Щоправда, з огляду на особливості післявоєнної ситуації, більшість його ініціатив не були втілені в життя.

### *Децентралізація*

Війна стала причиною евакуації центральних кіностудій на периферію Союзу. Кінематографічним центром стало місто Алма-Ата (нині – Алмати) в Казахстані – туди було евакуйовано «Мосфільм» та «Ленфільм». Одеська кіностудія була евакуйована в Ташкент, Київська – в Ашхабад (нині – Ашгабат), Одеський кіномеханічний завод «Кінап» – у м. Белово Новосибірської області.

Київську кіностудію «Техфільм» евакуювали до Ташкента, Київську копіювальну фабрику – до Казані. Київська студія кінохроніки не збереглась як установа, частина кіномеханіків працювала на фронтах, а частина лишилася в оточенні.

Київський завод фотоапаратури було евакуйовано до Самарканда, де його перелаштували на виробництво кіноапаратури.

На 1 січня 1941 року в Україні діяло 237 кінотеатрів із загальною кількістю глядацьких місць 91,8 тис., 121 широкоплівкових та 546 вузькоплівкових стаціонарних кіноустановок, що були розраховані на 82,8 тис глядачів, 525 звукових та 789 німих пересувних кіноустановок, які могли обслуговувати 20 млн глядачів на рік.

На 1 січня 1942 року в Україні працювало тільки чотири кінотеатри, два з них – у Ворошиловграді (нині – Луганськ), 1 – у Куп'янську та 1 – у Вовчанську.

Управління кінофікації не мало кіномеханіків, кіноапаратури, запчастин та кіноремонтних майстерень.

Уся робота по евакуації майна перебувала під постійним контролем ДКО, ЦК ВКП (б), РНК СРСР та Ради по евакуації. За здійснення самої евакуації відповідали Центральні комітети партії та Раднаркоми союзних республік, обкоми, райкоми, міськкоми та виконкоми місцевих Рад прифронтових та багатьох областей країни, де були створені спеціальні комісії по евакуації, комітети, бюро або ради по евакуації.

У зв'язку з перенесенням у 1941 році Управління кінофікації при РНК УРСР до Харкова, уповноваженим цього Управління призначили М. Барановського. За наказом начальника М. Карасьова М. Барановський мав продовжити евакуацію майна згаданого органу: відвантажити цінності Управління кінофікації і «Укрфото» до м. Ворошиловграда, майно курсів кіномеханіків до Алма-Ати в розпорядження Алма-Атинських курсів кіномеханіків, майно Головкинопостачу та частково Укркінопостачу – до Барнаула (Алтайський край) в розпорядження Облуправління кінофікації; узяти під свій контроль евакуацію майна обласної контори «Прокат», реставраційної майстерні та Української студії кінохроніки.

Загальне сум'яття перших років війни, переорієнтація всього державного апарату на мобілізаційні потреби, евакуація кіностудій в Середню Азію

привели на деякий час до збоїв у злагодженій роботі органів управління та контролю за виробничим процесом кінематографа. З іншого боку, сама воєнна ситуація ставила перед кінематографом безпрецедентні виклики, які вимагали пошуку нових рішень, виходу за рамки усталених підходів мирного часу. Приміром, на засіданні Комітету в справах кінематографії за квітень 1943 року йдеться про те, що «за останній період часу спостерігається ряд випадків глибокого порушення режисерами встановленого порядку виробництва картин за потурання керівництва кіностудій»<sup>880</sup>. Доповідач А. Сазанов коментував цю проблему так: «Частково це пояснюється тим, що на початку війни через ряд причин Комітет опинився тимчасово відірваним від кіностудій, переведених углибину країни, а Управління з виробництва художніх фільмів розосередилося в Москві, Новосибірську та Ташкенті. Ця обставина ускладнила проведення повсякденного контролю за роботою режисерів та діяльністю керівництва кіностудій. Деякі працівники, що перемістилися разом зі студіями в Середню Азію, очевидно, вирішили, що війна дає їм право змінювати встановлені порядки на свій особистий розсуд»<sup>881</sup>. Певною мірою саме цей привнесений війною безлад, послаблення механізмів управління разом з винятковою інтенсивністю воєнного досвіду дали потужний імпульс для розвитку радянського кінематографа. За словами Фоміна, «в роки війни радянська кінематографія <...> пережила, якщо не друге своє народження, то принаймні потужне та вражаюче відродження»<sup>882</sup>. Воєнний період в історії радянського кіно був позначений інтенсивністю та різноспрямованістю творчих пошуків, розширенням жанрово-стильової палітри, народженням нових підходів, драматургічних структур, у зв'язку з чим деякі дослідники називають його «першою кінематографічною відлигою».

Загалом, як тільки стабілізувалася ситуація на фронтах, керівництво управління пропаганди й агітації ЦК ВКП (б) здійснило спроби посилення контролю над кіновиробництвом. Поворотним моментом стало рішення Управління пропаганди і агітації про перегляд порядку затвердження сценаріїв. Це нововведення фактично позбавило Комітет у справах кінематографії будь-якої самостійності у визначенні власної репертуарної політики. На початку 1943 року з'явилася постанова ЦК ВКП (б) про те, що зйомка кожного фільму повинна здійснюватися тільки з його дозволу. У відповідь на цю постанову 17 липня 1943 року І. Большаков направив секретарю ЦК ВКП (б) і голові Раднаркому СРСР В. Молотову доповідну записку, де скаржився на те, що «розгляд і затвердження сценарію та запуск фільму перетворилися в таку складну процедуру, яка паралізує всю роботу художньої кінематографії, відштовхує письменників від кінематографа»<sup>883</sup>. Починаючи з 1943 року посилювалися також репресії щодо кінематографістів. Вища державна влада в СРСР закінчувала війну, повернувши собі повний контроль над сферою культури – той самий контроль, який вона значною мірою втратила в 1941–1942 роках.

---

<sup>880</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 454.

<sup>881</sup> Там само.

<sup>882</sup> Там само.

<sup>883</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 475.

## ІГРОВІ ФІЛЬМИ. 1941–1945

Для Радянського Союзу війна була одночасно очікуваною й несподіваною. Очікуваною, тому що заздалегідь (з 1940 року) розроблялися плани щодо дій усіх господарсько-виробничих установ у разі війни. Під грифом «таємно» створювалися інструкції щодо забезпечення роботи підприємств кінофікації в період мобілізації та під час воєнних дій. Було затверджено план організаційних заходів – мобкалендар. Передбачалася підготовка кіностудій до виробництва фільмів у воєнний час, при цьому враховувалося зменшення кінофахівців через мобілізацію на фронті, тому планувалося бронювання робочої сили і професійне навчання нових кадрів. Існував навіть список кінофільмів, які рекомендувалися для демонстрації у воєнний час, затверджений 30 жовтня 1940 року. До переліку входило 84 різноманітних за тематикою і жанрами художніх фільмів (оборонних, історико-революційних, комедійних). 15 травня 1941 року секретар ЦК ВКП(б) А. Жданов на нараді творчих працівників кінематографії в ЦК ВКП(б) зазначив: «Ми маємо виховувати наш народ в дусі активного, бойового, войовничого наступу, і це є одним із завдань кіно та його працівників, і це є обов'язком наших кінопрацівників і наших радянських громадян, які розуміють проблему нашого подальшого розвитку і розуміють, що, певна річ, зіткнення між нами і буржуазним світом відбудеться, і ми зобов'язані закінчити її на користь соціалізму»<sup>884</sup>.

Проте загроза воєнного нападу з боку Німеччини на державному й побутовому рівнях не сприймалася реально. 22 червня 1941 року сподівання на домовленість між двома державами зазнали краху.

Війна для будь-якого суспільства – стан співіснування аномальний, протилежний звичайному, мирному. Аби досягнути реальність, потрібні інші категорії мислення, ніж ті, які сформувалися у буденному житті. Руйнуються усталені умови існування, що призводить до суттєвих змін у всіх сферах життя – політичній, економічній, культурній та ін. Такі процеси відбуваються не тільки на державному, суспільному рівні, але й у свідомості та побуті окремої людини. Тобто в історії суспільства виокремлюється період, межі якого умовно позначаються датами початку та закінчення війни.

Щодо історії культури, зокрема кіномистецтва, логічно відокремити роки війни, на кшталт історії суспільства, в особливий період, коли починають домінувати інші соціально-політичні та ідеологічні настанови, естетичні критерії тощо. Традиційні форми не задовольняють естетичного попиту, а трагічність існування вимагає нових прийомів для художнього осягнення дійсності.

Нова реальність зумовлює внутрішні зміни в мистецтві стосовно напрямів розвитку, тематичних пріоритетів, виникнення інших жанрово-стильових структур і домінування певних видів.

Природно, що провідним видом кінематографа як засобу масової комунікації в «дотелевізійну» епоху (у розумінні широкого використання та впровадження телевізійних технологій) стає кінодокументалістика, що поясню-

<sup>884</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 52.

ється її видовою специфікою. Майже з перших днів воєнних дій оператори вирушають на фронт і фіксують події поряд із журналістами. З'являються хронікальні репортажі з місць боїв, згодом – фронтові спецвипуски, документальні фільми тощо. Отже, серед основних функцій кінематографа спершу домінує інформаційна, яка в мирний час поступається естетичній, пропагандистській та іншим, що характерні для кіно як мистецтва.

Художнє осмислення дійсності кінематографом вимагає більше часу, через його дуалістичну природу (тобто такого виду мистецтва, який поєднує художню творчість і виробничо-технічний процес), у порівнянні з іншими видами художньої творчості. В умовах війни матеріально-технічна база кіно-виробництва відігравала не останню роль. Цей фактор позначився на умовній періодизації українського радянського кіно періоду 1941–1945 років.

Роками воєнного п'ятиріччя датуються одинадцять повнометражних фільмів і два кінозбірники виробництва Київської кіностудії. Застосовуючи хронологічний принцип, їх можна поділити на такі групи:

- фільми, виробництво яких було розпочато до війни й завершено в евакуації (1941–1942): «Морський яструб», «Дочка моряка», «Роки молодії», «Олександр Пархоменко», «Як гартувалася сталь»;
- «Бойові кінозбірники» (кінець 1941 – перша половина 1942 рр.);
- фільми виробництва воєнних років (1942–1945): «Партизани в степах України», «Райдуга», «Нескорені», «Зигмунд Колосовський», «Українські мелодії», «В далекому плаванні».

## 1941–1942 роки

Вторгнення німецьких військ на території Радянського Союзу відбулося з блискавичною швидкістю (бліцкриг). Союзне керівництво розпочало діяльність з евакуації радянських кіностудій у Середню Азію. У листі від 15 липня 1941 року до директора Київської студії художніх фільмів Я. Лінійчука голова Комітету в справах кінематографії І. Большаков передав наказ про негайну евакуацію студії: «РНК СРСР зобов'язав НКПС виділити Вам для цієї мети у триденний термін 20 вагонів для евакуації майна й обладнання та 2 вагони для перевезення людей»<sup>885</sup>. Тим самим днем датується лист директора Ашхабадської кіностудії Г. Новицькому з розпорядженням про підготовку до прийому евакуйованого обладнання: «Під час проведення цієї роботи необхідно вжити заходів щодо забезпечення безперебійної роботи Київської кіностудії в нових умовах»<sup>886</sup>. Упродовж 8–14 серпня 1941 року в Ашхабаді українських кінематографістів забезпечили житловими будинками, гаражем і допоміжними приміщеннями для розміщення цехів. Із секретарями ЦК було узгоджено тематичний план на серпень – вересень виробництва воєнно-оборонних і героїко-трудових фільмів. Як зазначалося в довідці художнього керівника Комітету у справах кінематографії Михайла Ромма «Про роботу евакуйованих підприємств», у виробничому плані Київської кіностудії 1942 року було заплановано п'ять фільмів, із яких три повнометражні і два короткометражні.

<sup>885</sup> Там само. – С. 102.

<sup>886</sup> Там само. – С. 103.



Сподівалися також розпочати виробництво ще п'яти картин з терміном завершення в 1943 році. Для Одеської кіностудії на 1942–1943 роки планували чотири повнометражні фільми<sup>887</sup>.

Негайна евакуація кіновиробничих потужностей з окупованих територій до Середньої Азії змусила кінематографістів оперативно згорнути виробництво розпочатих фільмів і відновлювати його на технічній базі середньоазіатських республік. Це фактично й було причиною виникнення першого хронологічного періоду в українському кіно часів Другої світової війни, до якого належать картини: «Морський яструб» (сценарій Миколи Шпанова і Андрія Михайловського, реж. Володимир Браун, 1941 р.), «Дочка моряка» (сценарій Олександра Новогрудського і Георгія Гребнера, реж. Георгій Тасін, 1941 р.), «Роки молодії» (сценарій Андрія Головка, Любомира Дмитерка, Ігоря Савченка, реж. Григорій Гричер-Чериковер, 1942 р.), «Олександр Пархоменко» (сценарій Всеволода Іванова, реж. Леонід Луків, 1942 р.) і «Як гартувалася сталь» (сценарист і реж. Марк Донської, 1942 р.).

До 14 серпня 1941 року в Ашхабад прибуло 77 працівників Київської кіностудії, серед яких були І. Савченко, Б. Бродський, Л. Сирота, В. Шмідтгоф, Ю. Єкельчик, Ю. Гардан. Усі кінематографісти були забезпечені житлом, а провідні співробітники, згадувані вище, отримали окремі кімнати. Керівники кінематографії намагалися встановити постійне фінансування штатних працівників, урахувавши об'єктивні «простойні» періоди. Велику увагу приділяли оптимізації виробництва: розроблялися заходи щодо спрощення складнопостановочних проєктів, заміни дефіцитних матеріалів іншими видами, залучення до роботи широкої спільноти, відкриття нових підприємств з випуску хімічних кінопрепаратів і т. ін. Проте мали місце й серйозні недоліки, що спричинили кадрові зміни. Так, на Ташкентській студії було знято з посади директора і заступника директора (колишній директор Одеської кіностудії) Ташкентської студії. Уповноважені Комітету у справах кінематографії під час документально-фінансової ревізії встановили порушення фінансово-господарської дисципліни директором Київської студії Я. Лінійчуком.

Ашхабадська студія на той час мала два нові павільйони, облаштовані для синхронних зйомок, майже добудовані приміщення для цехів і додаткові будівлі (автомотоклуб, склади і майстерні Управління кінофікації та прокату, кінотеатр). У першому ешелоні з обладнанням Київської студії (17 вагонів) містилося три машини для обробки плівки, мотор-генератори електропідстанцій, освітлювальну і звукозаписуючу апаратуру, контрольно-вимірювальні прилади, костюми і реквізит, звукомотажні столи, проєктори, негативний фонд, фільмофонотеку, бібліотеку та ін.

Знімальна група «Олександра Пархоменка» в цей час тимчасово перебувала в Ташкенті. Одночасно розпочалася підготовка до виробництва короткометражних картин «Маяк» (автор Вадим Собко, роботу з доопрацювання сценарію розпочав реж. Юліуш Гардан) та «Їх тил» (робоча назва). Остання відома як «Квартал № 14» (реж. І. Савченко).

Одеська кіностудія розпочала роботу із серпня 1941 року на базі Ташкентської студії. Кіностудія в Ташкенті була малопотужною, тому дві зні-

<sup>887</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 115.

мальні групи відразу перевели до невеликої студії в Сталінабаді. На цей час кінематографісти Одеської студії працювали над чотирма короткометражними картинами («Остання черга», «Якось уночі», «Дорога до зірок» і «Патріоти»), а в Махачкалі група В. Брауна завершувала роботу над фільмом «Морський яструб».

У першому кварталі 1942 року було завершено виробництво повнометражної картини «Роки молодії» та короткометражних «Полонений з Дахау» і «Бойового кінозбірника» № 9, який складався з конферансу та новел «Квартал № 14», «Сині скелі», «Маяк»; також було розпочато роботу над короткометражною стрічкою «Левко» та «Бойовим кінозбірником» № 10, який включав конферанс і картини «Кар'єра лейтенанта Гоппа» та «102-й кілометр». Короткометражні фільми робили паралельно з повнометражними, тому їхні зйомки відбувались у вільний від фільмування повнометражних картин час.

Фільм «Морський яструб» почали знімати на початку 1941 року. До 22 червня було відзнято майже половину матеріалу, знімальний період закінчувався, коли прийшло повідомлення про евакуацію Одеської студії до Узбекистану. Кіногрупа в середині липня залишила місто на борту маленького каботажного судна «Пестель». За місяць потому робота над фільмом відновилася на базі Ташкентської студії. Перший перегляд відбувся 7 грудня 1941 року в Будинку Червоної армії Середньоазіатського військового округу, а на екрани фільм вийшов у січні 1942 року.

Консультантом стрічки був Г. Жуков, який до війни командував Одеською военно-морською базою. З ним обговорювали декорації та макети морських кораблів, зйомки у відкритому морі, кандидатури акторів, що мали втілити на екрані образи справжніх моряків.

23 червня до початку робочого дня кінематографісти зібралися на території студії. Виник стихійний мітинг. Молоді актори, що знімалися в «Морському яструбі», прийняли рішення піти добровольцями на фронт. Проте контр-адмірал Г. Жуков, який щойно отримав це звання, віддав розпорядження военкомату не призивати цих людей, доки вони не завершать роботу над картиною.

В умовах частого бомбардування та чергування в загоні самооборони були завершені павільйонні зйомки й розпочалися натурні. У декорації, побудованій на березі моря, треба було зафільмувати гармату. Г. Жуков під час передислокації оборонних позицій віддав наказ виділити кіногрупі бойову гармату. Проте здійснити її доставку на берег моря не вдалося. Тоді співробітники цеху декоративно-технічних споруджень за два дні зробили точну діючу копію гармати з дерева<sup>888</sup>.

Жанр картини визначався як «військово-оборонний», а вживаючи сучасну термінологію, його можна назвати «гостросюжетним» або «пригодницьким».

В основі сюжету – поєдинок радянських моряків з піратською субмариною. Невідомий корабель топить судна в радянських водах. Звістка про напад на американський вантажний пароплав змушує командування флоту споря-

---

<sup>888</sup> *Островский Г.* Одесса, море и кино : путеводитель. – Одесса : Маяк, 1989. – С. 145–146.

дити «судно-пастку»; секретну операцію очолює енергійний капітан-лейтенант Найдьонов.

Радянське судно «Чайка» зустрічає в морі вітрильник. Капітан підозрює, що це і є піратське судно. Він наказує вітрильнику зупинитись, а коли той не підкоряється, дає кілька попереджувальних пострілів з гармати. Скинувши маскувальні надбудови, субмарина занурюється. Найдьонов розпочинає «гру» з капітаном-піратом: він маскує судно, так «Чайка» стає «Морським яструбом».

Уранці спливає піратська субмарина і торпедує «Морський яструб». Виникає пожежа, частина радянської команди перевдягається в цивільне, зображає паніку, сідає в шлюпки й залишає корабель. Обманутий діями Найдьонова, командир-пірат віддає команду наблизитися до «Морського яструба». Але корабель позбавляється камуфляжу й починає відповідати влучними гарматними пострілами та кулеметними чергами. Отримавши серйозні пошкодження, субмарина занурюється.

Під час бою Найдьонов по радіо дізнається про початок війни з нацистською Німеччиною. За його сигналом матроси, що відійшли на шлюпках, повертаються, гасять пожежу, приводять судно в бойову готовність. Найдьонову зрозуміло, що підводний човен вийшов з дії. Він віддає наказ водолазам спуститися під воду й оглянути його. Проте в цей момент човен несподівано впливає на поверхню. З'ясувалося, що команда сама розправилась зі своїм командиром, не маючи бажання вмирати за нього, і врятувалася, пустивши в дію крани аварійного підйому.

Війна внесла свої корективи в концепцію картини. Згідно зі змінами, що були внесені у фінал фільму, бій радянського корабля з піратською субмариною відбувся 22 червня 1941 року, чим підкреслювалася його суть – двобій знаменував початок війни, відповідно піратський човен сприймався як нацистський. Під час монтажу матеріалу автори використали також документальний кадр, у якому зафільмовано підбитий артилеристами літак люфтваффе.

Відомий український режисер-«мариніст» Володимир Браун у «Морському яструбі» застосовував фабульні схеми, виражальні засоби, які були притаманні його довоєнним фільмам, зокрема стрічці «Моряки» (1939). У картині простежуються традиції радянського кіно – вона була яскравим взірцем фільмів оборонної тематики; крім того, проявляються певні паралелі з німецьким кінематографом.

Як на полях боїв зіштовхнулися дві армії – радянська та німецька, так і на ідеологічному просторі почалось антагоністичне протистояння пропаганд. На початку 1933 року (майже одночасно з призначенням Гітлера рейхсканцлером) відбулася прем'єра німецького фільму Густава Уцицького «Світанок» (*Morgenrot*). Фабула картини не вирізнялася вигадливістю. У роки Першої світової війни німецький підводний човен на чолі з капітан-лейтенантом опинився в пастці, яку влаштували британці. Десятеро, що вижили, вирішували врятуватися, використавши вісім рятувальних комплектів. Двоє моряків приносили свої життя в жертву.

Фільмом, зробленим наприкінці веймарівської доби, починався цілий напрям у кіно Третього рейху на кшталт радянського оборонного фільму. Такі загальнолюдські чесноти, як самопожертва в ім'я Батьківщини, гідність,

мужність, героїзм, були представлені в кінематографах різних країн, але природно, що їх носіями були власні герої. Ворогів, навпаки, зображали підступними, жорстокими, боягузливими. Такі кліше легко знайти в будь-яких національних кінематографах. У радянському кіно воєнної доби слід назвати картину «Підводний човен Т-9» (*Подводная лодка Т-9*, реж. Олександр Іванов, 1943 р.). «Кожна нація на екрані Третього рейху мала свої більш-менш сталі риси: англійці підступні та лицемірні, французи легковажні та морально нестійкі, росіяни ледачі та жорстокі, американці невиховані <...>»<sup>889</sup>, – зазначав Юрій Ханютін. «Якщо писати історію Франції за американськими фільмами, котрі були їй присвячені, то Франція постане перед нами населеною якимись ідіотами, прибічниками Віші, що вірять у перемогу Німеччини, – зауважує Жорж Садуль. – Французенки могли стати патріотками тільки через кохання до якогось таємного агента; тоді вони вдаються в пікантні авантюри за участю дурнів німців та італійців – любителів мандоліни»<sup>890</sup>.

Фільм «Морський яструб» – типовий взірєць пригодницького жанру. Дія розвивається динамічно, один несподіваний поворот змінює інший, як це видно з короткого переказу розвитку подій. Авторам вдалося відтворити структуру, де немає нічого зайвого, що призупиняло б стрімкий розвиток фабули. Тому і звістка про початок війни звучить як зайва. Вона аж ніяк не впливає на первісну сценарну структуру, а є тільки необов'язковим повідомленням, що не має жодного змістового навантаження.

Класичне для пригодницького сюжету протистояння двох антагоністичних сил, що уособлюють команди радянського судна та субмарини, поглиблюється поєдинком між головними героями – Найдьоновим і капітаном-піратом.

Володимир Браун використовував сталий стереотип, згідно з яким протиставляв характери героїв-антиподів – «позитивний» проти «негативного», чим підкреслював пригодницький родовід своїх персонажів. Акторські роботи Андрія Файта (капітан-пірат) й Івана Переверзєва (Найдьонов) ілюстрували цю постановчу ідею: холодна жорстокість, відлюдкуватість, ненависть проти впевненості, зосередженості – риси, що підкреслювали антагоністичний конфлікт між світобаченнями. Прийом для пригодницького жанру – найпоширеніший, але діє він точно. Нічого зайвого, що могло б відволікати від динамічного розвитку головного конфлікту. Сучасні дослідники (наприклад, Григорій Островський) схильні вбачати в образі капітан-лейтенанта Найдьонова риси характеру та інтонації Г. Жукова.

Фактаж війни не вплинув на суть цього проекту, автори завершували довоєнний задум і не претендували на створення новітніх форм, появу яких готувала нова дійсність – війна. Таке відбувалось і з іншою роботою одеських кінематографістів – фільмом «Дочка моряка», розпочатого в мирний час.

Дочка спадкоємного моряка Петра Феодосійовича, Ірина, повертається додому з Ленінграда після закінчення морського інституту з дипломом штурмана далекого плавання. Батько через старі забобони рішуче заперечував, аби жінка служила на флоті поряд з чоловіками, тому її мати Марія Василівна весь

---

<sup>889</sup> Ханютин Ю. Кінематограф – нацизм – пропаганда // Киноведческие записки. – 1988. – № 2. – С. 97.

<sup>890</sup> Садуль Ж. История киноискусства. – Москва, 1957. – С. 326.

час запевняла чоловіка, що дочка вчиться в медичному інституті. Жінки вирішують приховувати правду від Петра Феодосійовича й надалі, щоб не тривожити його, допоки він хворіє. Невдовзі Ірина влаштовується помічником капітана на старий пасажирський пароплав, де останні роки служив її батько. Моряки іронічно сприймають жінку на «чоловічій посаді», відтак Ірині потрібно довести всім, що вона не даремно вивчала морську справу. Під час чергового рейсу несподівано починається сильний шторм, і тоді Ірина доводить усім, що вона не тільки справжній фахівець, але й має «чоловічий» характер.

Сценарій фільму спершу являв собою комедію, але поступово, згідно з редакторськими зауваженнями, втратив чіткі ознаки жанру. На перший план було виведено соціально-психологічний конфлікт, а елементи комедії, мелодрами, пригодницького жанру залишилися на другому плані. Тому, розглядаючи фільм «Дочка моряка», слід враховувати його «виробничу» тематику, яка визначила використання авторами певних ознак різних жанрів.

Г. Тасін завжди тяжів до психологічно-драматичних, соціально-побутових сюжетів. Його режисерський стиль і визначив кінцевий результат. Фільм «Дочка моряка» не належить до жодного «чистого» жанру. У результаті поєднання елементів різних жанрових структур відбулась їх дифузія, яка, на жаль, не привела до народження органічної сполуки.

Втрата елементів «розважальних» жанрів не зробила картину драмою як такою через поверховість конфлікту, хоча в кульмінації сюжету домінує мотив, добре відомий з фільмів кінця 1920-х – початку 1930-х років, – протистояння людини та стихії. Проте і в радянському кіно, і в кінематографі Веймарської республіки мотив приборкання стихії мав дещо інший акцент і художнє вирішення. Взірцем «радянського погляду» може бути картина «Семеро сміливих» (*Семеро смельких*, реж. Сергій Герасимов, 1936 р.), у німецькому кіно – ціла низка фільмів так званої альпійської тематики («Священна гора» (*Der heilige Berg*, 1925 р.), «Біле пекло Піц Палю» (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*, 1929 р.), «Бурі над Монбланом» (*Stürme über dem Mont Blanc*, 1930 р.)), які, до речі, були в радянському прокаті того часу.

Автори цих картин апелювали до співчуття, тому факт загибелі героя був майже обов'язковим атрибутом сюжету. Загибель трактувалась як вияв особистого героїзму, справжнього характеру. Поступово, під впливом пропаганди, зміст мотиву трансформувався від дещо абстрактного до пафосної ідеї «загибелі в ім'я», у зв'язку з чим поглиблювалася схематизація.

Домінування сильного жіночого характеру як альтернативи чоловічому в центрі основного конфлікту простежується в радянському кіно 1930-х років. Цей процес був протилежний поширенню ідей фемінізму у світовому кіно. Його виникнення пояснюється поступовим стиранням гендерних ознак у кінематографі СРСР, де жінка в житті соціуму позбавлялася своїх типових споконвічних рис (берегиня). «Новий міф радянської жінки передбачав поза-статеву форму її сприйняття, що природно зумовило превалювання на екрані “товарисько-братерських” стосунків між чоловіками і жінками»<sup>891</sup>, – пише Ірина Зубавіна.

---

<sup>891</sup> Зубавіна І. Жіночий образ на екрані: етико-естетичний імператив // Мистецтвознавство України. – 2000. – Вип. 1. – С. 295.

У картині Г. Тасіна характер головної героїні був схематичним у порівнянні з кращими взірцями з історії радянського кіно, наприклад, героїнями актриси Віри Марецької («Сільська вчителька» (*Сельская учительница*, 1947 р.) і «Член уряду» (*Член правительства*, 1940 р.)). Ірині (актриса Тамара Беляєва) бракувало характерних рис, які зробили б її «реальною» жінкою, а не носієм певної ідеї. У кіно Третього рейху жіночий образ не зазнав суттєвих змін у загальній трактовці – жінка залишилася для німців берегинею домашнього вогнища. Тільки героїні Маріки Рьокк зберігали риси жіночності, шарм привабливості, навіть могли подразнювати глядачів легким еротизмом.

Застиглий і дещо демагогічний конфлікт «Дочки моряка» поживлявся тим, що автори використовували комедійні, гостросюжетні, мелодраматичні елементи. Натяк на ліричні стосунки Ірині зі штурманом пароплаву «Абхазія» додавав героям «людяності». Водевільні «таємниці» (приховування від батька справжнього місця роботи) створювали подобу інтриги. Замальовки побуту моряків, їхні влучні діалоги долали фабульний схематизм, «оживляли» його. Штучність ситуацій авторам вдалося дещо подолати завдяки вмінню створити атмосферу, яка відповідала характеру подій. Вдалішими в картині є епізоди шторму, де оператор Яків Куліш працював з пластичним образом морської стихії.

Фільми «Морський яструб» і «Дочка моряка» поєднувала морська тематика, яка була однією з провідних для одеських кінематографістів. Саме за тематикою, а не хронологією (виробництво було розпочато у воєнні роки, а дозвіл до випуску на екрани отримали 8 березня 1946 року), фільм «В далекому плаванні» (сценарій Григорій Колтунова, реж.: Володимир Браун, Євген Брюнчугін) поєднується з ними в одну групу.

Сценарій було створено за кількома оповіданнями російського письменника Костянтина Станюковича. Стилiстично стрічка тяжіє до так званої історико-костюмної драми, ознаками якої є показ відомих історичних подій. Кругосвітня подорож російських моряків, що за часом припадає на середину ХІХ ст., яка була основою сюжету, зумовила багатофігурну композицію – загальний портрет членів морського екіпажу, їхні стосунки, спільне співіснування в «герметичному» просторі корабля.

Показ подій далекого минулого – явище у світовому кінематографі поширене, але в кожному випадку митці керуються різними чинниками. Як правило, у період війни кінематографісти намагаються нагадати глядачам про героїчне минуле своєї країни, підкреслити ідею «спадкоємності», як це відбувалося в німецькому кіно, або зашифрувати в образах минулого зв'язок із сучасністю. Останній прийом застосовували французькі режисери в умовах німецької окупації (найвідоміші приклади: «Вечірні відвідувачі» (*Les visiteurs du soir*, 1942 р.) і «Діти райка» (*Les enfants du paradis*, 1944 р.) режисера Марселя Карне, «Дами Булонського лісу» (*Les dames du Bois de Boulogne*, реж. Робер Брессон, 1945 р.)). У радянському кінематографі «історичне» зазвичай розглядалося з погляду «класового».

Не був винятком і фільм «В далекому плаванні». Якщо в німецькому кіно часів Третього рейху перевага німецько-нордичної раси візуалізувалася у фільмах напряму «земля та кров» (*Blut-und-Boden*), де славилися «вічні народні основи життя» (Ю. Ханютін), то в кіно СРСР провідною була

«класова» критика царської державності. Тому в картині одеських кінематографістів зображення суворих, мужніх моряків протиставлялося негативній характеристиці офіцерського складу.

Фільм київських кінематографістів «Роки молодії» (сценарій А. Головка, Л. Дмитерка, І. Савченка, реж. Г. Гричер-Чериковер, 1942 р.) був найтиповішим прикладом музично-побутової комедії 1930-х років, зробленої республіканською студією. Автори працювали за «класичними» кліше, яких кінокерівництво рекомендувало дотримуватися в межах цього жанру, тому назвати фільм в цілому або певні його епізоди плагіатом буде неправильно.

Робочий матеріал було зафільмовано до евакуації, проте кінематографісти привезли на Ашхабадську студію тільки відзняту негативну плівку. У Середній Азії зняли ще епізод «Сварка».

Ланкова Оксана повертається до рідного села зі щойно народженим немовлям. Радість її чоловіка Івана поділяють усі односельчани. Передаючи малюка з рук у руки, вони співають колискову.

Тут відразу пригадується класична сцена з картини «Цирк» (реж. Григорій Александров, 1936 р.), у якій представники багатонаціонального СРСР різними мовами співають колискову позашлюбній дитині американської артистки. В українському фільмі бачимо свідоме цитування цього епізоду. По-перше, ідейне. У фільмі Г. Александрова домінує «великодержавна» ідея, згідно з якою дитину-маргінала пригнобленої раси приймають до суспільства «рівноправних громадян» великої країни. В українській картині щойно народжена дитина відразу стає членом громадської спільноти окремого селища. Тобто наслідування ідеї відбувається за «центристською» схемою – від «імперського центру» («Цирк») до регіонального осередку («Роки молодії»). По-друге, художнє. Епізоди співу колискової в обох стрічках набувають сенсу ініціації. У першому випадку ритуал відбувається як справжнє видовище в амфітеатрі московського цирку – столичному центрі, у другому – на просторах селища, у провінції.

Голова колгоспу Килина Іванівна, бабуся «ініційованого» немовляти, розповідає односельцям про своє відвідування сільськогосподарської виставки в Москві. Оксана, яку надихнула розповідь про досягнення, обіцяє виростити кращий сорт пшениці. Однак її чоловік Іван вважає, що дружина має сидіти вдома та виховувати дитину. Конфлікт між подружжям поглиблюється ревностями Івана, який через суперечку йде з дому.

За наявності в сюжеті «суперечностей», що пізніше дістануть у критиці загальну назву «безконфліктність», фільм «Роки молодії» можна зарахувати до творів такого гатунку. Проте їх також потрібно розглядати як держзамовлення радянського ідеологічного апарату, а не творчі ініціативи авторів. Мистецька критика «патріархального» ставлення до жінки зумовлювалася «новою» радянською етикою, відповідно до якої вона (жінка) і в суспільстві, і в мистецтві стає майже позастатевою особистістю.

Оксана виконує свою обіцянку: вирощує новий сорт пшениці. Коли настає час збирання врожаю, колгоспники влаштовують справжнє свято зі співами й танцями. Навіть буревій, що може знищити врожай, не зупиняє натхнення селян: жінки беруть у руки серпи і робота триває. Тим часом Іван зі своїм удаваним суперником Захаром винаходять новий пристрій до комбайна, завдяки

якому колгоспники вчасно встигають зібрати врожай. Захар одружується з Настею, а Іван і Оксана миряться.

Епізод «свята збору врожаю» у фільмі одночасно виглядає як цинічне блюзнірство щодо реальної дійсності (особливо для України, народ якої пережив у 1930-х роках трагедію Голодомору) і як вторинна сцена, розтиражована радянським кіно цього періоду. Проте драматичне напруження епізоду, стрімкий монтажний темпоритм зробили його справжньою кульмінацією на кшталт сцени боротьби зі штормом у фільмі «Дочка моряка».

Чітке наслідування ідейних, тематичних, сюжетних стереотипів зробило картину «Роки молодії» ціліснішою, ніж фільм «Дочка моряка», який, за першим задумом, мав бути побутовою комедією. Григорій Гричер-Чериковер не додав своєю роботою нічого нового в розвиток жанру, а тільки виказав свою лояльність щодо існуючої ідеології в галузі радянського кіно.

Роботою над картиною «Роки молодії» керував Ігор Савченко. Упродовж вересня 1941 року – травня 1942 року він напружено працював над кількома проектами: поставив фільми «Квартал № 14» (650 корисних метрів), «Полонений з Дахау» (600 корисних метрів), «Левко» (850 метрів), конференс до «Кінозбірника» № 10 (550 метрів) і написав сценарій «Україна, 1941». Короткометражні картини «Полонений з Дахау» і «Левко» були поєднані тематично, сюжетно, а також музичними темами.

Управління пропаганди й агітації ЦК ВКП(б) з 1928 року впровадило в галузі кінематографа ідеологічну лінію, яка була провідною як у 1930-х роках, так і в період війни. Ця установа залишала поза увагою проблеми розвитку радянської кіноіндустрії, а керувала виключно репертуарною політикою. Наслідком такої діяльності було чітке тематичне планування, де встановлювалося співвідношення фільмів щодо їх жанрово-тематичної спрямованості. Агітпроп також пильно цензурував кінофільми. Так, у 1943 році його керівник Г. Александров критикував українську кольорову картину «Майська ніч» (реж. Микола Садкович, 1941 р.) і вимагав виправити недоліки: «Фільм необхідно позбавити містичного нальоту»<sup>892</sup>.

Виробництво фільму «Олександр Пархоменко» (сценарій Всеволода Іванова, реж. Леонід Луков, 1942 р.) було розпочато до війни, а завершено вже в евакуації. Нагадати про історичні події громадянської війни, уславити революціонерів – мета, яку поставили перед собою автори. Термін спливав 9 жовтня 1941 року. Складний для постановки фільм і слабке обладнання Ташкентської студії, перероблення сценарію в період виробництва (з політичних міркувань до фільму вводились епізоди біографії Олександра Пархоменка, де відобразилася його боротьба з «німецькими окупантами»<sup>893</sup> у 1918 році), важка хвороба акторів Олександра Хвилі та Петра Алейникова, перевитрати плівки, критика роботи Л. Лукова – усі ці фактори зумовили пролонгацію термінів завершення картини.

<sup>892</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 351.

<sup>893</sup> За радянських часів «німецькою окупацією 1918 року» називали введення німецько-австрійських військ в Україну, яке ініціювала Центральна Рада на початку 1918 року.



Потрібно було два-три місяці, аби підготувати новий реквізит, зайнятися розробленням шкідливих декорацій і креслень, які відповідали б можливостям Ташкентської студії. За вісім місяців група «Олександра Пархоменка» зафільмувала 2921 корисний метр, провела монтажний і тонувальний періоди. Коли хворіли виконавці (50 днів), Л. Луков напружено працював над короткометражними фільмами «Мати» (455 корисних метрів) і «Ніч над Белградом» (900 корисних метрів), які завершив раніше ніж картину «Олександр Пархоменко». Проте кінокерівництво вимагало від кінематографістів ще відданішої роботи. За несвоєчасність завершення проекту Л. Луков отримав адміністративну догану, оператору, звукооператору, художнику було знижено суму постановочних, а директора картини перевели на нижчу посаду.

Сценарій картини написав письменник Всеволод Іванов на основі свого однойменного роману. Адаптація літературного твору для екрана виявила структурні вади: сценарист скоротив літературне джерело відповідно до специфіки кінематографа, і сценарій не набув композиційної цілісності.

Історико-революційний фільм, по суті, був біографічним – у центрі сюжету перебувала постать Олександра Пархоменка, а численні персонажі роману залишилися поза межами кіносценарію. Сюжет складався з окремих епізодів з біографії революціонера. О. Пархоменко (1886–1921) був учасником громадянської війни, займав командні посади в різних підрозділах Червоної армії, а після революції ввійшов до пантеону найпочесніших героїв революції.

Образ Олександра Пархоменка виконавець головної ролі О. Хвиля і режисер Л. Луков трактували іконографічно: характер героя не змінювався впродовж фільму, мав романтичний ореол, йому були притаманні риси, які ілюстрували мужність, хоробрість, відданість справі революції. Нюанси основних характеристик персонажа розкривалися в ситуаціях сюжету, іноді влучно доповнювалися індивідуальними рисами. Проте пропагандистська мета домінувала над психологічними мотиваціями.

Олександр Пархоменко подавався полум'яним трибуном з перших кадрів. Авторі використовували стандартні виразні засоби, які були знайдені радянськими кінематографістами 1920–1930-х років у жанрі історико-революційного фільму: акцентування співвідношення крупних і середніх планів героя-промовця з кадрами масовки, що відокремлювало антагоніста від маси. В епізоді, де Пархоменко з'являється в загоні анархістів, О. Хвиля наділяє його мужністю, впевненістю і внутрішньою силою за допомогою виконавчих нюансів.

Недосконалість розробки образу О. Пархоменка компенсувалася героїчними ситуаціями, у яких персонаж виявляв палкий темперамент. Динамічні епізоди воєнних дій набувають стрімкого руху, проте їм бракує логічної узгодженості. Причиною недосконалості батальних сцен є тяжкі умови виробництва в евакуації, що впливало на масові епізоди. Невідповідність середньоазіатської природи автори намагалися замаскувати домінуванням крупних і середніх планів (оператор Олексій Панкрат'єв). Особливу увагу приділяли боям з німецькими військами.

Принцип контрастного протистояння персонажів – ключовий для розвитку сюжету. Офіцер німецької армії (Осип Абдулов), зрадник воєнспец (Іван Новосельцев), його дружина (Тетяна Окуневська) – вороги, стереотипи яких

сформувалися ще в радянському кіно попередніх років. Найвиразнішим противником О. Пархоменка виявився Махно (Борис Чирков). Актор трактував персонаж згідно з ustalеними пропагандистськими стандартами, що панували в радянській історії. Махна офіційно вважали підступним отаманом, демагогом та істериком. Б. Чирков утілює на екрані Махна саме в «радянському уявленні». Виконавець використовує сатиричні, шаржовані фарби, пластичний малюнок ролі має широкий діапазон: від голосового скрипу до сутулої постаті. Актору вдалося створити відразливий образ Махна, який відповідав ідеологічним настановам.

Вдалими й характерними були епізодична роль таперші (Фаїна Раневська) і роль другого плану – Васі Гайворона (Петро Алейников). Із цими героями пов'язані музичні теми, стилізовані композитором Микитою Богословським до взірців міського фольклору часів революції («Пісня таперші» і «Лизавета»).

Керівник Управління пропаганди й агітації ЦК ВКП(б) Г. Александров схвалив картину, проте вказав і на недоліки (фрагментарність, незакінченість епізодів тощо). На його думку, німецька армія була показана занадто сильною і монолітною; неприйнятним було зіставлення Пархоменка і Махна через музичну тему; першу частину фільму потрібно було скоротити. Він рекомендував усунути недоробки до виходу картини в прокат.

Революційна тематика поєднує фільми «Олександр Пархоменко» і «Як гартувалася сталь» (сценарій і режисура М. Донського, 1942 р.) – екранізацію однойменного автобіографічного роману Миколи Островського. Кіноадаптація літературного джерела вимагала від автора, як і у випадку з романом «Олександр Пархоменко», суттєвих скорочень. Марк Донської екранізував першу частину роману, де відбувається становлення характеру Павла Корчагіна за часів революції та «німецької окупації». Однак у сценарій не ввійшли глави першоджерела, де відображалася повна картина подій громадянської війни. Незважаючи на це, М. Донському вдалося створити динамічну розповідь про поступове становлення характеру головного героя на тлі складної соціально-політичної ситуації.

Як свідчать документи<sup>894</sup>, виробництво фільму «Як гартувалася сталь» було розпочато на студії «Союздیتфільм». Голова Комітету у справах кінематографії Іван Большаков наказав усунути режисера картини і художнього керівника студії Сергія Юткевича від постановки (йому інкримінували «грубе порушення державної дисципліни» за удаваний несанкціонований виїзд на зйомки в Ульяновськ, замість Уфи, де була влаштована база «Союздیتфільму»). С. Юткевичу вдалося реабілітуватися перед керівництвом і невдовзі його поновили на посаді художнього керівника студії «Союздیتфільм», яку він обіймав до 3 серпня 1944 року (І. Савченко успадкував цю посаду, коли С. Юткевича перевели на «Мосфільм»). Режисером фільму «Як гартувалася сталь» призначили М. Донського.

Кіногрупа прибула до Ашхабада із зафільмованими натурними сценами (павільйонні зйомки розпочали вже в Середній Азії). Рішення про співпродукцію Київської й Ашхабадської студій було зумовлене необхідністю розширення виробничих планів середньоазійської студії. М. Донської плану-

<sup>894</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 296.

вав створити другу серію картини, про що мав попередню домовленість з М. Роммом.

Перед режисером стояло складне завдання – екранізувати роман, який мав популярність у читачів. Автобіографічний роман «Як гартувалася сталь» мав особливий статус у радянській літературі як взірець твору героїчної тематики, а його автор М. Островський визнавався пропагандою як особистість, гідна наслідування. Белетристичність роману сприяла наміру створити його екранну адаптацію. М. Донському вдалося втілити дух роману: як зазначали тогочасні рецензенти, фільм «передавав принадливість книги» (І. Бачеліс).

Дія фільму починається з виснажливої роботи Павки у вокзальному ресторані. Розповідаючи, як він шукав зображальне вирішення цього епізоду, М. Донської казав: «В мене була точно розписана сцена в посудомийні. Коли я прийшов до посудомийні й побачив справжню посудомийню, раптом пішов пар, пізніше люди забігали у фартухах і коли з'явилася вода, то з'ясувалося, що все затверджене, все це неточно. <...> У мене все було написано, а я не розумів, як це зробити. Я два дні втікав, чотири дні втікав. І в мене був простій. І тільки на шостий день я побачив, чітко уявив свою сцену і зафільмував її за один день. І сцена зроблена правильно»<sup>895</sup>. Режисер відтворив на екрані атмосферу закладу: цілодобова метушня, виснажлива робота допоміжного персоналу, клубки пару. Глядач спостерігає за подіями, що відбуваються на кухні, проте завдяки влучному використанню інтершумів виникає загальний образ вокзального ресторану.

Через конфлікт з буфетником Прошкою Павка залишає ресторан. Його старший брат Артем влаштовує хлопчика до залізничного депо помічником машиніста. Настає 1918 рік, розпочинається «німецька окупація». Павка вперше зустрічається з більшовиком Жухраєм, який керує підпільною роботою в Шепетівці.

Епізоди «німецького вторгнення» займають провідне місце в картині. Масові сцени М. Донської фільмує, використовуючи досвід монтажного кіно. Темпоритм сцен воєнних дій поступово прискорюється, виникає відчуття навалу грізної сили. Епізод, в якому німці вивозять з України худобу, режисер вирішує за допомогою асоціативного монтажу. Він монтує кадри стада свиней, плани з розвішаними ковбасами і задоволені обличчя німців за принципами німого кіно: буде кінофразу з послідовної сукупності кадрів, що породжують передбачуваний сенс.

М. Донської відтворив також ліричну лінію твору Микола Островського – знайомство і дружбу Корчагіна з Тонею Тумановою. В епізоді першої зустрічі режисер окреслив основні риси характерів героїв: запальну вдачу Павки, лагідність Тоні, підступність і гордовитість Віктора Лещинського.

Романтична постать Павки (Володимир Перист-Петренко) – емоційний нерв картини. М. Донської не зловживає багатословними агітаційними промовама й плакатністю на кшталт стереотипів пропагандистського мистецтва. Характер головного героя розкривається в дії, Корчагін поступово формується як революціонер. Становлення Павки відбувається під впливом старшого брата Артема (Микола Бубнов) і Жухрая (Данило Сагал). Корчагін спонтан-

<sup>895</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 459–460.

но викрадає револьвер, залишений майором Корфом у будинку Лещинських, проте вже свідомо допомагає Жухраю звільнитися з-під арешту. За доносом Віктора Лещинського Корчагін опиняється за ґратами, де він бачить сваволю окупантів.

У картині М. Донського домінує войовничий дух опору німецьким військам. Епізод, де заарештовані Артем і Микола вбивають німецького охоронця і пускають потяг із загоном карателів під укіс, – провідний у загальній темі фільму. Режисер вирішує його в ритмі, що прискорюється, суто монтажними засобами. Зростання руху в зображенні доповнюється драматичним напруженням. Артем вагається з убивством солдата; він вважає, що той прийшов на українську землю не за власним бажанням. «А ми хіба винні? Ми їх сюди не кликали», – відповідає Брузжак. Машиністи здійснюють свої наміри.

Спливає час. У партизанському загоні Жухрая з'являється Павка – зв'язківець зі штабу дивізії Щорса. Планується спільний удар Червоної армії й партизанів по німецьких військах у Шепетівці. А тим часом військово-польовий суд засуджує до страти комсомольців. Під час здійснення вироку бійці Червоної армії зненацька нападають на окупантів.

Стилістика епізоду страти відрізняється від загальної. Замість динамізму попередніх і наступних сцен домінує урочистість «ритуальної» дії. Композиції кадрів мають геометричну чіткість, що підкреслюється ракурсами з висоти пташиного льоту. Дія призупиняється, набуваючи трагічного звучання, щоб розпочати шалений рух з атакою Червоної армії. Майстерно показано паніку серед німецьких військ, що відступають під тиском червоної кінноти.

Під час переслідування машини з Корфом і Лещинським Павку ранять. Чухрай убиває Лещинського. Місто визволено. Поранений Павка обіцяє друзям боротися заради того, щоб люди більше не вбивали один одного.

На засіданні Комітету у справах кінематографії від 29 квітня 1943 року І. Большаков наголошував, що фільм «Як гартувалася сталь» добре зроблений, проте поступається роману М. Островського. Причину цього голова Кінокомітету вбачав у недотриманні тексту роману. Проте фільм високо оцінили як глядачі, так і тогочасна критика. М. Донської створив картину, яка стала взірцем пропагандистського мистецтва. У його фільмі було проілюстровано радянську версію історичних подій в Україні 1918 року.

### **«Бойові кінозбірники» (кінець 1941 – перша половина 1942 р.)**

Кінокомітет, керуючись указівкою держави щодо стратегічного значення кінематографа під час війни, пильно стежив за кіновиробництвом. З агітаційною метою, урахувуючи складні умови виробництва в евакуації, було прийнято рішення про створення короткометражних картин паралельно із завершенням фільмів, розпочатих до війни.

Короткометражний художній фільм агітаційного змісту – форма, відома вітчизняним кінематографістам ще з часів громадянської війни, коли в радянському кіно, зокрема українському, тільки розпочинався процес формування нових жанрово-стильових структур.

Як на початку 1920-х років, так і за часів війни 1941–1945 років, поява такого формату була пов'язана з двома основними чинниками: ідеологічним і матеріально-технічним.

У керівництві кінематографом радянський уряд дотримувався відомої «доктрини» В. Леніна про «найважливіше з усіх мистецтв», кіно небезпідставно розглядалось як діюче знаряддя ідеологічного впливу. Ідучи накресленим шляхом, кінематографісти застосовували перевірені часом методи.

Перша Всесоюзна партійна нарада з питань кіно 1928 року, де було підбито підсумки п'ятирічного розвитку радянської кінематографії, визначала основні суспільно-політичні завдання на кілька десятиріч. У резолюції, яку прийняла нарада, підкреслювалося, що «художня фільма мусить стати основою комуністичного просвітництва й агітації, знаряддям партії у справі виховання й організації мас навколо основних завдань періоду будівництва соціалізму (індустріалізація та раціоналізація, колективізація сільського господарства, вирішення проблем культурної революції, боротьба з бюрократизмом, поживлення рад, укріплення обороноздатності країни, проблеми міжнародного революційного духу на Заході та на Сході)». У наступні роки й десятиріччя змінювалися деякі окремі тези, але суть і шаблонно-бюрократичний стиль залишалися незмінними.

Програмний виступ Сталіна 3 липня 1941 року із закликом мобілізувати усі сили народу на розгром ворога поклав початок створенню керівного ідеологічного напрямку радянської пропаганди щодо всіх галузей мистецтва та засобів інформації на період війни.

У липні 1941 року редакція журналу ЦК ВКП(б) «Большевик» у передовій статті «Партійні організації в умовах Вітчизняної війни» підкреслювала необхідність посилення масово-політичної роботи серед населення, де кіно посідало певне місце: «Всі засоби політичного впливу спрямувати на служіння справі оборони Вітчизни, на виховання в масах трудового героїзму, самопожертви, пильності, організованості. <...> Політична агітація на конкретних, злободенних прикладах з життя фронту, з життя підприємства народжує прагнення відзначитися, здійснити подвиг, допомогти Червоній Армії. Всі доступні форми масово-політичної роботи: друк, читання газет і журналів, загальні масові збори, мітинги, живі групові й індивідуальні бесіди, кіно, радіо, плакат, лозунг – усе повинно використовуватись для політичної агітації. У воєнний час партійні організації зобов'язані вести політичну, агітаційну роботу в масах цілодобово та безперервно...»<sup>896</sup>.

12 жовтня 1941 року газета «Правда» опублікувала статтю «Радянське кіно в дні Вітчизняної війни», де кіно розглядалось як «умілий агітатор, вірний друг і соратник радянської людини на фронті та в тилу», основною темою визначалася «тема патріотизму, любові до Вітчизни, волі»<sup>897</sup>.

Ідейно-тематичне регламентування кінорепертуару державою практикувалося не тільки в СРСР. У Німеччині, з часів установаження нацистського

<sup>896</sup> Партійні організації в умовах Вітчизняної війни: [Ред. ст.] // Большевик. – 1941. – № 14. – С. 15.

<sup>897</sup> Советское кино в дни Отечественной войны: [Ред. ст.] // Правда. – 1941. – 12 октября.

режиму, кіновиробництво і прокат також поступово підпорядковувалися контролю держави: здійснювався нагляд за сценаріями, а перед початком Другої світової війни найбільші кіностудії країни перетворилися на державні підприємства. Отже, дві держави – воєнні суперниці – використовували свої кінематографії як знаряддя пропаганди. Фінансування кіностудій не припинилося у воєнний період. Кінематограф мав статус галузі стратегічного призначення – пропагандистського.

Наприкінці 1941 – на початку 1943 року Раднарком СРСР, місцеві партійні та господарчі органи Казахстану, Узбекистану, Туркменії, Таджикистану робили максимально необхідне, аби забезпечити Центральну об'єднану кіностудію в Алма-Аті, об'єднані студії в Ташкенті, Сталінабаді, Ашхабаді, які прийняли кінематографістів Москви, Ленінграда, Києва, Одеси, Тбілісі, Баку, Єревана, кінознімальною технікою, виробничими майданчиками, реєвізитом, інвентарем, а сценаристів, режисерів, акторів, інших кінопрацівників – помешканням і харчуванням.

Кінопрацівники різних республік в умовах евакуації відновили свою роботу, ураховуючи «генеральну лінію» партійного керівництва. Одночасно завершувалися довоєнні повнометражні картини й апробувалися нові форми. Кінозбірники були в певному розумінні першим мистецьким результатом перебудови кінематографії в межах агітаційних і пропагандистських вимог воєнного часу щодо пошуків нових форматів кінопродукції. Нова мобільна форма кіновиробництва – короткометражні фільми воєнної тематики, які складала програму у вигляді кінозбірників під назвою «Перемога за нами», – була розроблена за ініціативою московських і ленінградських кінематографістів. «Бойові кінозбірники» (як результат експерименту) демонструвалися на екранах країни вже через місяць після початку війни.

Фактично «Бойові кінозбірники» – дещо змінена жанрова структура на зразок революційних «агіток». Проте й на той час агітаційний фільм не був «вперше народжений». Дослідник історії українського кіно Іван Корнієнко писав: «Новий жанр [агітаційні фільми. – О. П.] народжувався як жанр перехідний, у ньому було багато від старого, але всередині цього старого, усупереч йому, виникали елементи нового мистецтва»<sup>898</sup>. Ця форма була актуальною тільки певний час, потрібний для переосмислення дійсності. До того ж її було простіше адаптувати для виконання пропагандистських замовлень: схематизація, типізація фабули й художніх прийомів природно сприймалися в лаконічному короткометражному форматі, який, крім того, робив її мобільною в плані виробничого процесу в складних воєнних умовах.

Кінозбірники випускалися відносно недовго – з липня 1941 по серпень 1942 року. За цей час було зроблено дванадцять випусків.

До кожного кінозбірника входило кілька короткометражних ігрових фільмів на різні сюжети, іноді залучалися документальні випуски англійського виробництва. Фільми об'єднувалися конференсом, який надавав кінозбірникам певної формальної і тематичної зв'язності, посилював і загострював їхній агітаційний вплив. Автори конференсу, шукаючи способи поєднання різних за змістом фільмів, зверталися до форми спогадів, до розповідей дійових

<sup>898</sup> Корнієнко І. Кино советской Украины. – Москва, 1975. – С. 27.

осіб – учасників зображуваної події тощо. В окремих випадках з конферансом виступали популярні герої. У першому – Максим (Борис Чирков), четвертому – Стрілка (Любов Орлова), сьомому – солдат Швейк (Володимир Канцель). Випуск було продовжено кіностудіями на нових місцях: Ташкентська студія на початку 1942 року випустила восьмий кінозбірник, що складався з двох новел: «Ніч над Белградом» (сценарій Йосипа Склjuta, реж. Леонід Луков) і «Три танкісти» (сценарій В. Іванова, реж. Микола Садкович), у роботі над якими брали участь українські кінематографісти.

Фабула стрічки «Ніч над Белградом» зводилася до того, що югославські патріоти проникали на Белградську радіостанцію, аби закликати своїх співвітчизників до боротьби з нацистськими окупантами. Проте показ героїчної акції на екрані виглядав непереконливо через те, що автори зосередилися на пропагандистському надзавданні картини – висвітлити суть німецької ідеології расової знищувальної війни та репресивної окупаційної політики. З цією метою фільм розпочинався з агітаційно-плакатної демонстрації німецьких військових, що завітали до невеликого місцевого ресторанчика. В їхніх висловлюваннях та діях у концентрованому вигляді міститься арійська зверхність до слов'янських «недолюдей». Зображальні засоби та акторське виконання створювали типізований (у радянському розумінні), украй відразливий образ німецького солдата. На час створення фільму радянський уряд ще не оцінив ролі югославського партизанського руху в загальному антинацистському спротиві, відповідно й кінематографісти використовували традиційні агітаційно-пропагандистські кліше в показі європейських подій.

Режисер Леонід Луков (у творчому доробку якого на той час вже була перша серія «Великого життя» (1940), що мала неабиякий успіх у радянської аудиторії) у цій новелі спирався переважно на вербальні засоби. Ідея про спільність долі різних народів, що опинилися в окупації, виражалася в розлогих монологіях позитивних героїв, які виголошуються перед мікрофоном. За традицією майже в кожному новелу кінозбірників вводилася пісня, фільм «Ніч над Белградом» не став винятком із цього правила. Проте якщо в інших картинах пісні створювали певний запрограмований настрій, то у фільмі Л. Лукова тривале звучання пісні зруйнувало загальний ритм картини. Кінематографісти занадто буквально та схематично намагалися «екранізувати» агітаційний заклик до поєднання зусиль поневолених народів проти загарбників, за що пізніше зазнали серйозної критики з боку Агітпропу. Утім, слід наголосити на тому, що це було однією з перших спроб виховання «месіанських» настроїв у радянських людей.

Друга новела «Три танкісти» розповідала про героїчну боротьбу екіпажу радянського танка, який потрапив до німецького оточення. Стрічка продовжувала довоєнні традиції радянського кіно, оскільки наслідувала відомий напрям 1930-х років – фільми оборонної тематики. Дослідники цього періоду історії зараховують до них стрічки, де «відчувався подих війни»: про війну тут говорять, як про ймовірне майбутнє, намагаючись власним прикладом запровадити певний стереотип поведінки. Серед таких хрестоматійні «Трактористи» (*Трактористы*, реж. І. Пир'єв, 1939 р.) і «Винищувачі» (*Истребители*, реж. Е. Пенцлін, 1939 р.).

Коротка кінематографічна форма і пропагандистська природа сценарного матеріалу вимагали лаконічного художнього прийому, який би діяв просто і влучно, на рівні підсвідомості, народжуючи необхідні змістові асоціації й залишаючи «правду життя» за межами кадру. Рішення було знайдено під час добору виконавців на головні ролі: три харизматичні чоловічі постаті радянського кіно 1930-х років – Марк Бернес, Петро Алейников, Борис Андреев – екіпаж танку.

Актори були відомі глядачам з довоєнних фільмів, кожен із них мав власний екранний імідж: П. Алейникова, завдяки попереднім ролям, ототожнювали з героєм-сучасником; перша робота в кіно Б. Андреева в «Трактористах» закріпила за актором амплуа добродушного здоров'яка; М. Бернес, який зіграв у «Винищувачах», асоціювався у свідомості глядачів зі своїми персонажами – мужніми солдатами. Трійця вийшла знаковою, навіть з «екранними біографіями», на що звертається увага глядача в попередньому конферансі: «Є у нас три танкісти...». Їхні герої викликали довіру завдяки ефекту «впізнання»: такі хлопці не могли загинути, навіть коли в танку закінчуються снаряди, а німці вирішують його підпалити. Мужні солдати залишаються чекати в облозі, доки їх товариш (Б. Андреев) зі зброєю проривається крізь вороже коло та форсує річку, щоб привести підкріплення. Моральну перевагу радянських бійців режисер М. Садкович демонструє, зіставляючи поведінку в очікуванні близької смерті танкістами та німцем, якого вони захопили та утримують у танку. Німець скиглить і стогне, а радянські бійці, прощаючись один з одним, закликають до боротьби із загарбниками. Проте в останню мить приходить підкріплення. Стереотипи в картині діють чітко, позбавляючи необхідності зайвих пояснень, а іноді навіть у супереч логіці очевидного.

Зауважимо, що робота над короткометражними фільмами вважалася творчо складною, що зумовлювалося вимогами високої якості. Тому до режисури залучалися провідні кінематографісти. Так, І. Савченко паралельно із завершенням творчого керівництва фільмом «Роки молодії» і роботою над сценарієм картини «Україна, 1941» («Партизани в степах України»), поставив чотири короткометражні фільми – «Квартал № 14», «Полонений з Дахау», «Левко» і конферанс до «Кінозбірника» № 10; М. Донської одночасно фільмував «Як гартувалася сталь» і поставив короткометражні картини «Маяк» і конферанс до «Кінозбірника» № 9; так само напружено працював Л. Луков.

На початку 1942 року на Ашхабадській студії бракувало плівки. Керівництво вирішило проблему, наказавши передати в Ашхабад плівку групи фільму «Як гартувалася сталь», що залишилася в Сталінабаді.

У 1942 році випустили дев'ятий кінозбірник виробництва Київської кіностудії в Ашхабаді. До нього ввійшло три новели: «Квартал № 14», «Сині скелі» та «Маяк». Цей збірник кваліфікується як український усіма істориками кіно. Щодо інших сюжетів «Бойових кінозбірників», то в різних виданнях трапляється чимало розбіжностей щодо їх національної належності. Причина цього криється в особливостях радянського кіновиробництва за умов евакуації та повній відсутності уявлень про авторське право. Використання технічної бази середньоазіатських республік, загальний розподіл бюджету кінопромисловості, співпраця кінематографістів (представників



союзних республік) усі ці складові робили фільми «радянськими» за виробництвом. Щодо національного характеру творів, то московське керівництво було зацікавлене в знищенні будь-яких розмежувань за «національними ознаками» – «інтернаціоналізм» завжди був ключовим поняттям радянської ідеології.

Дев'ятий збірник не вирізнявся за будь-якими ознаками із загального циклу. Новели поєднувались основною ідеєю – героїзмом звичайних людей у боротьбі з німецькими загарбниками, а їх загальне звучання було героїко-драматичним.

Кіноновела «Квартал № 14» (сценарій Семена Лазуріна, реж. І. Савченко, оператор Юрій Єкельчик) розповідала про розправу нацистів з мирним населенням одного з польських міст, де в підпіллі діяли патріоти. Один із них убиває німецького офіцера. Окупаційний комендант міста дає розпорядження вивести на площу мешканців всього кварталу № 14, де відбувся інцидент, і пропонує їм за годину видати вбивцю, інакше буде розстріляний кожний десятий заручник. Розпочинається каральна операція – гинуть невинні жінки, діти, старші люди. Фільм закінчується закликом чинити ворогові рішучий збройний опір.

У кіноновелі «Сині скелі» (реж. В. Браун, оператор Данило Демуцький) йшлося про героїзм чеських водіїв.

У невеличкому гірському селищі розквартирувався загін окупантів. Командир загону дістає наказ терміново виступити в сусіднє місто для придушення антинацистського повстання. Чеські водії – голова родини і його син – погоджуються доставити каральний загін до місця призначення. З'ясовується, що повстання очолював ще один син чеха, а патріоти замінували міст, через який мають проїхати машини з німецьким загоном. Коли на півшляху до міста батько дізнається від німця, що його сина вбито, а вибухівку, підкладену під міст повстанцями, знайдено, він біля синіх скель спрямовує свою машину в прірву. Син наслідує його приклад. Водії гинуть, проте винищують цілий загін каральників.

Остання стрічка збірника «Маяк» (реж. М. Донської, оператор Олексій Мішурін) розповідає про подвиг радянської жінки – Євдокії Трохимівни.

Фільм починав ставити польський режисер і сценарист Юліуш Гардан (1901–1944). Кінематографіст в евакуації працював як режисер над проектом фільму «Міцкевич» (1942); згодом постановку було передано Олександрові Івановському. Задум не було здійснено. Ю. Гардан помер у Казахстані від туберкульозу.

Кінокерівництво не задовольнив ідейно-художній рівень «Маяка», тому роботу над картиною поновив М. Донської. Режисер доопрацював готовий матеріал, за три тижні зняв додатково 550 корисних метрів, паралельно працюючи над картиною «Як гартувалася сталь».

Командування великого підрозділу Червоної армії готує наступальну операцію. Щоб знайти на березі затоки місце, зручне для висадки десанту, посилають розвідника. Сміливий, спритний матрос успішно виконує завдання й повідомляє про це командування світловими сигналами – ліхтарем. Німецькі солдати помічають сигналізацію й намагаються знешкодити розвідника. Зав'язується запекла перестрілка.

Матрос довго відбивається від ворогів, ховаючись за прибережним будинком рибалки. Його поранено, а невдовзі поранення отримав і хлопчик, син рибалки, який допомагав розвідникові. Тоді Євдокія Трохимівна, мати підлітка, підпалює будинок, де вона прожила все життя, і тим завершує справу розвідника. Будинок яскраво палає серед ночі. Орієнтуючись на цей «маяк», на берег висаджується великий загін радянських воїнів. Вони атакують ворожий підрозділ і перемагають.

Над дев'ятью кінозбіркою працювали досвідчені режисери – Ігор Савченко, Марк Донської, Володимир Браун. Кожний з них на початку війни мав високу професійну репутацію та творчий доробок, що давав можливість визначити їх ідейно-тематичні нахили та жанрово-стильові вподобання.

На час переїзду Київської кіностудії до Ашхабада її художнім керівником був І. Савченко. Фільм «Квартал № 14» – його перша робота в евакуації. Режисер у своїх попередніх роботах віддавав перевагу героїчному епосу. Звертаючись до революційного, історичного матеріалу, І. Савченко акцентував героїку як прояв народної свідомості за певних історичних обставин. Картина «Богдан Хмельницький» (1941), завершена напередодні війни, – вершина його творчості. У ній знайшли відображення пошуки попередніх років. Героїчний пафос забарвлював усе епічне полотно історичних подій минулого України. Героїка як стилетворчий елемент є характерною для новели «Квартал № 14». «Жанр невеликої агітаційної картини підказав художні засоби її вирішення, – вважав Ю. Голинський, автор монографії «Героїчна тема в творчості І. А. Савченка». – Митець звертається до форми фільму-плаката, що передається й у відкритому заклику до зброї, до помсти фашистам, і в лаконічній композиції кіновтворю, що найбільше відповідає плакатним засобам виражальності»<sup>899</sup>.

Творча манера М. Донського, яка сформувалася до війни, співзвучна художньому баченню І. Савченка, з тією лише відмінністю, що М. Донського цікавив героїзм типізованої особистості, яка уособлювала в його творчості прагнення мас. Митці представляли два близькі типи режисерських стилів: героїко-романтичний (Донської) і героїко-епічний (Савченко).

Новела «Маяк» як складова своєрідного «триптиху» про героїзм співвідносилася з двома іншими завдяки засобам виразності, що їх застосовував М. Донської. Подвиг солдата та звичайних людей режисер показує із зовнішнього боку. Прояви їхньої мужності та героїзму змальовано узагальнено, через вчинки, поза психологією.

«Бойовий кінозбірник» як колективна робота вимагав стилістичної узгодженості, тому режисери знайшли загальну доміную для екранного вирішення – видовищність, властиву гостросюжетному жанру. Антагоністичний конфлікт, характерний для трьох новел, зумовлював контрастність зображального вирішення сюжетів. Монтажний ритм, візуальне та звукове оформлення створювали атмосферу напруження: чергування статичності та динаміки, гострота ракурсної зйомки, вражаюча достовірність звуків – усі компоненти поєднуються в єдине ціле. Комітет у справах кінематографії визнав дев'ятих «Бойовий кінозбірник» кращим.

<sup>899</sup> Голинський Ю. Героїчна тема в творчості І. А. Савченка. – Київ, 1982. – С. 51–52.

В. Браун в українському кіно представляв жанровий кінематограф: більшість його фільмів можна зарахувати до гостросюжетних. Крім того, за відданість морській тематиці режисер мав репутацію «мариніста». У новелі «Сині скелі» В. Браун працював у жанрі героїчної драми, застосовуючи, як і його співавтори по дев'ятому кінозбірнику, виразні зображальні прийоми. Особливо слід відзначити напружений монтажний ритм сцени на гірській дорозі, де зіставляються гострі ракурси обривів і напружені обличчя водія та німця під час їхнього психологічного двобою. Епізод, у якому машини зриваються в прірву, зроблено за допомогою комбінованих зйомок.

Режисер так само працював над другою новелою одинадцятої кінозбірки «102-й кілометр» (сценарій Б. Фаянса), жанр якої можна визначити як детектив. Сюжет короткометражного фільму містить усі класичні складові детективної структури: таємницю, правильні та хибні шляхи, гостросюжетну розв'язку. В. Браун відтворив у короткометражній формі головний атрибут детективного жанру – атмосферу напруження.

Невеликий німецький загін охороняє залізничний міст на одному з полустанків, розташованому на 102-му кілометрі серед глухих лісів. Стоять дощові осінні ночі. Невідомий, ховаючись у темряві, убиває німецьких вартових. Уже загинуло два солдати, яких переведено до загону з військової частини, розташованої в Польщі. Залишився останній – Вільгельм Цингель. Він щодня стає похмурішим, підозрюючи, що вбивства не були випадковими. На світанку Цингель мусить прийняти варту, але просить іншого солдата почергувати за винагороду – золотий годинник. «Чудовий годинник – пам'ять про Польщу, – цинічно каже він. – Дівчина опиралась, але я взяв усе, що в неї було...».

У цей час радянський партизанський загін готується до бойової операції: підірвати залізничний міст, через який уночі має пройти німецький поїзд з боєприпасами. Командир загону дає завдання одному з партизанів знешкодити вартового. Партизан наближається до вартового, уже бачить, як той озирається по боках. Це – Цингель. Раптом лунає постріл. Німецький загін обстрілює ліс, де переховуються партизани. Розвідник повертається до своїх і здивовано питає, хто стріляв у вартового. Командир загону в свою чергу впевнений, що стріляв він. Партизани чують шерех у лісі, там хтось переховується. Вони хапають невідомого, яким виявляється поляк. До радянських територій його привела жага помсти: нацисти вбили його дружину та двох доньок. Одного він покарав ще в Польщі, двох убив на 102-му кілометрі. Залишився останній, у якого він не влучив. Закінчивши свою історію, поляк вихоплює в одного з партизанів ніж і тікає.

Тривога вже стихла, Цингель продовжує стояти на мосту. До нього підходить поляк, вихоплює ніж і вбиває. Наближається потяг. Партизани встигають зруйнувати міст, і потяг з гуркотом летить у прірву.

Жанровою була також третя кіноновела одинадцятого «Бойового кінозбірника» – «Кар'єра лейтенанта Гоппа» (сценарій Бориса Ласкіна і Й. Склоута, реж. М. Садкович): її фабула побудована за класичними водевільними взірцями.

Дія відбувається в захопленому німцями селі. Інспектор Пфаль (Осип Абдулов) вважає, що лейтенант Гопп (Сергій Мартінсон) недостатньо сумлінно

виконує свій військовий обов'язок і наказує йому взяти в полон хоча б одного партизана. Гопп, який не вирізняється мужністю та героїзмом, вирішує інсценувати нічний наліт партизанів, а до цієї акції залучити звичайних селян. Разом зі своїм денщиком, румуном Тряску (Еммануїл Геллер), лейтенант умовляє старих, до яких навідався на чай, «пограти у війну». Він дає селянам зброю й виказує пароль. Коли настає ніч, старики розпочинають справжній обстріл, на який з лісу приходять партизани. Вони беруть у полон лейтенанта і денщика.

Водевіль виглядав доволі ексцентрично серед жанрів героїчно-патріотичних «Бойових кінозбірників». Проте повернення до класичних жанрів засвідчило, що кінозбірники як форма освоєння нової дійсності себе вичерпали. Водночас сатира постійно використовувалась іншими засобами інформації. Її пропагандистським надзавданням було розвіяти страх перед ворогом, зробити його смішним, якнайбільше принизити в очах людей, оскільки смішне не може бути страшним.

Крім «Бойових кінозбірників», українські кінематографісти (працівники Київської та Одеської студій) у перші роки війни (1941–1942) випустили декілька короткометражних художніх фільмів – «Прохорівна» (реж. М. Юдін), «Остання черга» (реж. Г. Тасін), «Мати» (реж. Л. Луков), «Вогнище в лісі» (реж. Лазар Френкель), «Полонений з Дахау», «Музичний кінофестиваль» та ін. У їх створенні брали участь узбецькі кінематографісти, а українські в свою чергу працювали разом з ними над постановками фільмів Ташкентської студії. За загальною стилістикою ці роботи нагадують кінозбірники, а за характером вони були пропагандистські.

Агітпроп нещадно критикував кінозбірники за «надуманість» тем («Ніч над Белградом», «Молоде вино»), «примітивізм» режисерських розробок і акторське виконання, ідейну «малозмістовність» («Кар'єра лейтенанта Гоппа»). Ідеологи звинуватили Комітет у справах кінематографії в неспроможності працювати у воєнних умовах і заборонили подальший випуск «Бойових кінозбірників». Проте І. Большаков зазначав, що кінозбірники реалізували мету, з якою розпочалось їх виробництво, – агітаційну.

Незважаючи на певні художні недоліки, «Бойові кінозбірники» виконали свою «перехідну» функцію, яка була актуальною для першого етапу Другої світової війни. Ця кінематографічна форма багато в чому наслідувала традиції революційних агітаційних короткометражних фільмів, використовувала надбання радянського кіно 1930-х років у межах пропагандистських завдань: сюжетні кліше, градація конфліктного розподілу героїв за службовими функціями – «ідейні», «ті, що вагаються», «вороги». У воєнний період схема протистояння героїв ще спростилась: основний конфлікт відбувався між «героєм» і «ворогом». Оксана Мусієнко в монографії «Образ захисника Вітчизни на екрані» зазначає: «Конфлікт тоді був один – безпосереднє зіткнення з ворогом, дві фарби змалювання характерів: світла – для радянських людей, темна – для ворогів»<sup>900</sup>.

<sup>900</sup> Мусієнко О. Образ захисника Вітчизни на екрані. – Київ, 1975. – С. 24–25.

## 1943–1945 роки

Якщо поглянути на історію світового кіно під кутом зору масової культури (мейнстріму), тобто залишити за «рамками кадру» кінематографічні твори, які впливали на подальший розвиток кіно як мистецтва, були відправними точками для виникнення нових течій і напрямів, проаналізувати сукупність картин, призначених для широкого глядацького загалу, то стає очевидною схематизація, повторення, спрощення, характерні для цього роду кінопродукції. Майже всі національні кінематографії мають набір власних стереотипів сюжетів, основних героїв, які співіснують у межах певних конфліктів. І ці «культурні системи» домінують упродовж окремого часового періоду.

Сьогодні не варто доводити, що тоталітарні держави, такі як СРСР і нацистська Німеччина, застосовували подібні механізми впливу на свідомість своїх громадян через засоби масової інформації, зокрема й кінематограф. Провідна пропагандистська ідея «завоювання мас», спільна для обох держав, частково виявлялася в наборі ідейно-тематичних, сюжетних кліше. Отже, якщо в радянському кіно, де українське виступає на правах однієї зі складових, найпоширенішим був конфлікт «наш герой – ворог», то в німецькому кінематографі доби Третього рейху діяли «благородні солдати, сором'язливі та віддані дівчата, шановні матері родин, добропорядні бюргери»<sup>901</sup>. «Вони з усвідомленням великої мети виконують свій обов'язок, знаходять щастя в служінні фюреру, нації у власній родині, а вираз “німецька честь”, “моральність”, “чистота”, “патріотизм” так і сиплються з їх уст»<sup>902</sup>, – пише Ю. Ханютін.

Щодо інших держав, де кінематограф залишався комерційним і залежав від ідеологічної політики своїх урядів тільки до певної міри, то там простежуються подібні процеси. «Перші замовлення, які вони [американські сценаристи. – О. П.] отримали, були водевілі та ревію, призначені для насолоди, відпочинку та розваги військових, – писав Жорж Садуль. – Американське кіно повернулося до старовинних шаблонних воєнних французьких водевілів: сердитий полковник, запальний ад'ютант, сторопілий рядовий, красива білявка, переодягнена артилеристом»<sup>903</sup>. Реалістичний показ війни з'являвся в обмеженій кількості картин. Матеріалом для сценаріїв були військові операції в Сахарі й рух Опору в окупованих країнах. Природно, що американський солдат у масовій кінопродукції виявляється невразливим.

В американському кіно часів Другої світової війни виникає жанр «чорного» фільму, персонажами якого були «нишпорки, убивці, аристократи, пограбовані мільярдери, красиві жінки та старі п'яниці <...>»; сюжетами слугували: незаконне кохання, що призводить до злочину та покарання, лицтво – єдиний засіб позбавитися туги та життєвих потреб; жорстоке побиття; сцени катування <...>»<sup>904</sup>. Жанр набув популярності вже по війні, що було зумовлено формуванням нового сприйняття дійсності та її відображення в мистецтві, коли на екран поступово почали виходити маргінальні боки життя, які до того залишалися «поза кадром».

<sup>901</sup> Ханютин Ю. Кінематограф – нацизм – пропаганда... – С. 83.

<sup>902</sup> Там само.

<sup>903</sup> Там само.

<sup>904</sup> Садуль Ж. Історія киноискусства... – С. 328.

В окупованій Франції кінематографісти, перебуваючи під наглядом нацистської цензури, були вимушені вдаватися до інакомовності, тому в цей період домінують алегоричні жанри – феєрії, історичні мелодрами, легенди тощо. Митці спілкувалися зі своїми глядачами символами та знаковими кодами, зрозумілими їм. Перехід на мову натяків зумовив «красномовність» зображення і як наслідок – розвиток засобів кіновирозності, характерний для творчості європейських режисерів (Марсель Карне, Жан Кокто, Робер Брессон, Карл Дрейер та ін.).

Виробництво українських повнометражних картин в умовах евакуації було розпочато фільмом «Україна, 1941», відомим як «Партизани в степах України» (сценарій і режисура І. Савченка, оператор Ю. Єкельчик, 1942 р.). І. Савченко адаптував п'єсу Олександра Корнійчука «Партизани в степах України» для екрана. Стрічку було присвячено 25-річчю радянської влади в Україні, що зумовило загальну стилістику картини. Визнаний майстер епічного жанру, І. Савченко прагнув наділити інтонацію картини пафосним звучанням.

О. Корнійчук написав п'єсу на початку війни, у ній розповідалося про долю персонажів довоєнного драматургічного твору «В степах України» (1940). І. Савченко наслідував структуру першоджерела: фільм складається з трьох пісень-актів, які мають окремі поетико-музичні теми. Пропагандистська домінанта картини – оспівування партизанської боротьби на окупованих територіях. Драматургічна слабкість літературної основи, агітаційний характер і незрозуміння глибини реальної трагедії – фактори, які суттєво вплинули на художню якість фільму.

Картина І. Савченка мала такі самі вади, що й короткометражні фільми. Автор переробив п'єсу, доповнив новими епізодами, вилучивши деяких персонажів, децю змінив фабулу. Зокрема, образ зрадника Довгоносика поєднав функції іншого героя п'єси – петлюрівця Рябого; введено епізод смерті діда Тараса; інакше, ніж у п'єсі, гинуть Пелагея Часник і Довгоносик. Автор додав пафосу в першій частині, де колгоспники нищать зерно перед наступом німців і вивозять у ліси елітний сорт пшениці «Сталінка».

Епізод смерті діда Тараса – кульмінаційний. Режисер намагався створити видовищну, трагікомічну сцену, де герой-одинак протистоїть фашистському каральному загону. Проте середньоазіатська натура обмежила можливості режисера у створенні захоплюючого бою. Штучність епізоду виявляється як у змісті подій, так і в їх зображенні. Переховування діда Тараса за деревами, перестрілки і смерть відобразили спрощене розуміння справжньої трагедії.

У фільмі були зайняті такі відомі актори, як Микола Боголюбов (Селивон Часник), Наталя Ужвій (Пелагея Часник), Борис Чирков (дід Остап) та ін. Проте їх виконання було зумовлено пропагандистськими завданнями. М. Боголюбов тиражував власні штампи, яких він набув під час роботи над роллю комуніста Шахова («Великий громадянин» (*Великий гражданин*, 1938–1939 рр.)). Н. Ужвій у промові своєї героїні використовує плакатну пластику і типовий для радянського кіно 1930-х років ораторський монолог. Другорядні герої – схематично умовні.

Зображальне трактування персонажів не відрізнялося вибагливістю. І. Савченко і Ю. Єкельчик адаптували «театралізовані» композиції в масових сценах, їх статична «картинність» руйнувала темпоритм фільму. Проте,

незважаючи на складні умови евакуації, оператор Ю. Єкельчик у натурних сценах наділив зображення рисами кіновирозності: активно використовував дими, який надавав кадру багатомірності, залучав гостроракурсну зйомку для створення динамічного ритму та ін.

Умовна стилістика фільму «Партизани в степах України» не відповідала тогочасним сподіванням глядачів і поглядам провідних митців, які бачили й переживали справжню дійсність. Війна на екрані вимагала принципово іншого втілення.

Теза Олександра Довженка «Сьогодні і завтра доведеться розсовувати рамки дозволеного в мистецтві» з виступу на конференції зі співробітництва кінематографістів союзних країн (21–22 серпня 1942 р.), висловлена як авторське кредо, прозвучала закликом до пошуків нових естетичних вирішень. «Сьогодні на екран просяться підлість і злидні, просяться садизм та знущання, просяться ненависть до людини, ненависть до гуманізму, – казав український режисер. – Сьогодні повинен бути притягнутий на екран масовий фашистський дітовбивець, вішатель, розбещувач малолітніх, убивця поранених, стариків і дітей, руйнівник пам'ятників культури та душитель і вбивця цілих народів»<sup>905</sup>.

О. Довженко і Ю. Солнцева від серпня 1941 року перебували в евакуації в Уфі. Режисер у листі до Кінокомітету звернувся з проханням перевести його до Ашхабада. «Я вважаю всі ці ашхабадські, ташкентські справи чимось на кшталт відсиджування і видимості роботи, – писав О. Довженко. – Я хочу працювати десь якщо не на фронті, то біля фронту, і жалюгідні крихти нашої плівки витратити не на вигадані ілюзії страшних подій, а на саму війну, на військову кінохроніку»<sup>906</sup>. Опинившись в Ашхабаді, режисер не змінив свого ставлення до того, що робилося на евакуйованій студії. Кінокерівництво вважало причиною незадовільного стану виробництва в Ашхабаді «безперервні чвари, що їх влаштовували Довженко і його група»<sup>907</sup>. М. Ромм пропонував перевести О. Довженка на іншу студію, що, на його думку, могло змінити ситуацію. Режисер виїздить туди, де відбуваються воєнні дії. Під час відряджень публікує статті та оповідання (найвідоміше – «Ніч перед боем», 1942 р.). Восени 1943 року його група працювала в Москві над кінофільмами «Україна в огні», «Український кіноконцерт» та «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель». О. Довженко зосереджується на роботі над документальними картинами.

У кіноповіді «Україна в огні» О. Довженко відтворює свій досвід і спостереження під час перебування на фронтах. Він розширював «рамки дозволеного» і відкривав нову сторінку мистецтва про війну. Проте радянське керівництво на чолі зі Сталіним нищівно розкритикувало його роботу. «За часів війни Сталіну і його поплічникам було не до суворого контролю за змістом і формою кіно, – зазначає Сергій Безклубенко. – Обставини вимагали не так пильнувати уявної чистоти ідеологічної догматики, як прислухатися до

<sup>905</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 5.

<sup>906</sup> Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. – Київ, 1975. – С. 155–156.

<sup>907</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 503.

голосу життя. І кіномистецтво зразу ж відгукнулося, виявило ознаки оживлення<sup>908</sup>». Митці осмілилися – почали подавати у творах власне бачення подій, не прислухаючись до партійних директив. Ситуація вимагала оперативного втручання, тому першим із тих, на кому відпрацювали превентивні заходи, був О. Довженко.

Кіноповість мали надрукувати в журналі «Знамя» в листопаді 1943 року, сценарій до виробництва був затверджений Кінокомітетом. Проте співробітники Агітпропу заборонили кіноповість до друку, головним звинуваченням був «націоналізм». У січні 1944 року Сталін інкримінував авторові «антиленинские ошибки и националистические извращения». Таке формулювання могло б призвести до репресій, однак О. Довженко продовжував працювати, перебуваючи під наглядом. У жовтні 1944 року нарком державної безпеки СРСР В. Меркулов інформував ЦК ВКП(б): «Кінорежисер Довженко О. П., зовнішньо погоджуючись з критикою його кіноповісті “Україна в огні”, у завуальованій формі продовжує висловлювати націоналістичні настрої. Довженко у ворожих тонах відгукується про осіб, що виступали з критикою його повісті, особливо про т. Хрущова і керівників Спілки радянських письменників України, які, за його словами, до обговорення кіноповісті в ЦК ВКП(б) дали їй позитивну оцінку. <...> Після виклику до ЦК ВКП(б) Довженко посилено працював над новим сценарієм про Мічуріна в Україні, замкнувся та ретельно ухиляється від зустрічей з українськими працівниками літератури і мистецтва. За агентурними даними, у своєму новому сценарії про Україну він намагається звільнитися від притаманних йому націоналістичних концепцій, однак це йому насилу вдається»<sup>909</sup>.

О. Довженко болісно пережив звинувачення. Тільки за рік потому, 31 січня 1945 року, він напише в «Щоденнику»: «Сьогодні роковини моєї смерті. Тридцять першого січня 1944 року мене було привезено в Кремль. Там мене було порубано на шмаття, і окривавлені частини моєї душі було розкидано на ганьбу й поталу на всіх зборищах. Все, що було злого, недоброго, мстивого, все топтало й поганило мене»<sup>910</sup>.

«Україна в огні» містить ознаки стилю, характерного для прози О. Довженка. Власні спостереження і вболівання за долю народу у війні, особисті страждання через участь батьків в окупованому Києві втілилися в драматичній оповіді. Провідною ідеєю твору була дружба народів, яких об'єднала загальна загроза поневолення. Радянський офіцер Кравчина казав своїм бійцям: «Та жива душа народна. Прощуміли століття, і нашу народну правду, трохи не мертву од довгого сна, підняв з могили Сталін. Зібрав він наші землі воедино і сказав: “Живіть. Спасибі за вірність мечу і за дружбу. Не забувайте про дружбу народів ніколи. Вся ваша сила в дружбі”»<sup>911</sup>.

Проте інший герой кіноповісті – Лаврін Запорожець, який за завданням підпільної організації обіймав посаду старости, за що його партизани

<sup>908</sup> Безклубенко С. Українське кіно. Начерк історії. – Київ: КНУКіМ, 2001. – С. 80.

<sup>909</sup> Там само. – С. 404–405.

<sup>910</sup> Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. – Київ, 1995. – С. 370.

<sup>911</sup> Там само. – С. 162.



засуджують як зрадника, – висловлює крамолу щодо «чистоти лінії» – критикує роботу партії з розгрому класового ворога. О. Довженко вкладає в його монолог слова про заперечення класової боротьби у світовій війні, яку проголошують партизани. Саме Лаврін розмовляє з портретом Сталіна: «Що буде з народом нашим? Виживе він чи загине, що й сліду не стане ніякого? Розженуть його по каторгах та по лісах, байраках та гнилих болотах, як вовків-сіромах, та натруять одне на одного, так що й живі завидуватимуть мертвим. Горе нам... Народ безсмертний, ви казали, товарищу мій. Ой, важке наше безсмертя! Важка доля народна... чую смерть»<sup>912</sup>.

Авторський вислів «броня тонка», що трапляється у творі кілька разів, поціновувався як натяк на невідповідність Радянського Союзу до війни. Зазнав критики і показ партійного активу та командування Червоної армії як кар'єристів та шкурників.

Такі «ревізійніські» настрої О. Довженко виявляв і в попередніх творах. Дещо раніше, у липні 1943 року, була заборонена публікація в журналі «Знамя» повісті «Перемога» О. Довженка. Начальник Агітпропу Г. Александров у доповідній записці секретарю ЦК ВКП(б) О. Щербакову таврував «український націоналізм» О. Довженка: «Військова частина, яку зображає автор, складається тільки з українців, що не відповідає дійсності та штучно відокремлює боротьбу українського народу від боротьби всіх народів СРСР проти німців»<sup>913</sup>. У січні 1944 року Сталін виніс вирок митцеві, звинувативши його в «помилках антиленінського характеру»: «Довженко дозволяє собі глумитися над такими священними для кожного комуніста й справжньої радянської людини поняттями, як класова боротьба проти експлуататорів і чистота лінії партії»<sup>914</sup>.

Кінокерівництво СРСР окрему увагу приділяло проблемам кінопрокату відповідно до передвоєнної директиви Сталіна щодо забезпечення в кожному районному центрі кінофікаційних одиниць. Якщо в першому півріччі 1942 року послугами кінофікації в селах користувалося 29,5 млн осіб, то за перше півріччя 1943-го – 33,4 млн. На той час існувала заборона безкоштовної демонстрації картин. З липня 1942 року І. Большаков пропонував організувати «цільові кіносеанси» в цехах та інших приміщеннях.

Під час війни зменшилася кількість кіноустановок (станом на 1 січня 1943 року – 7140, тоді як на 1 січня 1941-го – 9180)<sup>915</sup>. Це було зумовлено мобілізацією «пересувок» до Червоної армії і на території, звільнені від окупації. За рахунок зниження випуску плівки (втрата в 1941 р. потужної фабрики плівки в Шостці) зменшився фільмофонд. Крім того, плівку використовували на військову потреби (комплектація мін, аерофотоплівка і рентгенплівка). Припинилося виробництво кіноапаратури, обладнання Одеського заводу кіноапаратури передали Наркомату озброєння.

Від початку 1944 року І. Большаков окрему увагу приділяв зміні діяльності «Союзінторгкіно» з продажу радянських фільмів за кордон. Передбачалося створення дубляжних майстерень з іноземними дикторами.

<sup>912</sup> Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. – С. 85.

<sup>913</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 382.

<sup>914</sup> Там само. – С. 385.

<sup>915</sup> Там само. – С. 424.

І. Большаков також піклувався про побут кінематографістів. Він клопав про надання додаткових пільг з харчування робітникам кіно в евакуації. Із серпня 1944 року Постановою СНК СРСР «Про ставки заробітної плати робітників художньої кінематографії» було регламентовано посадові оклади художньо-виробничого персоналу, кіноакторів, керівників та інших працівників галузі (наприклад, оклад кінорежисера-постановника становив від 15 000 до 75 000 крб, кінооператорів – від 6000 до 25 000 крб, директорів картин – від 3000 до 7000 крб)<sup>916</sup>. Передбачались авторські винагороди авторам сценаріїв і композиторам. Проте і відповідальність кінематографістів була серйозною.

29 квітня 1943 року на засіданні Комітету у справах кінематографії «Про підвищення якості літературних і режисерських сценаріїв» О. Сазонов, редактор Управління по виробництву художніх фільмів, критикував М. Донського за порушення державних постанов щодо заборони внесення змін до сценаріїв, затверджених Комітетом у справах кінематографії. Було названо сім пунктів, які, на думку редактора, «надавали всьому сценарію [«Райдуга». – О. П.] неправильне, порівняно з повістю і літературним сценарієм, ідейно-політичне звучання»<sup>917</sup>. М. Донської зафільмував сцену відступу Червоної армії та фронтові епізоди, яких не було в сценарії; увів епізод, де дід Охабко напівжартома розмовляє зі старостою Гапликом, а також сцену купання Пусі; залучив новий персонаж – Ольгу, сестру Пусі; недостатньо, як уважає редактор, обґрунтував, чому Федосія сидить біля трупа; перемонтував також багато сцен, чим порушив композицію літературного сценарію (наводилася сцена з полоненими червоноармійцями); доопрацював і переробив сценарні діалоги. «Така суто зовнішня розробка режисерського сценарію могла б призвести до різкого зниження ідейної і художньої глибини майбутньої картини, на відміну від повісті Ванди Василевської “Райдуга”, нагородженої Сталінською премією», – проголосував О. Сазонов у виступі. М. Донської на засіданні наголосив: «Я пропоную писати сценарій після того, як текст прорепетирувано, і потому представляти його до затвердження»<sup>918</sup>. Режисер не сприйняв критики, закликаючи кінокерівництво бути «добросовісними». М. Донської під час роботи над сценарієм відстоював авторське право, яке фактично було втрачено режисерами згідно з Постановою СНК СРСР від 23 березня 1938 року. І. Большаков посилався на вислів В. Василевської, що режисер «перекрутив» повість, і як результат – «вийшла інша річ». Проте М. Донської наполягав на власній версії, за що його звинуватили в «безцеремонному» ставленні до першоджерела й віддали наказ припинити зйомки та виправити сценарій.

У травні 1943 року Управління пропаганди й агітації затвердило сценарій «Райдуги», ЦК ВКП(б) дозволив виробництво фільму. Робота над картиною тривала впродовж 1943 року, дозвіл на випуск у прокат було отримано 14 січня 1944 року. Новаторська стилістика фільму М. Донського відкрила нову сторінку в історії українського кіно.

---

<sup>916</sup> Там само. – С. 443.

<sup>917</sup> Там само. – С. 456.

<sup>918</sup> Там само. – С. 459.

Фільмування відбувалося в Ашхабаді, де на стадіоні були побудовані декорації українського села Нова Лебедівка. Художник Валентина Хмельова відтворила предметність сільського побуту і приміщень комендатури. Незважаючи на складні умови виробництва в евакуації, творча група реалізувала постановочні завдання в реалістичному стилі.

З перших кадрів відчутний трагізм війни: повз шибениці проїздить німецький патруль; по засніженій вулиці йде жінка з коромислом, зупиняється біля вбитого сина. У хаті Федосії (Олена Тяпкіна) квартирує комендант гарнізону Курт Вернер (Ганс Клерінг) з коханкою Пусею (Ніна Алісова). Староста Гаплік приходить з повідомленням про повернення з лісу до села дружини командира партизанського загону Олени Костюк (Наталія Ужвій). Вернер видає розпорядження ув'язнити жінку, аби дізнатися, де перебуває партизанський загін.

Допит, убивство щойно народженої дитини на очах у матері, катування на морозі Олени Костюк – усі сцени зафільмовано з реалістичною переконливістю. Драматизмом подій, соматичними та ментальними стражданнями героїні сповнена атмосфера фільму. Н. Ужвій застосовувала багатий арсенал виконавчих засобів. Актриса передавала фізичний біль Олени через пластику, завдяки чому з'явилося фізіологічне відчуття страждань. Мужня жінка залишається непохитною перед жахливими випробуваннями. Н. Ужвій створила один з найкращих жіночих образів у кіно України воєнного періоду.

М. Донської відмовив усім претенденткам на роль Олени Костюк, режисер бачив виконавицею тільки Наталю Ужвій, про що свідчить телеграма, яку одержала актриса 27 січня 1943 року в Семіпалатинську, куди було евакуйовано трупу Київського театру ім. І. Франка.

Уміння М. Донської працювати з акторами позначилося на інтерпретаціях майже всіх образів. Зокрема, треба відзначити роботу з дітьми. В епізоді, де в хату заходить німець з обшуком, діти поводять себе досить природно. Найпронизливіша сцена, в якій Малючиха (Ганна Лисянська) з дітьми ховає вбитого німецьким вартовим сина в сінях своєї хати, вирішена режисером на межі трагізму. Діти майже механічно топчуть землю над щойно похованим братом. Епізод позбавлений відкритих проявів горя: ні діти, ні мати не плачуть. Проте тиха скорбота героїв впливає на глядача сильніше, ніж стереотипні реакції.

У художню творчість втручалася воєнна дійсність. Героїня Федосія внутрішньо оплакувала вбитого сина, а виконавиця її ролі О. Тяпкіна перед зйомками отримала звістку про загибель сина на фронті. В актора Антона Дунайського (дід Охачка) всю родину відправили до Німеччини. Виконавці вкладали частину власних драм в історії персонажів. М. Донської уніс до сценарію монолог селянки Марії Тимофіївни, яка на власні очі побачила наслідки окупації<sup>919</sup>.

Режисер зображує німців у межах сталої традиції: окупантам притаманна одна риса – жорстокість нелюдів. Аби посилити відчуття огиди до зрадників, М. Донської протиставляє сестер – Ольгу і Пусю. Контрастність характерів – зрадниця Пуся й патріотки Ольги – поглиблює проблематику картини.

<sup>919</sup> Марк Донской. Сборник. – Москва : Искусство, 1973. – С. 23–24.

Аудіовізуальне рішення «Райдуги» позбавлене штучності. Оператор Борис Монастирський скрупульозно відтворює фактури середовища. Виразні засоби світло-тіньового вирішення в портретних планах доповнюють психологічні характеристики персонажів.

У фільмі органічно поєднуються різні за темпоритмом сцени: статичні, сповнені внутрішнього трагізму, з динамічними, яким притаманний стрімкий рух (епізод наступу радянських військ). Загальне реалістичне звучання картини вміщає алегоричний акорд: райдуга як символ перемоги.

Стилістика фільму долала канони, відкриваючи нові шляхи інтерпретації народної трагедії. Головний конфлікт і система персонажів наближали жанр картини до епосу. Режисер зображав хроніку життя окупованого села, узагальнюючи окремих приклад до загальнолюдської трагедії. Звинувачення М. Донського в натуралізмі були необґрунтованими, адже він у зображенні жорстокості та насильства не виходив за межі умовності, використовуючи засоби кіновирозності. Режисер трактує дійсність, надаючи їй реалістичних рис.

Фільм «Райдуга» отримав визнання як у СРСР (Сталінська премія 1-го ступеня), так і за кордоном. У травні 1944 року завідувач російського відділу британського Міністерства інформації Пітер Смоллет переглянув фільм «Райдуга» в Кінокомітеті. Він високо поцінував картину М. Донського, відзначивши її як найкращу у воєнний період і запропонував надіслати фільм від імені Сталіна британському прем'єру Вінстону Черчиллю, який міг би сприяти розповсюдженню «Райдуги» у Великій Британії. У спогадах М. Донського є також повідомлення про прохання американського посла в Москві відправити копію фільму президентові Франкліну Рузвельту. З телеграми, надісланої зі США, відомо, що картину планувалося демонструвати у супроводі спеціальних коментарів<sup>920</sup>. Зрештою, президент США подивився «Райдугу» й на ім'я режисера фільму від нього надійшла телеграма такого змісту: «Шановний пане Донської! У неділю в Білому домі дивилися надісланий з Росії фільм "Райдуга". Я запросив професора Чарльза Болена перекладати нам, проте ми зрозуміли картину і без перекладу. Вона буде показана американському народу у відповідній їй величі, у супроводі коментарів Рейнольдса і Томаса. З повагою, Ваш Франклін Рузвельт».

Антифашизм і стилістика «Райдуги» вплинули на естетику радянського кіно та італійського неореалізму. Уважається, що М. Донської започаткував новітній метод зображення трагічності людського буття. Естетика «Райдуги» корелюється з пошуками адептів неореалізму як у мистецьких концепціях, так і в зображальних рішеннях. Акцентування виявів народного характеру та антифашизму однаково притаманні стилю М. Донського і неореалістів. Діяльність українського та італійських режисерів (Роберто Росселліні, Вітторіо де Сіка та ін.) не обмежувалась естетичними пошуками, а набула суспільної вагомості завдяки чіткій громадянській позиції.

Помилковою є поширена інформація стосовно того, що картина М. Донського отримала нагороду «Оскар» американської Академії кінематографічних мистецтв і наук. Адже на час виробництва і прокату «Райдуги» навіть не

<sup>920</sup> Там само. – С. 24.

існувало номінації «Краща іншомовна картина». Насправді фільм удостоєно призу Асоціації кіно і телебачення США.

Кінематографічним тріумфатором 1943 року був фільм на воєнну тематику «Касабланка» (*Casablanca*) режисера Майкла Кертица, який і сьогодні має статус культового. Стилистичні ознаки української та американської картин принципово різняться: фільми поєднує тільки воєнна тематика. Війна осмислюється режисерами на різних рівнях: у М. Донського крізь епічну народну драму, у М. Кертица – крізь особисті мелодраматичні відносини.

З жовтня 1943 року розпочалася робота щодо реєвакуації Київської студії з Ашхабада до Москви. Рішення було викликано важкими умовами кіно-виробництва в Середній Азії (нестача акторських кадрів, брак достатньої кількості електроенергії та ін.). ЦК КП(б) України і РНК України просили в союзного керівництва передати Київській кіностудії в тимчасове користування частину приміщень на Тверському бульварі, 18. За попередніми розрахунками на реконструкцію московського приміщення щодо потреб кінематографістів потрібно було 1 млн крб, крім того, переведення працівників Київської студії та кінообладнання вимагало додатково 250 000 крб.

Проте Київ звільнили від окупантів, і Київську кіностудію впродовж другого кварталу 1944 року реєвакуювали. Згідно з постановою СНК УРСР і ЦК КП(б)У від 6 березня 1944 року розпочалася відбудова Київської кіностудії художніх фільмів.

Під час евакуації та реєвакуації технічне обладнання застаріло, частково зруйнувалось, було розкомплектовано. Для зміцнення технічної бази Київської студії в 1944 році передбачалося капітальних витрат 0,75 млн крб. Відновлення студійних потужностей відбувалося у складних умовах: не вистачало робочої сили й обладнання. За воєнні роки вдалося зберегти творчі кадри, проте кількість інженерно-технічних і кваліфікованих робітників скоротилася.

Під час евакуації Одеської кіностудії значна кількість технічного обладнання та майна залишилася в місті. Румунські окупанти вивезли його до Бухареста, де на цій базі утворили кіностудію. Для повернення майна до Румунії було відправлено групу.

Робота над картиною «Нескорені» (сценарій Борис Горбатов, реж. М. Донської, оператор Б. Монастирський) відбувалася після повернення кінематографістів з евакуації до Києва впродовж 1944 року. Письменник Б. Горбатов адаптував для кіно власну однойменну повість. У сценарії були описані події, що відбувалися під час німецької окупації радянських територій. Картину завершили в першій половині 1945 року, а дозвіл на розповсюдження видали 9 жовтня 1945 року.

М. Донської у «Нескорених» продовжував працювати з епічною формою. Воєнна драма мала оповідний характер з акцентуванням психології персонажів. Екранна адаптація вимагала змістових скорочень, що зумовило зменшення, порівняно з літературним джерелом, сюжетних ліній, пов'язаних з родиною Тараса Яценка (Амвросій Бучма). Концентрація на основних подіях вимагала стислої розповіді про долі дітей головного героя. Епізодично позначені образи синів Степана (Данило Сагал) і Андрія (Євген Пономаренко), доньки – Насті (Віра Славіна). Суто службова функція у дружини Фросини (Лідія Карташова) та Антоніни (Марія Самосват).

Авторів насамперед цікавили морально-етичні проблеми, стан душі та поведінка людей за часів окупації.

Частини Червоної армії відступають з українського містечка Кам'яні Броди. Тарас Яценко намагається захистити родину від небезпеки. Закриває вікна і двері, промовляючи: «Це нас не стосується». Проте влаштований героєм «герметичний світ» зруйновано вторгненням окупантів. Спочатку його старшу доньку змушують працювати на новий режим, а згодом і його викликають на біржу, аби умовити кваліфікованих фахівців працювати на німців. Співробітники Тараса таємно домовляються видати себе за чорноробів, і літніх чоловіків примушують виконувати тяжку роботу.

На очах Тараса від німецької кулі гине майстер, покараний за непокору. Похоронна процесія з його труною зустрічається з іншою процесією: це німці женуть євреїв на страту. Тарас виряджає лікаря (Веніамін Зускін) в останню путь, уклонившись до землі. Він переховує в себе його онуку, проте її знаходять німці під час обшуку й заарештовують.

У «Нескорених» М. Донської, так само, як у попередніх роботах, працював з дітьми. Вони поводять себе природно, їхні реакції на події переконливі. Показовим є епізод обшуку, коли родина Яценків ховає єврейську дівчинку в скриню. Онуки Тараса зображають приховане хвилювання за подругу. Німці знаходять дівчинку, яка заснула у своєму сховищі. Коли вона прокидається й розуміє, що її заберуть, у неї виривається крик: «Дідусь, дідусь!».

Гірке розчарування охоплює Тараса, коли додому повертається Андрій з полону. Він вважає сина зрадником. Андрій іде з дому, щоб повернутися з ордемом за хоробрість.

Скрута змушує Тараса йти з возиком шукати продукти. Яюсь уночі він випадково зустрічається зі Степаном і дізнається про успіхи Червоної армії в боротьбі з окупантами, а також про те, що Настя допомагає партизанам. Тарас повертається додому в стані піднесення, проте бачить повішену Настю. Від горя він захворів, але коли німецькі частини почали відступати, Тарас закликає всіх переслідувати окупантів. Починається відбудова.

Амвросій Бучма створив повноцінний характер. Актор у кожному епізоді розкриває нову грань психології персонажа. Тарас у виконанні А. Бучми – то гнівний обвинувач, то розгублений старий, то страдник. Проте психофізичний малюнок ролі корелювався з ідеологічними категоріями мислення авторів, які не виходили за межі історичної реальності.

Герой внутрішньо переживає поведінку Андрія, але з часом кидає звинувачення у зрадї сину в обличчя. Негативне ставлення до військовополонених склалося ще за часів війни, тому реакція героя відповідала ідеологічним настановам.

Монолог Тараса у фінальних сценах про перемогу «русского» народу так само був зумовлений як об'єктивними, так і суб'єктивними факторами. Фільм розпочинається цитатою з «Тараса Бульби» М. Гоголя про нездоланність «русской» сили. Сюжет картини містить певні алюзії з твором М. Гоголя, і не тільки на рівні читання онуком Тараса окремих фрагментів тексту, але й на рівні змістових асоціацій (явна паралель між Андрієм Яценком і гоголівським Андрієм).

Художник М. Уманський і оператор Б. Монастирський відтворили предметність середовища, що сприяло розкриттю сюжетних колізій. Речі в

«Нескорених» виконують службові функції. Камера фіксує ілюзорну захищеність родини Яценків – замки і засови. Предмети у фільмі часом набувають алегоричного сенсу. Епізод страти євреїв М. Донської завершує кадром, у якому за гілку дерева зачепився жіночий шарф. Кадр набуває символічного значення: його композиція відсилає до образу поминального дерева.

Тема нацистського антисемітизму з'являється в радянському кіно наприкінці 1930-х років (наприклад, «Професор Мамлок» (*Профессор Мамлок*, реж.: Адольф Мінкін і Герберт Раппопорт, 1938 р.). Українські кінематографісти вперше осмислили трагедію єврейського народу, яку після війни визнали геноцидом, у фільмі «Нескорені». Стилістика епізоду страти євреїв відрізняється від загальної реалістичної. Статична композиція кадрів, домінування загальних планів зі статуарними постатями жертв визначають часово-просторову відокремленість епізоду. Загальний темпоритм у сцені призупиняється. Камера, фіксуючи групи людей, вдивляється в їхні обличчя, щоб закарбувати біль і страждання. Автори свідомо позбавляють епізод географічної конкретики, унаслідок чого він набуває узагальнюючого сенсу.

Уже по війні (у 1946 році) Агітпроп дорікав М. Донському за надмірний сентименталізм і критикував введення у фільм тексту М. Гоголя, що було, на думку авторів довідки про художні кінокартини 1944–1945 років, «нарочитим і штучним». Партійна преса («Известия» і «Правда», 1945 р.) вбачала у фільмі «Нескорені» стереотипи в показі фашистського нашестя, облав, допитів, а також наголошувала на недоцільності співвідношення тексту повісті «Тарас Бульба» з подіями картини <sup>921</sup>.

Під час війни відбулося політичне й військове зближення СРСР з Англією і США, що сприяло експорту радянських фільмів. Упродовж червня 1941 – лютого 1942 року за кордон було надіслано 1016 фільмів (176 повнометражних і 840 короткометражних і хронікальних). Серед радянських художніх фільмів були довоєнні «Щорс» і «Богдан Хмельницький». Кінокерівництво розпочало кампанію щодо розподілу глядацької аудиторії в Європі та країнах Сходу. Наприклад, була використана ситуація у Швеції восени 1943 року, де прокатники не погодилися з умовами, запропонованими американськими кінокомпаніями. «Союзінторгкіно» надіслав до Швеції радянські фільми, серед яких був український – «Україна, 1941». У березні 1944 року в США демонструвався фільм «Як гартувалася сталь».

Англійські державні служби були фундаторами спеціальної «Психологічної військової дивізії» на чолі з С. Бернстайном, до функцій якої входило розповсюдження кінофільмів союзних держав на звільнених європейських територіях. С. Бернстайн звернувся до Кінокомітету з пропозицією передати британському Міністерству інформації радянські фільми. Проте в 1944 році Кінокомітет самостійно почав готувати радянські картини для експорту: озвучував документальні та художні картини англійською, французькою, італійською, норвезькою, чеською, польською, сербською, румунською, угорською мовами, а в перспективі готувався до озвучення німецькою мовою.

У серпні 1944 року до Кінокомітету надійшла пропозиція щодо створення фільмів на польську тематику для прокату їх у Польщі. І. Большаков віддав

<sup>921</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 374–375.

розпорядження після закінчення виробництва відправити картину «Винищувач швабів» (робоча назва – «Зигмунд Колосовський») Київської студії до Польщі.

Події фільму «Зигмунд Колосовський» (сценарій Ігоря Луковського, реж.: Сигізмунд Навроцький і Борис Дмоховський) відбувалися в окупованій Польщі, що відповідало потребам розповсюдження радянських фільмів на територіях європейських країн, звільнених від німецької окупації. Дозвіл на випуск картини на екрани видали 22 грудня 1945 року.

Пригодницький жанр «Зигмунда Колосовського» зумовив стилістику картини. Авантюрні колізії, стрімкий розвиток дії, романтичний ореол героя-одинака (усі ознаки жанру) склали органічну єдність неймовірного сюжету.

Журналіст і офіцер Зигмунд Големба виказує винахідливість і відчайдушність, утікаючи з німецького полону. Повернувшись до міста, він дізнається про смерть друга – художника Яна Колосовського. Големба вирішує самотужки помститися нацистам. Невловимий герой здійснює диверсію за диверсією. Руйнуються будинки, спалахують цистерни з паливом, гинуть німецькі солдати й офіцери.

Оператор Федір Фірсов майстерно фільмує спецефекти, характерні для гостросюжетної розповіді: вибухи, пожежі, стрілянину. Художники Яків Рівош, М. Солоха, Євген Ганкін ретельно працювали над створенням реалістичного предметного середовища. Сюжетні ситуації умовні, проте декорації кожного епізоду відповідають природному місцю події. Музичні теми композитора Оскара Сандлера додають напруження сценам. Звукова доріжка картини сповнена тривожних звуків, пострілів, ревіння сирен. Аудіовізуальний ряд насичений атмосферою боїв, перестрілок, переслідувань.

Усі карколомні сюжетні колізії корелюються з активною диверсійною діяльністю Зигмунда Колосовського (Б. Дмоховський). Диверсант-авантюрист постійно перевтілюється. Терористична діяльність змушує героя постійно конспіруватися, видаючи себе за різних людей: інваліда Гросса – власника крамнички, гестапівця майора Ультера, польського прокурора Валишевського, угорського барона Федручі.

Дмоховський-актор демонструє майстерність перевтілення. Кожному персонажу притаманні індивідуальні вдача, пластика, мова. Імпозантний Големба, видаючи себе за прокурора, перетворюється на старого. Актор вдало копіює манери майора Ультера: прискіпливий погляд, звичку курити, поправляти деталі одягу. Барон Федручі у виконанні Б. Дмоховського набуває водівільних рис; актор зображає легковажного аристократа й гульгья. Інваліда Гросса виконавець грає карикатурно. Сатиричні елементи домінують в епізоді ув'язнення удаваного Гросса, де інвалід оплакує втрачений залізний хрест.

Головного героя оточували персонажі другого плану. Виконавці цих ролей створювали повноцінні характери. Наївний селянин Стефан Ракушка (П. Скороход) демонструє риси народної вдачі. В образі поляка Боровського (Михайло Висоцький) викривається в сатиричній формі зрадництво.

Умовність трактування персонажів і ситуацій зумовлені жанровими традиціями. Проте тогочасна критика, аналізуючи фільм, керувалася методом соцреалізму, як наслідок – намагання оцінити авантюрні колізії за принципами життєвої правдоподібності.



Фінал «Зигмунда Колосовського» відповідав політиці «інтернаціоналізму»: у партизанському загоні російською і польською мовами пафосно звучать присягання боротися до перемоги.

Радянська пропаганда усувала з екранів усе, що мало містити національну ідею як «політично шкідливе». Така доля спіткала й доволі невинний, на перший погляд, фільм-концерт «Українські мелодії» (реж. Ігор Земгано та І. Ігнатович, 1945 р.).

Жанр фільму-концерту сформувався й широко розповсюдився в радянському кінематографі за часів війни. Його поява активізувала процес дифузії між різними видами мистецтва завдяки художній формі: виступи видатних оперних співаків, музикантів, читців, танцюристів, фрагменти драматичних вистав поєднувалися в певну сюжетну схему на кшталт театрального реву.

Утім, кінореволюція набула популярності не тільки в СРСР. За часів Другої світової війни кінотвори цього типу виходили на екрани різних держав. Проте якщо, наприклад, в американському кіно вони мали тільки розважальну функцію, то в радянському – ще й прихований ідеологічний підтекст: ілюстрація ідеї «багатонаціональної соціалістичної культури» СРСР. Серед аналогів радянського виробництва треба відзначити казахський концерт «Під звуки домбры» (*Под звуки домбры*, 1943 р.) Центральної об'єднаної студії в Алма-Аті, «Таджицький кіноконцерт» (*Таджикский киноконцерт*, 1943 р.) «Союздифільму» і Сталінабадської студії, узбецький кіноконцерт «Подарунок Батьківщині» (*Подарок Родине*, 1943 р.) Ташкентської студії за участю українських кінематографістів тощо.

Структура і формальні ознаки кіноконцерту «Українські мелодії» не були винятковими щодо творів цього типу кінопродукції. В українському фільмі брали участь відомі оперні і драматичні артисти, такі як Іван Паторжинський, Зоя Гайдай, Костянтин Лаптев, Катерина Осмяловська, Олексій Ватуля, Віктор Добровольський та ін. Були включені народні пісні, твори українських поетів радянської доби, гуцульські танці, музика українських дореволюційних і сучасних композиторів – своєрідний дивертисмент. Концертні номери поєднувалися в цілну фабулу за допомогою розповсюдженого художнього прийому – вони ілюстрували розповідь старого кобзаря про минуле с. Тополівка, яке спалили німецькі окупанти.

Фільм мав складну прокатну долю (на екранах «Українські мелодії» йшли лише кілька днів). Стрічка зазнала нищівної критики з боку адептів радянської пропаганди: «В цій картині гостро відчувається присмак національної обмеженості, патріархальності, безкінечного замилування давниною та її атрибутами» (редакційна стаття газети «Радянське мистецтво» за 1946 р., № 38). Причину такої реакції з боку тогочасної офіційної критики можна пояснити тільки політичною ситуацією, під час якої картина вийшла в прокат.

Щодо художніх прийомів побудови сюжету, то картина наслідувала традиції українського кіно 1920–1930-х років. Достатньо пригадати визначні фільми «Злива» (1929) Івана Кавалерідзе і «Звенигора» (1927) Олександра Довженка. У «Зливі» поєднувалися епізоди двохсторічної історії від повстання селян 1768 року на чолі з Іваном Гонтою та Максимом Залізником до громадянської війни. У «Звенигорі» Вічний Дід мандрував у часі від прадавнини до революції. І. Савченко у фільмі «Дума про козака Голоту» (1937)

так само для встановлення зв'язку сучасного з минулим вводив службовий персонаж – старого кобзаря. Однак у цих картинах проглядався «класовий» погляд на національну історію. Автори «Українських мелодій» припустилися головної ідеологічної помилки, коли включили до фільму-концерту фрагмент вистави Київського драматичного театру ім. І. Франка «Богдан Хмельницький», у якому гетьман після перемоги під Жовтими Водами присягнувся над тілом старого Тура боротися за незалежність України.

Ідея національної незалежності в межах радянської пропаганди не мала права на існування, особливо в повоєнні роки, коли загострилася боротьба московського керівництва з будь-якими проявами національного визначення «братерських» республік. Про це свідчить низка відомих рішень ЦК ВКП(б), опублікованих у 1946 році, щодо подальшого розвитку радянського мистецтва. Ця політика в галузі культури призвела до заборони кількох проектів Київської кіностудії на стадії сценарних розробок. Прокатна доля картини «Українські мелодії» не була винятком.

У березні 1945 року підсумували втрати, що зазнала кіноіндустрія за воєнний період. Сума збитків Київської студії становила 7 321 000 крб, Одеської – 2 558 000 крб, Одеського заводу «Кінап» – 18 656 000 крб. Під час відступу з Одеси німецькі війська підпалили головний корпус заводу «Кінап», збереглися тільки цокольна частина, ліве крило і стіни. Ще раніше демонтували обладнання, з котельної заводу зняли п'ять котлів і трансформатор і вивезли до Румунії. На Одеській кіностудії було зруйновано й пошкоджено 32 будівлі. Під час окупації в приміщенні кіностудії перебувала військова частина, яка влаштувала на студії конюшню, а до відступу ряд будівель підпалили. Румунські частини вивезли до Бухареста майно студії разом з підземними кабелями.

## Підсумки

Підсумовуючи, слід зацентувати увагу на складні творчо-виробничі умови, у яких українські кінематографісти працювали у воєнні роки. Евакуація кіностудій з Києва та Одеси, складні умови виробництва й побуту в Середній Азії, реевакуація та відновлення кінопотужностей – усі ці факти історичної реальності безпосередньо впливали на кінопроцес.

Упродовж попереднього десятиріччя остаточно сформувалася партійно-адміністративна структура керівництва кінематографом. Ідеологічному контролю підлягали як жанрово-тематичне планування, так і окремі фільми. Під час війни державно-адміністративний нагляд за кінопроцесом посилювався, що було зумовлено безсумнівним пропагандистським потенціалом кінематографа. 1941–1945 роки характеризуються конкурентним протистоянням двох структур – Комітету у справах кінематографії при Раднаркомі СРСР і Управління пропаганди і агітації ЦК ВКП(б), що насамперед позначилося на кіновиробництві. Суперечності виникали внаслідок намагання Кінокомітету забезпечити виробничі потреби галузі – з одного боку, і жорсткою позицією Агітпропу щодо пропагандистських функцій кінематографа у воєнний період – з другого. Наслідки ідеологічного тиску виявились у домінуванні єдиного методу соціалістичного реалізму в галузі кіно, тому картина зазначеного періоду були притаманні загальні стилізові риси.

Проте кінематограф у межах 1941–1945 років має певну періодизацію, зумовлену головню виробничими чинниками.

До першої групи належать фільми, робота над якими була розпочата до війни. Жанрово-тематична спрямованість «Морського яструба» (різновид оборонного фільму), «Дочка моряка» (виробнича тематика), «Олександр Пархоменко» і «Як гартувалася сталь» (історико-революційні картини), «Роки молодії» (комедія сільськогосподарської тематики) відповідала довоєнним жанровим пріоритетам кінокерівництва. Митці використовували виразні засоби, які систематизувались у попереднє десятиріччя, а також досвід монтажного кіно 1920-х років. Історична реальність опосередковано впливала на стилістику зазначених картин: у довоєнні фільми механічно вводилися додаткові епізоди, у яких повідомлялося про початок війни («Морський яструб»), або встановлювалась аналогія між воєнними діями 1918 та 1941–1945 років («Олександр Пархоменко» і «Як гартувалася сталь»).

Короткометражні стрічки, поєднані в «Бойові кінозбірники» були перехідною кіноформою воєнного періоду. Для перших місяців німецького вторгнення кінозбірники – це оптимальний варіант кінопродукції: за умов мінімальних витрат у короткометражних фільмах максимально використовувався пропагандистський потенціал. Загалом короткометражні сюжети кінозбірників позначені схематизмом розробки тем, трактовок характерів, застосування виразних засобів, що певною мірою пояснюється умовами й стислими термінами виробництва (режисери-постановники були вимушені працювати паралельно над кількома проектами: новели для кінозбірників фільмували в періоди простоїв під час роботи над повнометражними стрічками). Проте Кінокомітет визнав «Кінозбірник» № 9 Київської кіностудії найкращим<sup>922</sup>.

Третій етап воєнного кіновиробництва розпочато фільмом «Партизани в степах України», де домінували схеми, апробовані в кінозбірниках, а зображення війни не відповідало історичним реаліям. Митці ще не переосмислили трагічних фактів і не знайшли відповідних засобів і форм для втілення реальності на екрані.

Етапним для кінематографа воєнної доби став фільм М. Донського «Райдуга». Естетичні принципи, покладені в основу стилістики картини, визначили подальші шляхи в осмисленні та втіленні воєнної тематики на екрані. Гуманізм, загострений драматизм, психологічна і побутова правдивість, переконливість акторського виконання – те, що зумовило цінність «Райдуги» для подальшого розвитку вітчизняного кіно.

Після реєвакації кінематографісти мали відновити зруйновані й застарілі кінопотужності. Крім того, ейфорія від перемоги у війні тривала недовго. У кінематографі, як і в інших видах мистецтва, дедалі очевиднішим ставав ідеологічний контроль тоталітарної держави. Зниження кіновиробництва в Україні в повоєнні роки було зумовлено політикою союзного центру щодо національних кінематографів.

---

<sup>922</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 461.

## ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО. 1939–1945

### Серпень 1939 – червень 1941 років

Україна стала однією з перших республік колишнього СРСР, на території якої розгорнулися події Другої світової війни (1939–1945). Війна прийшла в Україну у вересні 1939 року і по-різному позначилася на житті та творчості багатьох українських режисерів та операторів, ідейно-тематичному наповненні кінострічок, принципах і методах роботи.

Після піку політичних репресій 1937–1938 років УРСР переживала так звану відлигу, хоча придушення свобод тривало, проте зміни в міжнародній ситуації змушували політичне керівництво СРСР та органи пропаганди перебудовувати свою роботу, що позначалося на кіногалузі.

23–24 серпня 1939 року нарком закордонних справ СРСР В. Молотов та міністр закордонних справ Німеччини Й. фон Ріббентроп підписали в Москві договір про ненапад між СРСР та Німеччиною, а також таємний протокол до нього, у якому встановлювалися нові міждержавні кордони в регіоні Центрально-Східної Європи.

Несподіваний маневр радянської дипломатії посилав суперечності щодо оцінки події населенням УРСР. Заступник наркома внутрішніх справ УРСР А. Кобулов у спецдонесенні щодо ставлення мешканців Києва до факту підписання пакту Молотова – Ріббентропа, приміром, зазначав: «Цей крок уряду було сприйнято як найсерйознішу політичну подію, яка виключила можливість війни з Німеччиною...»<sup>923</sup>. Майже пророкою виявилася думка, висловлена поетом М. Рильським про те, що пакт «надасть можливість, принаймні, на два роки відкласти війну з німцями»<sup>924</sup>.

Проте, з іншого боку, агенти НКВС фіксували стан дезорієнтації, що запанував у свідомості громадян після підписання договору з Німеччиною. Зовсім непоодинокими були питання, як тепер оцінювати боротьбу нацистів проти комуністичної партії Німеччини на чолі з Е. Тельманом, як трактувати антисемітські висловлювання вождів Рейху, чому в СРСР забули про гітлерівські концтабори тощо<sup>925</sup>.

Зміну акцентів відразу відчули любителі кіно. Так, зокрема, суттєві корекції відбулися в репертуарній політиці українських кінотеатрів. Наприклад, уже наприкінці серпня 1939 року з широких екранів зникли популярні на той час стрічки, що мали антифашистський зміст, зокрема «Кришталевий палац» (реж. Г. Гричер-Чериковер, 1934 р.), «Родина Оппенгейм» (реж. Г. Рошаль, 1938 р.), «Професор Мамлок» (реж. Г. Рапапорт, А. Мінкін, 1938 р.) та ін.

Напад Німеччини на Польщу 1 вересня 1939 року посилав ще більшу підозру щодо справжньої ролі СРСР у розв'язанні Другої світової війни. «Радянський Союз дав Гітлеру всі карти до рук», «якби не уклали договору з

<sup>923</sup> *Гриневич В.* Дезорієнтовані Кремлем: що думали кияни про зовнішню політику напередодні війни // Тиждень. – 2010. – № 17 (130), 30 квітня. – С. 7.

<sup>924</sup> Там само. – С. 7.

<sup>925</sup> Там само. – С. 8.

Німеччиною, то вона побоялася б напасти на Польщу», – подібні критичні думки були доволі поширеними серед населення та військовослужбовців<sup>926</sup>.

У ЗМІ УРСР події перших двох тижнів війни в цілому висвітлювалися нейтрально-стримано. Скажімо, на шпальтах таких масових газет, як «Радянська Україна», «Комсомолец України», «Пролетарська правда» та ін., у матеріалах про події в Європі здебільшого розповідалося про фортифікаційні споруди, збудовані в Польщі та Франції задля відбиття німецької агресії, про позиції різних держав світу щодо оголошення війни проти Німеччини Великою Британією та Францією, про морські та повітряні бої між арміями країн, що воюють. Наприклад, з посиланнями на агенції «Рейтер», «Юнайтед Прес», «Асошіейтед Прес» та інші світові джерела повідомлялося про оголошення воєнного стану в Угорщині, а в Каїрі та в Парижі – стану облоги<sup>927</sup>.

У випусках кіножурналу «Радянська Україна» (№ 70–73, вересень 1939 р.) йшлося насамперед про буденні справи: завершення жнив, працю меліораторів, містилися сюжети про початок навчального року тощо. Винятками, які були пов'язані з воєнною тематикою, можна вважати епізоди про відзначення 20-х роковин з дня загибелі М. Щорса, а також репортажі про охорону морських кордонів України та початок призову на строкову військову службу.

Натомість з настанням другої декади вересня 1939 року інформаційна ситуація почала змінюватися. Уже з ранку 17 вересня 1939 року по радіо було передано звернення голови РНК СРСР В. Молотова про початок Польського походу Робітничо-селянської червоної армії (РСЧА). Усі газети УРСР вишли з передумком промови В. Молотова 18 вересня 1939 року. У зверненні повідомлялося про те, що «уряд СРСР більше не може залишатися нейтральним щодо подій у Польщі», тому РСЧА «рушила у похід, аби визволити братні український та білоруський народи, а також людей інших національностей з-під польського ярма»<sup>928</sup>.

Кіногалузь, на відміну від періодичної преси, не встигала оперативно реагувати на події війни. Приміром, про ситуацію в Західній Україні кіножурнал «Радянська Україна» зміг повідомити лише у випуску № 77 від 28 вересня 1939 року і то опосередковано за допомогою сюжетів про обговорення в трудових колективах Півдня та Сходу України бойових дій РСЧА. Винятком варто вважати короткий документальний випуск, підготовлений Московською студією кінохроніки, під заголовком «До подій у Західній Україні та Західній Білорусі». У ньому побіжно демонструвалися польські військовополонені, просування РСЧА по містах і населених пунктах Західної України тощо. Тому не дивно, що 20 вересня 1939 року рішенням Комітету у справах кінематографії СРСР було створено спеціальну бригаду кінопрацівників, які відправлялися разом із радянськими військами до районів Західної України та Західної Білорусі, що відійшли СРСР згідно з протоколом до пакту Молотова – Ріббентропа.

<sup>926</sup> *Гриневич В.* Дезорієнтовані Кремлем: що думали кияни про зовнішню політику напередодні війни. – С. 8.

<sup>927</sup> *Мельниченко В. М.* Висвітлення подій початку Другої світової війни у радянській пресі (серпень – вересень 1939 року) // Вісник Черкаського університету. Серія «Історичні науки». Ч. 1. – 2011. – № 202. – С. 100.

<sup>928</sup> Там само. – С. 101.

Оскільки активна фаза бойових дій добігала свого завершення (17 вересня 1939 р. члени польського уряду на чолі з колишнім президентом І. Мосьціцьким перетнули польсько-румунський кордон, де були інтерновані, а 28 вересня 1939 р. – капітулювала Варшава), було вирішено, що основним завданням цієї кіногрупи стане ведення зйомок для створення ілюстративного пропагандистського кіно, що мусило б довести важливість і доцільність приєднання західноукраїнських і західнобілоруських земель до СРСР. До складу групи ввійшли відомі оператори, зокрема Ю. Єкельчик, М. Биков, Ю. Тамарський та кілька технічних працівників. Очолив знімальну групу О. Довженко. Узяти участь у зйомках хотів також Дзига Вертов, який мріяв створити стрічку про рідне місто Білосток, проте його задум залишився нездійсненим.

Згодом до роботи в знімальній групі Київської кіностудії долучилися польські оператори, які відходили разом з іншими біженцями з окупованих німцями територій та потрапили до Львова. Так, участь у роботі операторської групи під проводом О. Довженка взяли польські оператори, зокрема С. Воль, В. Форберт, Л. Перський.

Протягом вересня – жовтня 1939 року група кінематографістів на чолі з О. Довженком працювала в Тернополі, Добрушині, Галичі, Станіславі, Коломиї, Косові. Як політпрацівник штабу фронту, О. Довженко займався агітаційно-пропагандистською роботою, зокрема активно виступав на зборах, мітингах, розповідав про життя в УРСР. 11 жовтня 1939 року О. Довженко надіслав до Київської кіностудії 3 000 метрів відзнятого матеріалу для документального фільму «Визволення»<sup>929</sup>.

Важливу роль при створенні сценарію та, зрештою, монтажу стрічки «Визволення» (авт. сцен. О. Довженко, реж. О. Довженко, Ю. Солнцева, 1940 р.) відіграла програмна стаття за підписом О. Ярославського «Кому ми йдемо на допомогу», що була опублікована 19 вересня 1939 року в «Правді», а згодом в усіх радянських газетах і часописах. Доречно підкреслити, що в дикторському тексті, який супроводжує візуальний ряд «Визволення», час від часу просто цитуються цілі абзаци з означеної статті.

Стаття О. Ярославського складалася з трьох смислових блоків. По-перше, СРСР вступив у війну в момент, коли Польської держави вже фактично не існувало (Польща втратила основні культурні та промислові центри, ніхто не знає місця перебування уряду та воєнного командування, солдати пересуваються по країні без харчів, боєі тощо). По-друге, Польща протягом двадцяти років свого існування перетворилася на в'язницю для українського та білоруського народів (Західна Україна та Західна Білорусь були економічними колоніями панської Польщі, у селян відбирали землю, проводилася активна політика культурного поневолення національних меншин). По-третє, трудящі Західної України та Західної Білорусі з ентузіазмом зустрічають війська РСЧА («радість людей є такою великою, що навіть найбідніші селяни діляться з червоноармійцями останнім шматком хліба та останньою чашкою молока»)<sup>930</sup>.

<sup>929</sup> *Марочко В. І.* Зачарований Десною: історичний портрет О. Довженка. – Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 186.

<sup>930</sup> *Ярославский Ем.* Кому мы идём на помощь // Политучёба красноармейца. – 1939. – № 19 (октябрь). – С. 5–11.

У драматургічному плані стаття розповіла про вісь конфліктів, навколо якої в цілому було збудовано сценарій «Визволення». З одного боку, тут ішлося про конфлікт багатих і бідних, пролетарів та експлуататорів, що повністю вписувалося у звичні ідеологеми більшовицької пропаганди. Водночас цей конфлікт розглядався переважно як другорядний. На перше місце вийшла вісь етнічно-культурного протистояння, так званих Польщі «А» та Польщі «Б», Польщі-мачухи для української та білоруської меншин (про становище євреїв загалом не згадувалося). Після двадцяти років активного насаджування «інтернаціоналізму» тема патріотизму (причому в її суто національній версії) несподівано посіла чільне місце в документальному кіно.

Вагомою обставиною є також те, що О. Довженко у фільмі «Визволення» певною мірою повертається до канонів радянської кінопоетики 1920-х років з її епічною демонстрацією монументального колективного героя – широких народних мас в епоху революції. У 1930-х роках такий підхід був, найімовірніше, нетиповим, оскільки тодішні суспільно-політичні процеси вимагали появи на екрані не стільки героя-маси, скільки героя-особистості, що діє серед маси, з масою та на чолі маси <sup>931</sup>.

Уже з перших кадрів О. Довженко малює на екрані похмурий «старий» українсько-польський кордон по річці Збруч, що нащитинився мережею фортифікацій. Водночас рух кінокамери по польській «лінії Мажино», на яку в колишнього варшавського уряду, як стверджує диктор, не вистачило коштів, доводить штучність цих укріплень.

Глядач бачить, як лінія прикордоння по-живому вперізується в українську землю, неначе глибокий шрам, що залишився в спадок від громадянської війни, коли українці воювали між собою по різні боки політичних барикад. Тим часом режисер через плани-деталі активно вихоплює то тут, то там порваний колючий дріт або ж зруйновані доти та цегляні опори, що, попри намагання поляків, так і не змогли утримати єдиний народ порізно.

О. Довженко у «Визволенні» широко застосовує символічні екранні образи, аби переконати глядача в безумовному поневоленні західних українців, які мешкали в кордонах Речі Посполитої. Величезна, мов мармурова брила, польська тюрма, яка, стоячи на пагорбі, панує над усім довколишнім ландшафтом, стає екранним уособленням самої державності довоєнної Польщі, як «тюрми народів», що вкладається в концепт згадуваної статті О. Ярославського.

Кадри з голодними, обідраними українськими дітьми є візуальним підтвердженням тези радянської пропаганди про культурне та економічне приниження українців у Польщі. Ці неписьменні українські діти та підлітки були позбавлені власної мови та прав на рідній землі. Показово, що цей оригінальний режисерський хід українського майстра вже в 1941 році скопіюють німецькі кінооператори, які створюють під час бойових дій в Україні та Білорусі цикл пропагандистських документальних стрічок викривального змісту про 20-літній «більшовицький рай».

Проте якщо в О. Довженка сюжети про дітей мають високий гуманістичний пафос, то для нацистів слов'янські діти – лише візуальний символ,

---

<sup>931</sup> *Безклубенко С. Д.* Українське кіно: начерк історії. – Київ: Альгерпрес, 2004. – С. 51.

ілюстрація до тези про расову зверхність «арійців» над людиною з нижчих щаблів. Зрештою, відомо, що для зйомок гітлерівцями підбиралися інваліди дитинства, що потерпали від важких розумових вад.

Характерною рисою «Визволення» є уникнення спокуси смакування жорстокості чи приниження людської гідності в кадрах, у яких, зокрема, представлені польські військовополонені. Тема військовополонених є загальною нетиповою для радянських документальних стрічок 1930-х років. Для О. Довженка вона була добре знайома: у жовтні 1921 року він працював секретарем у справах військовополонених при російсько-польській репатріаційній комісії у Варшаві, що займалася обміном людей, які потрапили в полон. Тоді О. Довженку треба було займатися рутинною бюрократичною роботою, зокрема вирішувати питання амністії, повернення громадян на Батьківщину, опікуватися долею солдат, які перебували в польських таборах, розв'язувати соціальні питання українців у селах Холмщини та на Волині тощо<sup>932</sup>.

Отже, трагедія людей, які стали жертвами війни, була близькою О. Довженку. На відміну від нацистського кінорежисера Ф. Хіплера (стрічка «Похід на Польщу», 1939 р.), який фільмував польських військовополонених за класичними канонами воєнної кінопропаганди, аби викликати відразу в глядачів-переможців та деморалізувати сторону, що програла, О. Довженко зміг представити полонених поляків-солдат у гуманістичному вимірі. На роль винних у розв'язуванні війни, поневоленні та приниженнях солдат кінорежисером «призначалися» вищі офіцери та польські можновладці.

Привертає до себе увагу епізод зі львівським вуличним театром, де акробат виконує різноманітні трюки, пародіюючи польських політичних і військових діячів, а кінокамера знімає його в різних ракурсах.

Ця деталь має, на наш погляд, особливе значення. Очевидно, що сценка на вулиці може трактуватися як політична сатира на діячів з Варшави. Натомість подібне трактування є безпосередньою конотацією, що зумовлено пропагандистським характером усього кінотвору.

Проте образ вуличного акробата також нагадує сцени із життя середньовічного вільного міста, у якому під час ярмарків виступали бродячі артисти та комедіанти. Маленький епізод дозволив режисеру привнести в монотонний темпоритм «визвольного походу» РСЧА, у незліченні промови, виступи, покладання квітів та інші офіційно-пропагандистські заходи струмінь живої народної творчості, усмішки простих глядачів та візуальне, майже на дотик відчутне почуття свободи, яке зникне в цих усміхнених людей на екрані вже після встановлення більшовицької влади.

Слід звернути увагу на те, що режисер мінімізує авторський текст, застосовуючи натомість особливу форму монтажу – чергування крупних планів людини та деталей, що дозволяє глядачеві легше віднайти взаємозв'язок людей із подіями на екрані, а також зробити дію в епізоді динамічнішою.

Цензурна політика другої половини 1930-х років у УРСР вимагала від О. Довженка, як зазначалося, візуалізації тези про економічне поневолення українців Галичини, Волині та інших західних регіонів. Образи злиденного Борислава та його робітників, кольорові контрасти білого високого замку

<sup>932</sup> Марочко В. І. Зачарований Десною... – С. 54.



польських магнатів та чорних обвуглених українських хат, що згодом будуть запозичені режисером Київської кіностудії А. Роомом для ігрової стрічки «Вітер зі Сходу» (1940), попри своє пропагандистське навантаження, мають також очевидну художню цінність.

Уже 29 жовтня 1939 року вулицями Львова пройшли механізовані частини Українського військового округу і мирна демонстрація трудящих міста. Зйомками цієї події керували О. Довженко та О. Медведкін. Отже, рейд операторської групи О. Довженка завершився наприкінці жовтня 1939 року, тому режисер та інші кінематографісти його групи повернулися до Києва.

Привертає до себе увагу той факт, що навіть після завершення Польського походу РСЧА та приєднання Західної України до УРСР оператори кінохроніки не поспішали висвітлювати повсякденне життя на західноукраїнських теренах. Наприклад, у випусках кіножурналу «Радянська Україна» за жовтень 1939 року (№ 78–85) є лише три сюжети про події в Західній Україні, але всі вони знімалися в Харкові, Дніпропетровську, Києві та розповідали про виставки й концерти з нагоди «возз'єднання». У випусках за листопад (№ 86–93) містяться два сюжети, з яких один – «паркетний» – про приїзд делегації Народних зборів Західної України до Києва. У грудні цього ж року (випуски № 94–99) з'явилися перші сюжети, відзняті «на натурі» в с. Черче Рогатинського району Станіславської (нині – Івано-Франківської) області про виступ народної самодіяльності (фольклорна тема) та у Львові про мітинг біля встановленої колони на честь сталінської Конституції (ідеологічна пропаганда)<sup>933</sup>.

Очевидно, що тут йшлося про ризики, пов'язані з показом на екранах сцен із життя європейського міста, що могли поставити під сумнів низку радянських пропагандистських тверджень (замість голоду та убогості – переповнені в умовах війни товарами та делікатесами вітрини львівських крамниць, наявність розкішних будівель, кав'ярень, модно вдягнутої публіки на вулицях тощо). Навіть у стрічці «Визволення» О. Довженка, затисненої зі зрозумілих політичних причин у лещата жорсткої цензури, не вдавалося уникнути побутових сцен, панорамних зйомок, що наочно підкреслювали відмінності між містами УРСР та західноукраїнського регіону.

Крім цього, режисер, попри жанр художньо-документальної стрічки, прагнув зберігати відносну історичну правдивість кінодокумента. Війна відбувалася на «своїй території», що була тимчасово окупована іншою державою. На цьому наголошував сам режисер, підкреслюючи в одній зі своїх статей визвольний характер місії РСЧА<sup>934</sup>. Отже, кадри з руйнуваннями використовувалися доволі дозовано (руїни львівського залізничного вокзалу, що залишилися після бомбардувань люфтваффе, пограбовані (як переконував диктор) поляками та частково спалені українські хати, знищені частинами РСЧА фортифікаційні споруди тощо). Такий монтажний підхід вигідно ілюстрував більшовицьку пропагандистську тезу про війну «малою кров'ю».

<sup>933</sup> Україна і Друга світова війна. Кінолітопис: анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів, кіносюжетів, спецвипусків (1939–1945) / ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. – Київ, 2005. – С. 31.

<sup>934</sup> Довженко О. Патріотичні кінокартини // Пролетарська правда. – 1940. – № 1 (284). – 1 січня. – С. 2.

З іншого боку, суто бойових епізодів було насправді знято обмаль. При перегляді картини глядач часто міг зрозуміти, що відбувається бій, за шумовими ефектами. Атаки РСЧА повною мірою вписувалися в екранний концепт «могутнього удару»: зняті панорамою незліченні колони танків і бронетехніки, які йшли парадним порядком, літаки, колони піхоти, кавалерійські атаки. Зрештою, тема боїв у цьому конкретному випадку була другорядною. Для О. Довженка важливішим завданням стало осмислення місця людини на війні, феноменів людської відваги та мужності. Розпропагандований більшовиками формат «справедливої війни» значно розширював видатному режисерові поле для художніх інтерпретацій.

Монтаж «Визволення» загалом проходив у складних політичних умовах. Тривогу на початку 1940 року в населення УРСР викликав той факт, що з театру військових дій у Фінляндії почали повертатися труни із загиблими, а їхня кількість (на відміну від Польського походу) ставала щораз більшою.

Наприкінці травня 1940 року на екрани українських кінотеатрів вийшла документальна кінострічка «Лінія Манергейма» (реж. В. Беляєв, В. Соловцов, опер. В. Єшурін, 1940 р.), виробництво якої здійснювалося фахівцями Ленінградської кіностудії. Слід зауважити, що у створенні цього фільму у складі фронтових кіногруп брали участь люди, що були пов'язані з Україною. Це, зокрема, оператор П. Печул, який народився на Півдні України в Придністров'ї (до 1940 р. належало УРСР), де відбувалося його творче становлення аж до початку 1930-х років, коли він виїхав до Москви на навчання; а також видатний фронтовий кінооператор С. Школьников, який після зйомок у Фінляндії з літа 1940 року служив у штабі Одеського військового округу, де зустрів початок війни і перший її етап (до 1942 р.) пройшов у складі частин Південного фронту, беручи участь в обороні Одеси, Криму та інших регіонів Півдня України.

Сама стрічка, на відміну від інших тогочасних документальних творів, містила досить багато бойових епізодів. Вона ж за наполяганням Політичного управління РСЧА кілька разів перероблювалася: додавалися нові сюжети про боротьбу Червоної армії з фінським військом. Річ у тім, що після провалу радянського плану «блискавичної війни» конфлікт набув окопного характеру, що не вписувалося в згаданий і прийнятий на той час образ війни на екрані. Тому пропагандисти змушували режисера та операторів додавати більше героїки.

Письменник і драматург В. Вишневський у своєму щоденнику так виклав власні враження після перегляду цієї картини: «Вчора дивився “Лінію Манергейма”. Жодного оплеску. Глядачі мовчки дивляться на тягар війни. Натуралізм документу – вражаючий... Витає смерть і руйнування. Але ж вирізано все, що тільки можна: немає справжніх смертей, поранених, обморожених, немає трагізму...»<sup>935</sup>.

Фільм демонструвався в київських кінотеатрах «Спартак», «Жовтень», «Комсомолец України», у літньому кінотеатрі на стадіоні «Динамо»,

---

<sup>935</sup> *Невежин В.* «Если завтра в поход...»: подготовка к войне и идеологическая пропаганда в 30–40-х годах. – Москва : Яуза-ЭКМО, 2007. – С. 214.

а згодом – на екранах Харкова, Дніпропетровська, Запоріжжя, Одеси та інших українських міст, і викликав схвальну реакцію глядачів<sup>936</sup>.

Отже, стрічка О. Довженка «Визволення» виходила на екрани зовсім в іншій суспільній ситуації, ніж коли відбувся знімальний період. 25 травня 1940 року ЗМІ зробили анонс про те, що О. Довженко зобов'язався перед дирекцією Київської кіностудії здати стрічку «Визволення» 26 травня того ж року<sup>937</sup>.

6 липня 1940 року фільм було прийнято Комітетом у справах мистецтв при РНК СРСР, а 25 липня 1940 року «Визволення» вийшло на радянські екрани українською та російською мовами. О. Довженко написав до нього короткої дикторський текст, був автором монтажу, музика належала Б. Лятошинському. Критика в цілому схвально відгукнулася про фільм, назвала його правдивим і мудрим, проте робила це без особливого захоплення.

Дивність ставлення критиків до кінострічки О. Довженка є тим більш незрозумілою, що самі керівники політичних органів армії на прикладах сутичок з японцями на Халхін-Голі, біля о. Хасан, а згодом Польського походу РСЧА та радянсько-фінської війни усвідомили необхідність внесення коректив у пропагандистське забезпечення політичних і воєнних кампаній. На нараді в Москві 27 травня 1940 року керівник Головного політичного управління РСЧА Л. Мехліс із роздратуванням зауважив, що червоноармії зовсім не розуміли інтернаціональних гасел, натомість, коли йшлося про національні питання чи вигоди для СРСР, бійці реагували з ентузіазмом<sup>938</sup>. Ця дивна стриманість, найімовірніше, була викликана тим, що, попри пропагандистські реверанси, О. Довженко у «Визволенні» зробив масштабну екранну панораму української історії, чого від нього зовсім не вимагали. Крім того, період, коли стрічка нарешті виходить на екран, позначений початком другої хвилі політичних репресій у Західній Україні (квітень–липень 1940 р.), тому її широка демонстрація стала б очевидною контрпропагандою для влади.

Фільм «Визволення» демонструють у Львові 11 вересня 1940 року на честь першої річниці возз'єднання, а потім він швидко зникає з прокату. Історичне значення «Визволення» для розвитку українського кіно полягає насамперед у конструюванні нового стилю документального кіномистецтва, що спирається на принципи билини. Епічний розмах подій у цьому фільмі супроводжувався багатством подробиць, жвавістю колориту, виразністю характерів зображуваних осіб, з якої виводився характер цілого народу. Міфічні елементи поєднувалися з історичними фактами, побутові сюжети – з панорамами битв, єдністю викладу – зі стилістикою замальовок.

Згодом з'являється ціла серія документальних стрічок, що спираються на принципи, запропоновані О. Довженком. Це, зокрема, «На звільненій землі» (опер. М. Шапсай, 1939 р.), «На Дунаї» (реж. І. Копалін та Я. Посельський, 1940 р.), «Радянський Львів» (авт. сцен. і реж. Я. Авдієнко, оператор К. Богдан, М. Шнейдеров, 1940 р.), «Перлина Карпат» (реж. М. Шапсай,

<sup>936</sup> *Тарнавська М.* На екранах України // Вісті ВУЦВК. – 1940. – 1 червня. – С. 3.

<sup>937</sup> *Марочко В. І.* Зачарований Десною... – С. 188.

<sup>938</sup> *Гриневич В. А.* Суспільно-політичні настрої населення України у роки Другої світової війни (1939–1945 рр.) : монографія. – Київ : ІПЕНД, 2007. – С. 233–234.

оператор М. Койфман, 1940 р.), «По радянському Дунаю» (реж. М. Шапсай, 1941 р.) тощо.

О. Довженко (очевидно, у рамках дозволеного) також прагнув до відтворення реальності воєнних подій, що, як зазначалося, було нетиповим для документального кінематографа другої половини 1930-х років. Його режисерський підхід дозволяв відносно правдиво відобразити сцени боїв, руйнувань, побуту, створити контраст (протиставлення) миру – війні, життя – смерті, довоєнного міста – його руїнам. Режисер був проти інсценізації подій, що суперечило мотивації режиму, який вимагав від кінохроніки героїчних показових видовищ<sup>939</sup>.

У травні 1940 року вийшов перший хронікальний фільм про відзначення Першотравневого свята в Україні<sup>940</sup>. За основу було взято досвід Москви. З 1937 року Московська студія кінохроніки розпочала виробництво в кольорі циклу спеціальних репортажів під загальною назвою «Квітуха молодість», про урочистості з нагоди Першотравня. Акцент у зйомках робився насамперед на фіксації орнаментальних побудов фізкультурних парадів, а також на максимальному відтворенні помпезності цих дійств на екрані.

1 травня 1940 року в Києві відбувся грандіозний воєнний парад, що знаменував собою завершення Польського походу РСЧА та перемогу в радянсько-фінській війні. По Хрещатику пройшли тисячі одиниць бойової техніки, колони військових і трудящих української столиці, а в небі над Києвом пролетіло понад 300 швидкісних і важких бомбардувальників та винищувачів, що стало на той час своєрідним рекордом<sup>941</sup>. Зйомки свята дали життя хронікальній стрічці «З Першим травня!» (реж. М. Посельський, М. Шапсай, 1940 р.). У липні того ж року з'явився спецвипуск «Укркінохроніки» про великий фізкультурний парад на головній вулиці столиці України. Щоб зрозуміти масштаби події, варто зазначити, що в параді фізкультурників на Хрещатику взяли участь 25 000 осіб, представники 500 спортивних клубів з усієї України<sup>942</sup>.

Друге півріччя 1940 року пройшло під знаком возз'єднання з УРСР територій Північної Буковини та Бессарабії. Повернення Буковини відбулося в дипломатичний спосіб, тому Румунія позиціонувала себе на міжнародній арені як жертву нахабного тиску з боку СРСР, хоча зазначені території мусила повернути Радянському Союзу ще в 1918 році, після підписання Версальської мирної угоди.

Після «незнаменитої» війни з Фінляндією повернення Бессарабії та Буковини відтворювало в масовій свідомості міфи Польського походу РСЧА. 21 червня 1940 року керівник політичного управління РСЧА Л. Мехліс розіслав шифротелеграми, у яких виступ проти Румунії прямо мотивувався

<sup>939</sup> *Магуза Г. О.* Суспільно-політичні погляди і громадянська позиція О. П. Довженка : автореф. дис. ... канд. іст. наук 07.00.01 ; Київ, університет імені Т. Шевченка. – Київ, 2010. – С. 11.

<sup>940</sup> *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896–1995. – Київ : КІНОКОЛО, 2005. – С. 106.

<sup>941</sup> Книга рекордів України. Людина і суспільство. У світі науки та техніки / під ред. і диз. В. Басалига. – Київ : Навч. книга «Богдан», 2002. – С. 97.

<sup>942</sup> *Гриневич В. А.* Україна: хроніка ХХ століття. Довідкове видання // Інститут історії України НАН України. – Київ, 2009. – С. 140.

необхідністю «забрати з рук ворожої боярської Румунії вкрадені нею наші землі та визволити з румунського полону наших братів і сестер»<sup>943</sup>.

Проблема для радянських політпрацівників полягала в тому, що вісті, які доходили в Буковину та Бессарабію із західноукраїнських територій про пограбування, реквізиції та репресії щодо місцевого населення з боку радянської влади, не збуджували в мешканців цих областей жодного ентузіазму. Один із очевидців влучно описав ситуацію: «Червона армія, як і у колишній Польщі, приїхала до нас визволяти не народ, а крамниці від речей і товарів»<sup>944</sup>.

Мало того, ще наприкінці 1939 року румуни почали загравати з україномовним населенням, створивши в Північній Буковині автономію з формально проголошеною цивільною рівноправністю українців і румунів. Були призупинені гоніння на вживання української та російської мов, а всі офіційні документи в Бессарабії та на Буковині почали друкуватися мовами національних меншин.

Крім того, румуни, наче передбачаючи кроки СРСР, у 1939–1940 роках розгорнули на території Буковинського краю, де проживала україномовна більшість, активну власну кінопропаганду. По-перше, майже кожен випуск румунської довоєнної кінохроніки 1939–1940 років (*Jurnalul cinema sonor O.N.C.*) уміщував той чи інший сюжет про «щасливе життя» мешканців Буковини та Бессарабії в Румунії. Зокрема, у випуску № 8 за 1939 рік з гордістю розповідалося про запуск у Чернівцях першого тролейбуса (при тому, що такого виду транспорту ще не було в Бухаресті). Подавалася панорама великого та заможного міста, охайних будинків, чистих заметених вулиць і скверів тощо. По-друге, у 1939–1940 роках румунськими кінематографістами було відзнято багато документальних фільмів про історію та культуру Північної Буковини та Бессарабії. Слід назвати такі видові та етнографічні стрічки, як «Чернівці» (*Cernautsi*, реж. П. Калінеску, 1939 р.), «Народні танці нашого краю» (реж. А. Калверлеї, 1939 р.), «Риболовні жнива у Вальцові» (румунська назва українського Вилкове) (реж. Й. Рубнер, 1939 р.), «Монастирі Буковини» (реж. Р. Александер, 1940 р.). По-третє, активно мусувалася тема горя і злиднів людей, що мешкають на територіях, куди приходить радянська влада (класичним прикладом став док. фільм «Біженці» режисера польського походження С. Домініковського, 1940 р.).

Отже, на відміну від Польщі, де культурні права українців грубо порушувалися, а також тлів постійний релігійний конфлікт між католиками та членами різних православних громад, у Румунії влада діяла витонченішими способами, уміло паразитуючи на темі спільної православної культурної традиції та розігруючи карту заможного життя українців у межах румунської держави. Це у свою чергу змушувало українських діячів кіно йти від зворотного, що й проявилось в іншій знаменитій документальній кінострічці періоду 1939–1941 років – «Буковина – земля українська» (реж. Ю. Солнцева, 1940 р.).

<sup>943</sup> Шорников П. М. Бессарабский фронт (1918–1940). – Тирасполь : Полиграфист, 2011. – С. 255.

<sup>944</sup> Радянські органи державної безпеки у 1939 – червні 1941 р.: документи ГДА СБ України / упоряд. В. Даниленко, С. Кокін. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2009. – С. 1164–1165.

Відразу зазначимо, що хоча режисером фільму «Буковина – земля українська» (1940) названа Юлія Солнцева, а О. Довженко представлений у титрах лише художнім керівником, водночас глибина режисерського задуму та знання української культури дозволяє кваліфікувати О. Довженка як рівноправного, коли не головного, режисера фільму.

28 червня 1940 року розпочався так званий Прутський похід Червоної армії. Преса УРСР повідомляла про те, що підрозділи РСЧА вступили до міст Чернівці, Хотин, Сорочи, Бельці, Кишинів, Аккерман, Болград та ін. Усюди мешканці міст і селищ Буковини та Бессарабії зустрічали червоноармійців з квітами, а румунська армія просто розбіглася<sup>945</sup>. Легкість, з якою просувалися радянські війська по території Буковини та Бессарабії, породила суспільну ейфорію в УРСР, порівняну з тим, що мала місце в період Польського походу 1939 року.

Натомість партійне керівництво та військове командування врахували помилки кампанії в Польщі, тому зйомки «Буковини...» розпочалися майже відразу після переходу частинами РСЧА державного кордону з Румунією. Заздалегідь спеціальним автобусом з Києва в місія дислокації армійського угруповання на Буковині було доставлено знімальну кіногрупу в складі О. Довженка, Ю. Солнцевої, операторів В. Войтенка, І. Шеккера та кількох адміністративних працівників Київської кіностудії. 3 липня 1940 року вони досягли Чернівців, де розпочали зйомки міста та приміських зон.

Водночас на Південь України (Бессарабія) приїхала група І. Копаліна та Я. Посельського, що мусила також знімати хронікальну стрічку під робочою назвою «Визволення Бессарабії та Північної Буковини», проте згодом за ініціативою Й. Сталіна вже створений фільм було перейменовано: він отримав назву – «На Дунаї» (1940).

На відміну від кінотвору І. Копаліна та Я. Посельського, де зйомки суто військових подій займають чільне місце, О. Довженко та Ю. Солнцева пішли іншим шляхом. Вони візуалізували ідею визволення Буковини не стільки через образи походу РСЧА, як у Польщі, скільки через розгортання на екрані видовища із самих глибин народної культури буковинського краю, що генетично споріднені з великою українською культурою. Акцент робиться на представленні народних звичаїв та обрядів (наприклад весілля), які подібні за своєю схематикою до обрядів Галичини та Черкащини, Волині та Донбасу.

Український глядач, спостерігаючи за заручинами, весільними танцями чи дівчатами, що займаються вишиванням, не відчуває нічого чужинського. Навіть вишивка хрестиком на рушниках чи іконах, попри місцеву специфіку, мало чим відрізняється від візерунків, що робляться в селах Полісся, Слобожанщини чи Поділля.

Панорамні зйомки Карпат нагадують про давні часи, коли народні месники на чолі з Олексою Довбушем боролися з поневолювачами українців за право говорити рідною мовою та за соціальну справедливість. У сюжеті про життя Карпат глядачі можуть побачити простих селян-трудоарів, які своєю важкою працею здобувають собі хліб на щодень. При цьому вони

---

<sup>945</sup> Бутенко К. Червона армія – визволительниця наших братів-українців // Вісті ВУЦВК. – 1940. – 29 червня. – С. 1–2.

залишаються радісними, усміхненими та привітними людьми з почуттям власної гідності й гордості за свою землю.

Румунія представлена як чужорідний елемент, що відчуває себе, однак, невпевнено, як тимчасовий господар. Образ табличок з написами «Говорити румунською», розміщеними всюди (від університету до маленької корчми на околицях Чернівців), – конкретний доказ, як вважали автори, тези про те, що румуни в буковинському краї лише гості, до того ж гості небажані.

Безумовно, режисери фільму мусили враховувати політичні рамки та згадуваний раніше вплив румунської кінопропаганди, тому, крім культурної компоненти, конфлікт розгортався й за традиційною для драматургії часів більшовизму віссю: бідність – багатство, праця – експлуатація. Саме тому замість румунського лощеного фасаду Чернівців глядач може побачити в кадрі повій, безробітних на вулицях міста, злидні в робітничих околицях.

Утім, цінність «Буковини...» в контексті еволюції українського мистецтва документального кіно є беззаперечною. Варто, приміром, порівняти цей кінотвір зі стрічкою «На Дунаї» (реж. І. Копалін, Я. Посельський, 1940 р.). В останньому випадку обидва кінематографісти намагалися відтворити схему зйомок «Визволення» О. Довженка зразка 1939 року: панорами Кишинєва, Аккермана тощо, вступ Червоної армії, яку зустрічають з квітами, мітинги на заводах, фабриках та в селах, кадри військового параду з командуванням на трибуні, побутові сюжети, коротка розповідь про Дунайську флотилію. Але, по суті, тема взаємозв'язку Бессарабії з Україною чи навіть СРСР (Російською імперією) залишилася в цілому нерозкритою.

Натомість «Буковина...», зробивши акцент на фіксації народних свят і звичаїв, значною мірою вплинула на пошук вітчизняними кіномитцями нових тем, зокрема, дослідження та презентації в екранному просторі малих (локальних) культур (гуцули, лемки, кримські татари та ін.). У 1940–1941 роках на екрани вийшло кілька документальних стрічок, що будувалися за схематикою, запропонованою О. Довженком та Ю. Солнцевою, зокрема «По Криму» (реж. Я. Посельський, оператор О. Ковальчук, В. Орлянкін, 1940 р.), «По радянському Дунаю» (реж. М. Шапсай, 1941 р.). У 1940 році на екрани України вийшла хронікальна стрічка «Гуцули», у якій була показана розкішна природа Прикарпаття, життя, побут і звичаї гуцулів (фільм було втрачено під час евакуації Київської студії кінохроніки в липні–серпні 1941 р.)<sup>946</sup>. Простежувалася спроба відродити «єврейську тему» в українському кіно: у серпні 1940 року на Київській кіностудії було запущено у виробництво стрічку «Фроїм Сокіл» (реж. З. Чернявський) про життя єврейського колгоспу, у якій головну роль мусив грати видатний актор і театральний режисер С. Міхоелс, проте згодом її зняли з виробництва.

Урізноманітнення тем в українському кінодокументі наприкінці 1940 – на початку 1941 років було пов'язано також з потребами нейтралізації звинувачень СРСР в агресії щодо сусідніх держав: кіномистецтво мало унаочнити спільну культурну традицію новоприєднаних областей з УРСР.

З липня 1940 року спостерігаються відчутні зміни в редакційній політиці кіножурналу «Радянська Україна». З доступних для аналізу випусків можна

<sup>946</sup> *Гриневич В. А.* Україна: хроніка ХХ століття. Довідкове видання... – С. 140.

побачити, що пріоритетними темами стають сюжети про виробничі здобутки та навчання цивільної оборони. Тема соціалістичних змагань і трудових подвигів завжди посідала чільне місце в кіноагітації 1930-х років. Проте в 1940 році було прийнято кілька законів, що під виглядом боротьби з порушеннями трудової дисципліни насправді встановлювали кріпацтво на заводах і фабриках. Зокрема, упроваджувалися семиденний робочий тиждень, восьмигодинний робочий день, установлювалися кримінальна відповідальність за запізнення та прогули або допущений брак, дозволялося залучати до роботи на виробництві підлітків віком 14–16 років. Саме тому випуски кіножурналу другої половини 1940 – початку 1941 років зарясніли сюжетами про «навчання трудових резервів» (так називалися працюючі на підприємствах підлітки та молодь), «тріумфальне перевиконаання планів» (металургійних, харчових, фармацевтичних комбінатів, шахт, колгоспів, різних установ), «боротьбу з дезорганізаторами виробництва» (тавро для тих, хто запізнився на роботу), «нові наукові технології» (ішлося про видобуток синтетичного каучуку та інших матеріалів військового призначення) тощо. Основна ідея кінорепортажів, окрім хизування реальними та уявними успіхами, полягала в переконуванні глядачів у тому, що їхні жертви є немарними. Виробництво працювало задля зміцнення обороноздатності країни.

Так, наприклад, застосовувався редакторський прийом суміщення, коли за сюжетом про трудове звершення йшло повідомлення про навчання цивільної оборони чи військові маневри або про річницю пам'ятних воєнних подій (випуски № 97, 99, 1940 р., № 35, 37, 1941 р.). Після припинення локальних конфліктів (у Польщі, Фінляндії, Румунії) військова тема активно презентувалася у форматі навчань цивільної оборони, які втягували у свою орбіту різні верстви населення – робітників (№ 99, 117, 1940 р.), молодь (№ 97, 1940 р., № 28, 1941 р.), колгоспників (№ 35, 1941 р.). Кінооператори не забували також про висвітлення життя в новоприєднаних областях (№ 96, 115, 1940 р., № 28, 1941 р.).

Воєнний для України 1940 рік ввійде в історію українського кіномистецтва і як рік ще однієї історичної драми, що була зафіксована на кіноплівку. У квітні 1940 року в Нью-Йорку відбувся прем'єрний показ документального фільму «Трагедія Закарпатської України» (реж. і прод. В. Авраменко, оператор П. Лисюк, 1940 р.). Унікальність цього кінодокумента полягає насамперед у тому, що плівка зберегла для нащадків сцену проголошення Карпатською Україною своєї державної незалежності. Досі жодне з державних утворень, що виникли на початку ХХ ст. на території України, не залишило візуального сліду такого історичного акту.

До початку Другої світової війни Закарпаття (тоді – Підкарпатська Русь) входило до складу Чехословаччини (у 1938–1939 рр. – на правах автономії). Після Мюнхенської змови у вересні 1938 року та фактичної окупації Німеччиною території Чехії і створення самостійної Словаччини Угорщина та Польща, на території яких проживала значна кількість українців, висунули вимогу щодо недопущення проголошення Карпатською Україною своєї незалежності (бо це могло поставити під сумнів стабільність їхніх власних кордонів). Під сильним тиском Німеччини (союзника Угорщини) рішенням Першого Віденського арбітражу в листопаді 1938 року Ужгородський,



Мукачівський і Севлюський повіти Закарпаття передавалися Угорщині. Український регіональний уряд на чолі з А. Волошиним переїхав до м. Хуста, яке було проголошено новою столицею краю.

На початку 1939 року напередодні виборів до Сейму Карпатської України до Хуста зі США прибув колишній діяч УНР Каленик Лисюк разом зі своїм сином кінооператором Петром, який створив першу закарпатську кіногрупу. Загалом до березня 1939 року (моменту проголошення в Хусті державної самостійності Карпатської України) було зроблено кілька сотень фотознімків (200 з них зберігається нині у США), а також відзнято робочі матеріали для стрічки, що складалася з панорам Закарпаття та Хуста, сцен урочистих подій (у тому числі сцена, коли Августин Волошин зачитує ухвалу про незалежність Карпатської України та загальні плани зали, у якій депутати українського Сейму співають національний гімн «Ще не вмерла Україна»), а також епізоди бойових сутичок і зіткнень між карпатськими січовиками та мадярськими військовими. До речі, в одному з боїв загинув сам оператор П. Лисюк.

Попри те, що представники українського карпатського уряду в Хусті розробили та запропонували на розгляд Будапешта 78 варіантів мирних угод і меморандумів з різними проханнями, Угорщина порушила всі домовленості й пішла на Карпатську Україну війною<sup>947</sup>. Після завоювання Закарпаття угорцями К. Лисюк продовжив роботу над фільмом у Словаччині. Тут через кілька місяців він провів реконструкції подій на Закарпатті, а їхніми учасниками були реальні вояки Карпатської січі, які вижили в березневих боях з угорською армією<sup>948</sup>.

Прем'єрний показ відзнятого в 1939 році кіноматеріалу відбувся, як значалося, у Нью-Йорку в квітні 1940 року, а згодом (у 1942 році) кіностудія Василя Авраменка остаточно змонтувала цей фільм. Безумовно, з погляду технічної складової стрічка виглядає, як аматорська короткометражка. Проте її очевидна цінність не стільки в художньому, скільки в історичному вимірі.

У першому кварталі 1941 року на екрани України вийшли такі документальні фільми, як «По радянському Дунаю» (реж. М. Шапсай, 1941 р.), «Букovina – земля українська» (реж. Ю. Солнцева, 1941 р.), «Повернення зору» (реж. А. Федоровський, оператор Л. Кохно, 1941 р.), «На шахтах Криворіжжя» (реж. С. Шульман, 1941 р.).

Доцільно зупинитися на кінострічці «По радянському Дунаю» (реж. М. Шапсай, 1941 р.), що зримо продемонструвала зростання операторської майстерності українських кінематографістів напередодні початку визвольної війни радянського народу проти фашистської Німеччини. М. Шапсай повернувся до теми, що роком раніше вже висвітлювалася у фільмі І. Копаліна та Я. Посельського «На Дунаї» (про входження Бессарабії до складу УРСР, 1940 р.). Натомість, зберігаючи загальноприйнятну на той час схематику кінозйомок (панорами, оспівування героїки праці тощо), М. Шапсай оригінально

<sup>947</sup> Пагіря О. Невідомі листи делегації уряду Карпатської України до уряду Угорщини // З архівів ВУЧК – ГПУ – НКВД – КГБ. – 2009. – № 1 (32). – С. 58.

<sup>948</sup> Вятрович В. Карпатська Україна та її армія у фотографіях Каленика Лисюка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.istpravda.com.ua/artefacts/2011/03/16/31888/>.

підійшов до режисерського рішення сюжету: він «вплив» у канву кінорозповіді історію великої річки, показавши її через образи архітектурних пам'яток, кораблів, людей тощо. Знахідкою можна вважати операторський прийом, коли знімальна камера кріпилася на човні, що поволі плыв за течією. Динамічні мізансцени на основі повільного руху підкреслювали велич Дунаю, красу природи Півдня України, створювали ефект позитивних барвистих локацій у дусі добрих ожилних казок.

У травні–червні 1941 року О. Довженко, попри незгоду керівника радянської кінематографії І. Большакова, який вимагає від киян зняти оборонний фільм, починає роботу над стрічкою «Тарас Бульба». Сам режисер у розмові з директором Київської кіностудії Я. Лінійчуком підкреслив, що «І. Большаков не хоче розуміти, що “Тарас Бульба” – це теж оборонна кінострічка»<sup>949</sup>.

Про наближення війни українські кінематографісти здебільшого знали або ж здогадувалися. 29 травня 1941 року Комітет у справах кінематографії при РНК СРСР ухвалив постанову про будівництво нових потужностей для кіновиробництва: наприклад, у Києві до 1944 року планувалося розширити існуючі студії ігрового та хронікально-документального кіно, а також збудувати нову кіностудію, що була б розрахована на виробництво додатково 12–16 повнометражних художніх фільмів. Проте, коли О. Довженко як художній керівник Київської кіностудії спробував довідатися про реальні перспективи проекту, у РНК УРСР його повідомили, що всі фінанси, цемент, матеріали витрачаються на будівництво ліній оборони навколо Києва<sup>950</sup>.

Шлях, що був пройдений українським документальним кіно в 1939–1941 роках був доволі суперечливим. З одного боку, возз'єднання українських земель у рамках УРСР, попри політичні проблеми та терор НКВС, сприймалося як прогресивне історичне явище. Кіномитці змогли відійти від обов'язкових інтернаціоналістських кліше та повернутися до осмислення засобами кіно національних культурних традицій. Зросла операторська майстерність: люди кіно побували на справжній війні, змогли відчутти масштаби трагедії, що насувалася на Україну.

З другого боку, ейфорія від приєднання нових областей досить швидко пройшла, репресії та несправедливості створили ефект відчуження, який проявився в 1941 році. Напередодні Великої Вітчизняної війни один поляк, котрий мешкав на Західній Україні, написав: «Коли вони йшли, так українці будували їм тріумфальні арки, а зараз більшовикам збудують 20 воріт, аби тільки вони пішли»<sup>951</sup>. Простежувалася тенденція до бюрократизації кіногалузі та посилення ідеологічної цензури.

22 червня 1941 року гітлерівська Німеччина напала на СРСР. Друга світова війна, у яку була втягнута Україна у вересні 1939 року, стала визвольною війною радянського народу проти фашистської Німеччини, назавжди змінивши життя багатьох діячів українського кіномистецтва.

---

<sup>949</sup> *Безручко О.* Справа-формуляр «Запорожець»: нові документи про режисера Олександра Довженка // З архівів ВУЧК – ГПУ – НКВД – КДБ. – 2009. – № 2 (33). – С. 351.

<sup>950</sup> Там само. – С. 352.

<sup>951</sup> Радянські органи державної безпеки у 1939 – червні 1941 р. ... – С. 1199.

## 1941–1945 роки

Після підписання пакту Молотова – Ріббентропа 23 серпня 1939 року поняття «фашист» блискавично зникло зі сторінок преси. Лише в травні 1941-го, за кілька тижнів до початку війни, була відмінена заборона на антинацистські твори (зокрема й на роман Іллі Еренбурга «Падіння Парижа»), образ нацистської Німеччини як ворога почав повертатися в систему радянської пропаганди. Прикметно, що сюжет про приїзд І. Еренбурга, титульного антинацистського письменника СРСР, у Київ уміщено в останньому довоєнному випуску кіножурналу «Радянська Україна» № 37 від 19 травня 1941 року.

22 червня 1941 року фашистська Німеччина вторглася на територію Радянського Союзу й почалася війна. «У простір ідеального за змістовною програмою й ідеалізованого за способами втілення дійсності [кінематографа. – О. В.] увірвалася стихія конкретної історії, яка змінила світосприйняття мільйонів»<sup>952</sup>. Кінематограф як чільний складник радянської пропагандистської системи мав негайно перейти на «військові рейки»: модифікувати виробничий процес, жанрові пріоритети і головню – своє послання до суспільства. Перше місце серед функцій кіномистецтва у військовий час посідає інформаційна, тож саме кінохронікери, кінодокументалісти мали зафіксувати цю нову, ворожу, руйнівну, загрозливу реальність. Реальність, яка ніколи раніше не поставала на кіноекранах СРСР.

Країна, що майже відразу після завершення громадянської війни почала готуватися до «імперіалістичного нападу», де звання «ворошиловського стрільця» було незамінним прагненням чи не кожної молоді людини, виявилася напередодні реальної війни абсолютно невідповідною з інформаційно-психологічного боку. Якщо ціль пропаганди – навчити реципієнта сприймати реальність зі штучно сконструйованого, але ефективного фокуса, то радянська пропагандистська машина обрала програшну опцію. Опцію, вбивчу для мільйонів жертв як серед військових, так і серед мирного населення, які були дезорієнтовані в перші дні війни і вже не змогли надалі через військові дії отримувати сигнали від центру, преси тощо. Олександр Довженко, котрий пізніше намагався осмислити причини «драпу» через рідну Україну, неодноразово повторював, згадуючи довоєнну настанову, чому не воюємо, адже очікували «...малою кров'ю та на чужій території»<sup>953</sup>.

Керівник радянської кінематографії Іван Большаков у своїх спогадах зазначав, що першу вказівку щодо репертуарних змін у кінопрокаті він отримав уже недільного ранку 22 червня 1941 року від Григорія Александрова, завідувача Агітпропу ЦК ВКП(б). І. Большаков відразу звернувся в Державний комітет оборони з письмовим проханням дозволити безкоштовний перегляд фільмів у військових частинах і пунктах призову.

---

<sup>952</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. – Москва : ВГИК, 2004. – С. 163.

<sup>953</sup> Довженко А. Дневниковые записи. 1939–1956. – Киев : Фолио, 2013. – С. 192.

Також надійшов наказ негайно організувати знімання військових дій. І. Большаков запропонував директорам Мінської та Київської кіностудій організувати фільмування боїв за участю прикордонних частин<sup>954</sup>. Радянські функціонери від кіно, безумовно, урахували «величезний провал, запізнення, погану організацію роботи кіногруп на Західній Україні та Західній Білорусії»<sup>955</sup> в 1939 році, коли минуло чимало часу між просуванням Робітничо-селянської червоної армії (РСЧА) польською територією і появою цих подій на екрані. На фронт терміново відбули російські кінематографісти Роман Кармен, Віктор Єшурін, Марк Трояновський та Аркадій Шафран, які мали досвід знімання в екстремальних умовах, та оператори, котрі працювали під час військових дій у Фінляндії, Іспанії. Оператори української та білоруської хронікальних студій також були відряджені в бік кордону. Дослідники кіно цього періоду часто повторюють тезу В. Смирнова, автора найпершого повного дослідження документального кіно 1941–1945 років, про те, що «радянські кінохронікери почали свою роботу поряд і водночас із бійцями Червоної Армії 22 червня 1941 року. Саме завдяки цій оперативності вже через три дні на екранах усієї країни демонструвався кінорепортаж з фронту»<sup>956</sup>. Кінохроніка як наймобільніша галузь кінематографії швидко перебудувала свою роботу відповідно до потреб воєнного часу.

Деяко інші політичні акценти розставляє тодішній керівник кіногалузі І. Большаков: «Через три дні після початку війни на Центральну студію кінохроніки почали поступати матеріали з фронтів, а вже через тиждень у чергових випусках кіножурналу “Союзкіножурнал” (“СКЖ”) демонструвалися перші кінокадри про військові дії Червоної Армії»<sup>957</sup>. Слід зауважити, що перші кадри кінохроніки зафіксували лише незначні військові епізоди й зовсім не відображали масштабу військових дій.

### ***Кінохроніка і кінохронікери. Перший досвід***

З початком військових дій на території України випуск кіножурналу «Радянська Україна» було призупинено аж до початку 1943 року. Останній довоєнний випуск журналу датований 19 травня 1941 року. Але українські кіноглядачі могли переглядати центральний «Союзкіножурнал» («СКЖ»), який став фактично єдиним хронікальним кіноджерелом інформації про військові дії, де відображалися й події на українських землях. До «СКЖ» надходили сюжети українських кінооператорів – фронтowych репортерів.

Перший випуск «СКЖ» (№ 58) воєнного часу, виробництва Центральної студії кінохроніки, йшов 24 червня 1941 року. Саме в ньому з'явився знаменитий план-деталь з репродуктором, який буде присутній чи не у всіх фільмах про війну. Камера відстежує реакцію громадян на промову В'ячеслава Молотова, панорамуючи по обличчях заводчан. Герої деяко натужно позують

<sup>954</sup> Кіно на війні. Документи и свидетельства... – С. 89.

<sup>955</sup> Там само. – С. 59.

<sup>956</sup> Смирнов В. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне. – Москва : Госкомиздат, 1947. – С. 9.

<sup>957</sup> Кіно на війні. Документи и свидетельства... – С. 89.

перед об'єктивом з розрахунку на вдалий кадр. Назустріч вітру висунулася з вікна паротяга група юнаків, демонструючи готовність піти на ворога: «За Родину! За Сталина!».

«У той день (22 червня) багатьом здавалося, що війна, яка почалася, буде стрімка та переможна, така, якою вона зображалася у популярних тоді фільмах», – згадує колишній офіцер-артилерист Андрій Дмитрієв. Саме із цих позицій і фільмували її в перших кіножурналах війни. Особливо дисонує ще довоєнна кінозаготовка про мотокрос, де після мотоциклетного етапу десятки чоловіків і юнаків, одягнені з нагоди фільмування в білі сорочки (зручні для прицілювання), перебіжками долають яри та річки.

Хронікери ще за інерції використовували усталену подієву верстку довоєнних випусків: мітинги, воєнізовані навчання, виступи відомих особистостей – звичну демонстрацію готовності. Слід зауважити, що першим у «Союзкіножурналі» (№ 60) від 27 червня 1941 року було зафільмовано звернення Амвросія Бучми, народного артиста України. У цьому ж номері журналу, у сюжеті, де москвичі купують «Правду» зі статтею В. Молотова, камера фіксує тисячну чергу, яка змійється до кіоску, мимоволі переводячи фокус із популярності видання на тривожність юрби. Звичні герої хроніки – радянські лідери – присутні в цих перших воєнних журналах лише опосередковано: у закадровому дикторському тексті, майоринні їх портретів на мітингах та зборах.

Згодом створюються сюжети про ситуацію на фронті. Так, «СКЖ» № 63 від 8 липня 1941 року містить кадри, зняті, власне, на другій лінії оборони: уперше глядачі побачили збитих і захоплених у полон німецьких пілотів. Радянські пропагандисти ще вірили, що війна буде короткою, тому на першому етапі застосовувалися «лекала» довоєнного кіно: ворог наляканий, він деморалізований технічною силою РСЧА та мужністю й героїзмом її воїнів; панорамні зображення, імовірно, наступів; видатних героїв-полководців, маршалів Кліма Ворошилова, Семена Тимошенка знято в момент проведення бесіди з бійцями так, як знімали до війни; маршал Семен Будьонний та генерал Олександр Запорожець стежать за розгортанням атаки з таким упевненим спокоєм, ніби перед ними чергові навчання («СКЖ» № 65 від 12 липня 1941 р.). Початок війни зафільмовано статично, почасти постанововно, бо знімали в окопах, бліндажах, а також у тилу. Письменник, фронтовий кореспондент Костянтин Симонов залишив спогади про роботу фронтових фотокорів у липні 1941 року: «...Трошкін (фотокор однієї з центральних газет) став знімати бійців у лісі за читанням газет, які ми привезли з редакції... Досі я наївно уявляв, що фотокореспондент просто-напросто ловить різні моменти життя і знімає. Та Трошкін десять разів пересаджував бійців так і інак. Словом, мучив їх півгодини... Потім я до цього, звичайно, звик»<sup>958</sup>.

Про те, як блискавично змінювалися негласні пропагандистські установки, свідчить досвід Дзиги Вертова, якому Сергій Юткевич, художній керівник «Союздифільму» 26 червня запропонував розвинути його постійну, ще з часів РАППу, тему кінохронікера. Дзига Вертов якнайшвидше написав нарис про кінокореспондента, «де показана настроєжена, готова зустріти ворога

---

<sup>958</sup> Симонов К. Сто днів війни [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://militera.lib.ru/db/simonov\\_km/1\\_08.html](http://militera.lib.ru/db/simonov_km/1_08.html).

столиця. Він [Юткевич. – О. В.] стверджував, що поки що бойові епізоди не можна мені “використовувати”, все повинно бути знято “відображено”<sup>959</sup>. І коли 15 липня Дзига Вертов зустрівся з Большаковим (що не було так просто), щоби вже презентувати новий сценарій, то почув протилежне: «Ні. Нам необхідні бойові епізоди»<sup>960</sup>.

Лише у випуску «СКЖ» № 66–67 від 14 липня 1941 року з’явився вже цілком відзнятий на фронті сюжет: у кадрі помережена колями, сіра від куряви переправа, бійці, які хаотично пересуваються, навпригінці розгублено біжать на оператора (явно не в атаку). Кінорепортерам ще не вдавалося зафільмувати просування значних частин війська і техніки, тому вони зосереджувалися на досить коротких загальних планах переправи поодиноких танків. У цьому журналі також видно вже намітки освоєння нової реальності війни, яка перестає бути віртуальною: звучить дикторський текст про «суворий подих війни», чи не вперше знято евакуацію колгоспників. Хронікери, які ще тільки вчаться знімати воєнні дії, вибудовують оперативний репортаж навколо мікроначерків, документальних портретів учасників війни: польовий командир з пораненою рукою працює над картою, пілот голиться, користуючись замість люстерка дзеркальною бронею літака, пораненого танкіста звільняють із танка... і жодного маршала в кадрі.

Із семи операторів, які зняли цей випуск, п’ятеро – оператори студії «Укркінохроніка» Костянтин Богдан, Олександр Ковальчук, Абрам Кричевський, Ісаак Семененко та Марк Койфман.

Швидка окупація України призвела до того, що збереглося мало сюжетів, які фіксують власне українські реалії перших місяців війни. Один із них (арх. № 5417, Державний архів кінофотофонодокументів ім. Г. Пшеничного) датовано червнем – липнем 1941 року. У ньому задокументовано Житомир перших днів війни: камера фіксує наслідки нальотів люфтваффе, зокрема зруйновані будинки, кадри з червоноармійцями, які гасять пожежу. Другий сюжет (арх. № 2075, Державний архів кінофотофонодокументів ім. Г. Пшеничного) також від червня – вересня 1941 року – про Київ. На екрані – будівництво оборонних укріплень, кадри зруйнованих об’єктів після бомбардувань. Більше місця отримує хроніка оборони Одеси, яка відбивала атаки 2,5 місяці. Так, «СКЖ» № 102 від 2 листопада 1941 року цілком присвячений цій темі. Тут фронтові репортери вже демонструють точність і вміння створити подієвий репортаж: вони знімають у складних бойових умовах – оператор перебуває фактично на одній лінії вогню з бійцями, пересувається разом з ними серед куль, які збивають пил перед камерою. Основна драматургічна лінія спецвипуску вибудовується навкруг міста, яке дісталось фашистам дорогою ціною, і детальної кінорепрзентації організованого відступу<sup>961</sup> «заради інших бойових завдань» (дикторський текст). Глядачеві демонструють уцілілі знакові місця Одеси, у наступних кадрах добротню обгорнуті гармати без поспіху й паніки вантажать на кораблі. Спецвипуск чи не найдокладніше

<sup>959</sup> Дзига Вертов: статті, днівники, замисли / ред.-сост., вст. ст. и прим. С. Дробашенко. – Москва : Искусство, 1966. – С. 239.

<sup>960</sup> Там само.

<sup>961</sup> Україна і Друга світова війна. Анотований каталог. – Київ, 2005. – С. 46.

(на той час) демонструє і полонених воїнів вермахту: камера довго панорує як над численними могилами, так і над колонами полонених. Зауважимо, що навіть за таких обставин німецьке сукно не виглядає таким пошматованим, а солдати не настільки деморалізованими, як обірвані та розгублені полонені червоноармійці в німецькій фронтовій хроніці *Die Deutsche Wochenschau*<sup>962</sup>. Таким був екранний результат перших місяців боїв.

У цьому контексті звернімося до німецького кіножурналу *Die Deutsche Wochenschau*. До 1941 року його творці підійшли вже з чималим досвідом військових знімачів. Для кожної кампанії формували окрему групу операторів, тож на той час вже були напрацьовані способи подання воєнних дій вермахту. Хроніка зафільмувала майже самодостатню, помпезну, всепідминаючу техніку і функціональну «воєнну машину» – німецького солдата: відпрасована і незапилена форма, оснащеність боєприпасами, десятки деталей обладунку (аж до незмінного казанка на поясі). Усе це дозволяє сподіватися на раціональне існування у воєнний час. Видовищність досягається через цілий каскад планів, кадрів, відзнятих у різних ракурсах, пов'язаних між собою за допомогою ефектних монтажних переходів у єдине композиційне ціле. Наземні знімання з інфографікою географічних мап, потім – аерофільмування<sup>963</sup> авіаційної армії валькірій, що вражають ворога з неба. У кожному кіножурналі містяться 5–6 епізодів, незмінно завершені кадрами «здобутків», покликаних зменшити травматичність війни для німецького обивателя і показати майстерність німецьких солдатів. Кудись дивається ефектний, майже плакатний кадр із солдатами, а йому на зміну приходять неквапне панорування з верхньої позиції на розбитого й розгубленого ворога: радянські солдати босоніж, у білих або кодрах, замурані, у розпанаханому одязі, деморалізовані. Зауважимо, що в німецькій армії працювали вже апробовані в попередніх військових кампаніях роти пропаганди, які опікувалися цілим комплексом пропагандистських акцій, зокрема й фільмуванням воєнних дій.

У перші тижні війни при Головному політуправлінні РСЧА створили відповідальний за фільмування фронтовий відділ. При політуправліннях фронтів було сформовано групи, кожна з яких очолював керівник (режисер чи оператор, інколи – адміністративний кінопрацівник). Спочатку кіногрупи були укомплектовані лише операторами Центральної студії кінохроніки, але невдовзі призвали операторів майже всіх хронікальних студій та деяких операторів художньої кінематографії. Управляли з фронтового відділу, яким керував (до 1944 р.) Федір Васильченко.

З перших днів війни до складу фронтових кіногруп були зараховані й оператори Української студії кінохроніки Ісаак Кацман, Кость Богдан, Ізраїль Гольдштейн, Борис Вакар, режисер Яків Авдієнко, кіноорганізатори Давид Яновер та Олексій Кузнецов.

Більшість військових операторів, які знімали війну майже із самого початку, не залишили про ці дні детальних спогадів. Утім, оператори «Укркіно-

---

<sup>962</sup> «Німецький щотижневий огляд» (*Die Deutsche Wochenschau*) – німецький кіножурнал, виходив у 1940–1945 роках.

<sup>963</sup> Радянські кінооператори лише в другій половині 1941 року почали практикувати перші аерозйомки.

хроніки», судячи з усього, насправді першими фізично виявилися під кулями ворога. Наприклад, оператор А. Кричевський про перші дні війни свідчив: «Хоч у Тарнополі нас одягнули у військову форму, але все одно ми мали вигляд штатських... Багатьом чомусь уявлялося, що ми, замасковані листям, на якихось висотках будемо спокійно знімати баталії. Усе виявилось, звичайно, не так...»<sup>964</sup>. Інший український кінооператор – К. Богдан – так описав своє перше фронтове кінознімання: «Вогонь, гримить. Ось тут до мене дійшло, що таке бути оператором на фронті. Усі сидять у землі, літають лише кулі та снаряди, і тільки операторові треба висунутися, щоб хоч що-небудь зняти»<sup>965</sup>. Кінооператор І. Гольдштейн згадував, що «в перші місяці війни від них вимагали, щоб показували німецьких полонених. Та звідки ж їм було взятись?»<sup>966</sup>.

Фізичні втрати серед українських кінохронікерів були відразу ж, улітку 1941 року: уся кіногрупа Південно-Західного фронту у складі десяти осіб потрапила в оточення. Російський історик кіно Валерій Фомін, який оперував чималим корпусом архівних документів, так і не зміг дійти однозначного висновку про причини мовчанки щодо «цієї безслідно пропалої групи, чи не найчисленнішої, про яку не згадували жодним словом, не фігурували прізвища в офіційному списку втрат... нібито її ніколи й не було»<sup>967</sup>. Він наводить дані з власного архіву про склад цієї групи. В офіційних зведеннях КДК всі члени кіногрупи були внесені до категорії «без вісті пропалих». Марк Борисович Койфман (1906 р. н.), Арнольд Якович Громан (1916 р. н.), Мойсей Ілліч Ваховський (1918 р. н.), Микола Олександрович Самгін (1907 р. н.), Михайло Григорович Юрков, Михайло Іванович Кривошеєнко і Костянтин Миколайович Соломаха (Саламаха) були, цілком імовірно, розстріляні фашистами<sup>968</sup>.

Уже на початку 2000-х років в архівах віднайдено документи, які уможливили з'ясування долі окремих учасників цієї групи. З'ясувалося, що кінооператори і працівники «Укркінохроніки» звернулися до керівника Головного управління з виробництва хронікально-документальних фільмів Ф. Васильченка з листом, у якому розповіли за яких обставин восени 1941 року потрапили в оточення. У листі детально описувалася їхня доля в роки німецької окупації України, зокрема, діяльність підпільної групи, учасниками якої вони були. Згідно зі свідченнями оператора Андрія Лаптія, Ємельянова розстріляли у грудні 1943 року як колабораціоніста, який проводив фільмування для нацистів. Відомостей про подальші долі П. Кропивного та А. Чижевського досі не віднайдено<sup>969</sup>. Натомість О. Ковальчук зміг «відновити» своє добре ім'я, продовживши війну у фронтовій кіногрупі.

---

<sup>964</sup> Не забыто! Рассказы фронтовых операторов / зап. Григорий Цитриняк. – Москва : ВБСК, 1986. – С. 16.

<sup>965</sup> Центральный государственный музей кино. Фонд фронтовых операторов // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 141.

<sup>966</sup> *Тримбач С.* Без гніву: український рахунок минулого // КИНО-КОЛО. – 2003. – № 18. – С. 13.

<sup>967</sup> Цит. за: Кино на войне. Документы и свидетельства...

<sup>968</sup> Там само.

<sup>969</sup> Там само.



Перші випуски військових кіножурналів фактично не містять кадрів відступу та евакуації не лише через цензуру. Поразки тяжко переживали й самі люди. Зокрема, оператор Михайло Посельський згадував: «Припинилося постачання боєприпасами та продуктами. Усі спроби вирватися з оточення завдавали все більших втрат. Рука оператора не піднімалася знімати таке, та й самі воїни, що відступали, не дозволяли спрямовувати в їхній бік кіноапарат: “Навіщо знімати таке? Припини зйомку! Буду стріляти...”»<sup>970</sup>. Оператор Володимир Микоша зазначав: «Ми були цілком упевнені в тому, що потрібно знімати героїзм, а героїзм не мав нічого спільного зі стражданням...»<sup>971</sup>. Тому внутрішня впевненість операторів, що варто знімати лише моменти, здатні вселити віру в перемогу, а також норми цензури воєнного часу фактично не дали змоги зафіксувати разуючий за своїм драматизмом початковий період цієї війни. Рік потому репортери вже й самі не могли пояснити такого явища: «...але, хоч як це не дивно, ми не зняли таких важливих сторінок історії, як вибух Дніпрогесу... Ми не зняли жодного вибуху наших промислових підприємств, яких не змогли відправити в евакуацію..., адже ми повинні були це показати...»<sup>972</sup>.

Уже у 2000-х роках кінознавець В. Фомін підсумував перші місяці воєнного досвіду: «Умови, у яких були змушені працювати радянські кінематографісти, не залишали ані найменших шансів не лише на будь-які злети та творчі досягнення, але й на елементарне виживання. Документалісти, які потрапили у фронтові групи, ні творчо, ні технічно, ні ідейно не виявилися хоч трохи підготовленими до роботи в бойових умовах»<sup>973</sup>.

Військова психологічна катастрофа початку війни, яка була викликана контрастом між сформованими довоєнними пропагандою уявленнями про майбутню війну як про наперед переможну, подання в 1939–1941 роках образу Німеччини як дружнього сусіда майже до самого початку воєнних дій, зумовила шокową реакцію як у переважної частини працівників радянського пропагандистського фронту, так і в рядового населення країни.

Утім, відступи радянських військ, які поєднувалися з різними видами оборон і боїв в оточенні, все ж таки уповільнили темп наступу військ вермахту і дозволили частково перебудувати промисловість країни.

### ***Евакуація кіновиробництва***

Початок війни поставив перед українською документалістикою два нагальні завдання: негайну перебудову кінопроцесу та евакуацію «Укркінохроніки», як і, власне, усієї кіногалузі України.

Працівники «Укркінохроніки» та інших студій України, які були відражені в армію, стають членами фронтових кіногруп (нової форми організації кіновиробництва, яка структурно була подібна до популярних в 1930-х роках

---

<sup>970</sup> Свидетельство очевидца. Воспоминания фронтового оператора // Киноведческие записки. – Москва, 2005. – № 72.

<sup>971</sup> Микоша В. С кіноапаратом в бою. – Москва : Молодая гвардия, 1964. – С. 20.

<sup>972</sup> Из стенограммы совещания начальников фронтовых киногрупп. 12 – 13.05.42 / Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 192.

<sup>973</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 9.

війзних редакцій). Історики кіно наводять такі прізвища українських творчих працівників – учасників кіногруп: Микола Биков, Валентин Орлянкін, Яків Местечкін, Леонід Котляренко, Яків Марченко, Б. Вакар, Соломон Гольбрех, К. Богдан, І. Кацман, Віктор Смородін, А. Кричевський, І. Гольдштейн, О. Ковальчук, І. Семененко. Директори та адміністратори, прізвища яких лише зрідка згадують мистецтвознавці, також були членами цих кіногруп (Д. Яновер, О. Кузнецов).

Німецькі війська просувалися так стрімко, що евакуація виявилася необхідною вже на десятий день війни. Географію евакуації з України визначали достатньо просто – евакуюювали туди, де існували суміжні підприємства або були побажання керівництва «тилових республік»: Шосткінська кінофабрика мала перебратися в м. Казань, частина працівників студії «Укркінохроніка» – до Уфи та Алма-Ати, Київська кіностудія – до Ашхабада. Алма-Ата стала «кінематографічним містом» з примхи голови Раднаркому Казахстану Н. Ундасінова, що давно мріяв про «власну» кіностудію. Проте місто швидко вичерпало свої можливості, перебування багатьох кінематографістів у ньому виявилось функціонально невиправданим.

Евакуація часто супроводжувалася трагічними подіями. У листуванні голови КСК І. Большакова з директорами студій (тими, які отримували наказ про негайну евакуацію, і тими, яким належало прийняти евакуювані студії) постійно повторювалась ідіома надзвичайного воєнного стану – «під вашу особисту відповідальність»<sup>974</sup>. Міра особистої відповідальності була різна і звірялась за ще одним наказом Йосипа Сталіна про знищення майна, яке неможливо евакуювати.

Драматичну історію евакуації «Укркінохроніки» можна простежити за документами, які збереглися в РДАЛМ: «Евакуація була проведена абсолютно безвідповідально і без дозволу КСК»<sup>975</sup> в умовах сильної паніки і протиріч, бо керівник студії Іван Корнієнко «разом з фільмотековим і негативним фондами <...> знищив негативи всіх картин і журналів “Радянська Україна”, випущених за час існування студії. Колектив студії у складі 300 чоловік він спрямував у різні міста Союзу»<sup>976</sup>, а сам «І. Корнієнко з невеликою групою (25–30 осіб) переїхав у м. Харків і там “організував” тимчасову студію, не маючи жодної технічної бази»<sup>977</sup>.

---

<sup>974</sup> Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И. Г. Большакова директору Киевской студии художественных фильмов о немедленной эвакуации студии // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 102.

<sup>975</sup> Информационная записка Комиссии партийного контроля при ЦК ВКП(б) о преступно-безответственном проведении эвакуации Украинской студии кинохроники // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 117.

<sup>976</sup> Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И. Г. Большакова председателю КПК М. Ф. Шкирятову о результатах проверки обстоятельств эвакуации Украинской студии кинохроники от 12.9.41 // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 118.

<sup>977</sup> Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И. Г. Большакова секретарю ЦК ВКП(б) Г. М. Маленкову о недопустимом поведении директора Украинской студии кинохроники И. А. Корниенко при эвакуации студии // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 116.

Далі І. Большаков повідомляє з приводу звільнення І. Корнієнка з роботи: «На його захист із зовсім незрозумілих причин стали, зокрема, працівник Управління агітації та пропаганди ЦК тов. Співак і заст. голови РНК УРСР тов. Редько, які запропонували тов. Корнієнку мій наказ не виконувати»<sup>978</sup>. У цій конфліктній ситуації І. Большаков апелював насамперед до вищого партійного керівництва в особі секретаря ЦК ВКП(б) Григорія Маленкова і, судячи з усього, його почули. Інших документів, які б прояснювали нюанси евакуації, в українських відкритих архівах допоки не віднайдено.

Власне, не лише з українськими студіями відбувалося щось подібне. Так, наприклад, С. Юткевич, худрук студії «Союздтфільм», у найвідповідальніший час евакуації також раптом залишив Москву, при цьому оформивши поспішний виїзд у кіноекспедицію групи фільму «Як гартувалася сталь», який ще навіть не був запуснений у виробництво. Тож одні стрімголов тікали, забуваючи про студії та колективи, інші – намагалися врятувати кіноспадщину для майбутніх поколінь. Існує приклад А. Яцкова, директора Мінської студії, яка першою потрапила під бомбардування. Керівник зміг заховати обладнання та архіви і босий дістався до Москви<sup>979</sup>.

*Кіновиробництво і кіноспоживання на окупованих українських землях.* Публічна пам'ять та історичні студії про період 1941–1943 років за радянських часів переважно фокусувалися на військових діях армії та партизанському опорі, тож вплив німецької пропагандистської машини на українське населення тривалий час був «за рамками», а перебування українців в окупації було лише темною персональною плямою в біографіях тих, хто не поспів за «драпом» армії. Питання про вплив німецької окупаційної влади на ціннісні орієнтири українців, про те, яким був побут населення, стратегії виживання, постали вже за часів незалежної України.

Кінопродукцію виробляли та показували й на окупованій українській території. Кіно, як і в радянські часи, позиціонувалось як інструмент пропаганди та впливу на громадську думку.

Відповідальним за здійснення кінопропаганди на східних окупованих землях було Верховне головнокомандування вермахту (ОКВ) і створене в листопаді 1941 року центральне фільмооб'єднання «Схід» (*Zentralfilmgesellschaft Ost – ZFO*). У Ризі його філіалом було Товариство «Остландфільм» (*Ostland Film GmbH*), у Києві – Товариство «Україна-фільм» (*Ukraine Film GmbH*). Діяльність свідомо контролювали органи безпеки. Ухвалою гауляйтера України Е. Коха на товариство *Ukraine Film GmbH* було покладено керівництво кіногалузю в рейхскомісаріаті «Україна». Це товариство опікувалось системою кінопрокату, діяльністю кінокопіювальних закладів та кіностудій, узгодженням плану показу стрічок. Керівниками кіноустанов були німці, а рядові співробітники – українцями. Безумовно, кінопрокатна мережа

---

<sup>978</sup> Письмо председателя Комитета по делам кинематографии И. Г. Большакова председателю КПК М. Ф. Шкирятову о результатах проверки обстоятельств эвакуации Украинской студии кинохроники от 12.9.41. // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 118.

<sup>979</sup> Из воспоминаний директора ЦОКС М. В. Тихонова // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 93.

Товариства залежала від стану захоплених кінотеатрів та комунікацій. Як і радянська влада, вермахт позиціонував кінопрокат не лише як пропагандистське знаряддя, а і як джерело надходжень до бюджету, тому всі кінотеатри обкладалися податком на розваги – скажімо, у Києві він становив 25 % валового прибутку.

Репертуар складався переважно з легковажних художніх стрічок любовно-пригодницького жанру, як-от: «Після розлуки», «Запрошуємо на танці»<sup>980</sup> та ін. У світоглядній моделі цих стрічок була відсутня радянська система координат, а інший устрій, інші герої і цінності мали призвичаювати населення до того, що більшовикам вороття немає.

Кінотеатри демонстрували кіножурнали *Die Deutsche Wochenschau* перед художніми картинами. Хоча хроніка істотно застарівала, поки здійснювався переключ (картини *Ukraine Film GmbH* загалом відзначалися низькою якістю синхронізації), чимало людей приходило подивитися саме хронікальні кіножурнали *Wochenschau*. Крім газет, за якими вишиковувалися великі черги, це було єдине джерело інформації про перебіг війни. Щодо відвідин кінотеатрів у Центральній та Східній Україні наводяться такі дані: «...за рік із жовтня 1942 до жовтня 1943 року кінотеатри Маріуполя відвідало близько 700 тис. німецьких солдатів та 412 тис. цивільних осіб. Близько 108 тис. харків'ян та понад 270 тис. солдатів окупаційних військ побували лише в одному харківському кінотеатрі № 1 за десять місяців його функціонування. До кінця серпня 1942 року кількість глядачів у кінотеатрах Юзівки (нині – Донецьк) сягнула 665 тис. осіб»<sup>981</sup>.

Газети намагалися читати критично, відділяючи факти від пропаганди. Кінохроніка за цільову аудиторію мала німецьке населення, а на жителів окупованих територій мала впливати як паралітик<sup>982</sup>, аби відбити будь-яке бажання до опору. Проте німецькі очільники, які мушили взаємодіяти з населенням, турбувалися, що споглядання українцями поруйнованих українських міст може викликати депресивний настрій. Тож уважалося, що слід показувати лише вцілілу частину забудови захоплених міст. Щодо навчальних чи просвітницьких фільмів, то вони в репертуарі з'являлися рідко. Українські історики також до цього часу не виявили даних стосовно широкого прокату власне антирадянських фільмів<sup>983</sup>.

Одне з відділень *Ukraine Film GmbH* розміщувалося на території Київської кіностудії і, власне, тільки на цій кіностудії здійснювалося незначне кіновиробництво. Київська кіностудія підпорядковувалася міській управі. Керівником студії призначили проф. І. Нікітіна, який водночас був завідувачем кіносекції відділу культури та освіти міської управи. Серед працівників

---

<sup>980</sup> У квітні 1942 року на окупованій території працювало 37 кінотеатрів, у жовтні – уже 50. У Києві – вісім.

<sup>981</sup> *Титаренко Д.* Театр, кіно, періодика, музеї: культурне життя українських областей зони військової адміністрації в 1941–1943 роках // *Війна переможців і переможених. Україна модерна № 8.* – 2008. – Київ : Критика. – С. 140.

<sup>982</sup> *Hoffmann H.* «Und die Fahne fuhr uns in die Ewigkeit». Propaganda im NS-Film. – Frankfurt am Main, 1988. – S. 203.

<sup>983</sup> *Михайлюк М.* Нацистська кінопропаганда в окупованій Україні // *Український історичний збірник.* – 2004. – Вип. 8. – С. 287–292.

численного довоєнного масштабного кінопідприємства в період окупації на студії працювало лише кілька десятків співробітників. З-поміж них відомі кінооператори – Микола Топчій, Юрій Вовченко, Юрій Тамарський. Вони були просто технічним персоналом і жодним чином не визначали ідеологічного наповнення картин<sup>984</sup>.

Вермахт ставив завдання аналогічне тому, що отримували і радянські знімальні кіногрупи – задокументувати звірства та терор. Так, однією з перших стрічок *Ukraine Film GmbH*, яка була відзнята за допомогою *Ostland Film GmbH* і під керівництвом проф. Нікітіна, стала документальна кінострічка «Київ». Її кадри фіксують зруйновані історичні, культурні та релігійні пам'ятки міста, серед них є Софійський собор. Також зафільмовано знищений історичний центр міста. Фільм не було завершено, хоча й велася довготривала клопітка робота. Однак його уривки потрапили в німецькі кіножурнали<sup>985</sup>.

Коли в 1943 році у Вінниці було знайдено масові поховання закатованих, то кінооператори *Ukraine Film GmbH* спільно з групою *Wochenschau* зафільмували процес ексгумації та поховання останків у стрічці «Похорони жертв більшовицького терору в м. Вінниця». Ця кінострічка була змонтована в Берліні і стала «складовою агітаційної кампанії нацистів, проведеної в ЗМІ багатьох країн світу для показу масового терору більшовицького режиму»<sup>986</sup>. Сюжети були показані і в кіножурналах<sup>987</sup>.

Так само на окупованих українських землях діяли пересувні знімальні кіногрупи *Die Deutsche Wochenschau*, які інколи залучали й українських кінооператорів. Київські кінооператори зафільмували пасхальне богослужіння в Андріївському та Володимирському соборах, проповідь єпископа Пантелеймона з подякою фіуреру в травні 1943 року. Із цих кадрів згодом було змонтовано документальну стрічку «Знову Пасха на Україні». Уривки картини демонструвалися також як сюжети в німецьких кіножурналах<sup>988</sup>.

Німецька кінопропаганда працювала з чітко диференційованими аудиторіями. Вона насамперед апелювала до найчисленнішого невдоволеного прошарку – селян, у яких десять років тому експропріювали землю і «заборонили Бога», перетворивши храми в сховища для добрив. Для них створювалися й демонструвалися сюжети «дєрадняизації» – про отримання землі в приватне користування, новий німецький аграрний порядок, релігійні обряди. Щоправда, через брак комунікацій регулярні сеанси в сільській місце-

<sup>984</sup> Фількевич М. О. Сторінки нашої історії. – Київ : Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, 2003. – С. 77, 96.

<sup>985</sup> Удовик В. Київська кіностудія в період окупації // Журнал «З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ». – Київ, 2004. – № 1/2 (22/23). – С. 406.

<sup>986</sup> Там само.

<sup>987</sup> КІНОСЮЖЕТ. Червень 1943 р. Арх. № 3255. ЦФО, УФА (Німеччина). Про викопування й ексгумацію останків жертв масових страт, учинених органами НКВС СРСР наприкінці 30-х років ХХ ст. у Вінниці, що були проведені німецькою окупаційною владою. Серед присутніх – члени міжнародної комісії, експерти та журналісти, місцеві жителі. Експерти та патологоанатом за роботою. Речі загиблих: книги, молитовники, образки, одяг священників та натільні хрестики, сімейні фото, предмети домашнього вжитку.

<sup>988</sup> Німецький щотижневий огляд. (*Die Deutsche Wochenschau*), 1943 р., № 612. Арх. № 3275. УФА (Німеччина). Богослужіння в Андріївській церкві.

вості були рідкістю, проте за умов дефіциту інформації і вбогого культурного життя мали таку популярність, що на них ходили за десятки кілометрів. Так, фільмооб'єднання *Ost* спеціально для селян підготувало низку документальних та просвітницьких пропагандистських фільмів з перекладом, які жанровими підходами нагадували радянські агітпропівські картини <sup>989</sup>.

Німецьке населення своєю чергою отримувало меседж про розширення «німецького простору» на сході, фільмувалися поля, де випасалося багато худоби, кадри із сільгоспвиставок <sup>990</sup>, ідилічні сценки, де завітчані українські селянки танцями розважали німецьких вояків. Інколи об'єктами знімання були шахти, але в основному німецька хроніка фокусувалася на житті селян.

Окремішньо створювалися фільми про життя і побут остарбайтерів («Ми творимо в Німеччині», «Дорога до Рейху», «Лист на Батьківщину»), що мали попит у населення. Було організовано спеціальні кінопокази документального кіноочерку «Власними очима», де присутнім остарбайтерам глядачі ставили питання про долю їхніх рідних, які працювали в Німеччині.

Німецькій військовій адміністрації (1941–1943) не вдалося налагодити серйозного регулярного кіновиробництва на території України, знімали тематично досить різноманітні хронікальні сюжети, які ставали частинами випусків німецьких хронікальних журналів.

*Кіновиробництво хроніки. Як формувалась стилістика фронтового репортажу.* З початком воєнних дій та евакуацією студії випуск кіножурналу «Радянська Україна» було припинено аж до 1943 року, допоки розпочалося звільнення українських земель. Оскільки від початку війни до зими 1943 року не вийшло жодного номера кіножурналу «Укркінохроніки», то єдиними кінодокументами, де представлена Україна, були кіносюжети, підготовлені Центральною студією кінохроніки, та відзняті (почасти) українськими фронтовими операторами.

Кіногрупи мали подвійну підпорядкованість Головному управлінню (ГУ) кінохроніки Комітету у справах кінематографії та політуправлінню фронту, до якого були формально прикріплені. ГУ кінохроніки офіційно було евакуйоване до Новосибірська, звідки мало оперативно керувати монтажем та випуском на екрани «Союзкіножурналу», який став головним кіножурналом воєнного часу <sup>991</sup> і виходив у Москві на Центральній студії кінохроніки. Це непокоїло керівництво кіногалуззю, адже створювало проблеми в плануванні та фінансуванні системи виробництва кінохроніки, що розглядалася як єдина виробнича господарська система. З одного боку, у військових операторів

---

<sup>989</sup> «Останній удар молотом» (*Der letzte Hammerschlag*) – про негативний вплив колгоспної системи на селян і вирішення аграрних проблем новими господарями. Навчальний фільм про те, як ведуть роботи німецькі селяни *Arbeitstag des deutschen Bauern*, вийшов українською, російською та білоруською мовами. *Dubinuswchka* – про занепад радянського села і його відродження німецькою владою. Нацистська кінопропаганда в окупованій Україні // Український історичний збірник. – 2004. – Вип. 8. – С. 287–292.

<sup>990</sup> Німецький щотижневий огляд. (*Die Deutsche Wochenschau*), 1943 р., № 594. Арх. № 3273. ЦФО, УФА (Німеччина). IX. Україна. Черкас Київської області. Щоденні роботи в радгоспі. Випас коней, великої рогатої худоби.

<sup>991</sup> «Союзкіножурнал» воєнного періоду виходив з 24 червня 1941 року, двічі на тиждень. Відзнято близько 400 випусків.

збільшилася кількість керівників (долучимо до цього ще й військових цензорів), з другого – територіальний розрив дозволяв сподіватися, що у відносини кінохронікера і життєвого матеріалу не завжди встигатимуть втрутитися циркуляри та приписи. Тим паче, що «в центральній пресі в перші дні та тижні війни панувала якась какофонія вкрай суперечливих гасел і лише з часом їх вдалося вибудувати в ефективнішу пропагандистську кампанію»<sup>992</sup>.

Оператори, які ще зовсім недавно відтворювали кіносоціум індустріалізації чи колективізації, із задалегідь відомими для глядача екранними мізансценами – соціальними ролями, мали відтворити екранну версію воєнного конфлікту, де на початках було зовсім невідомо, яким чином взаємодіятимуть різні герої. Фронтівим репортерам довелося докорінно змінювати технологію та методи роботи: вони пережили блискавичну метаморфозу від людини з кіноапаратом, яка мала певну самостійність у виборі об'єктів зйомок, до людини, зануреної в доволі беззмістовний, супроти попередніх прогнозованих сюжетів, життєвий матеріал.

Спосіб, у який напрацьована система виразності хроніки реагувала на виклики фронтівим життєвого матеріалу, можна простежити, зокрема, на прикладі «Союзкіножурналу» № 66/67 від 14 липня 1941 року. Автори цього випуску – переважно оператори «Укркінохроніки»<sup>993</sup>.

У центрі сюжету – авіаційна частина. Драматургічний канон 1930-х років змушує хронікерів побудувати свою кінооповідь як звіт про звітяги пілотів та надати візуальні підтвердження пропагандистським тезам закадровим текстом. Кінооператори ще не мають достатнього бойового досвіду, аби віднайти нові «формули зображень», тож змушені діяти згідно з довоєнним кодом. Однак патетичний дикторський текст, який намагається «підняти» записане робоче аеродромне поле до рівня святкових парадів з реляціями про «сталінських соколів», дисонує з польотом майже іграшкових літаків. Дія кілька разів повертається до поки що єдиного свідчення успішних дій – збитого німецького літака, смакує кожний слід від кулі, що постійно уповільнює монтажний ритм.

Дослідник кінохроніки Галина Прожико напише про вказаний феномен: «Поки що саме в таких “загальних планах” виглядала для хронікерів, які знімали військові маневри та окремі зіткнення на кордонах СРСР, справжня війна того часу. Концепція війни в її візуальній моделі бачилася багатофігурними панорамами зіткнення військ. Лише багато пізніше прийшло розуміння того, що справжній характер війни має іншу “крупність”»<sup>994</sup>.

Радянська передвоєнна кінохроніка звикла до комфортно-сталої роботи в досить вузькому діапазоні: величні військові та фізкультурні паради, барвісті радянські свята, трудові будні та урядові прийняття. На камеру знімалися головно дієства, драматургічно запрограмовані, а отже, оператори могли

---

<sup>992</sup> *Бранденберг Д.* Национал-большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания. 1931–1956. – Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2009. – С. 80.

<sup>993</sup> К. Богдан, О. Ковальчук, А. Кричевский, І. Семененко – оператори «Укркінохроніки», В. Ешурин, М. Койфман, А. Шафран – оператори Центральної студії кінохроніки.

<sup>994</sup> *Прожико Г. С.* Концепция реальности в экранном документе... – С. 207.

знімати великими стаціонарними камерами на штативах<sup>995</sup>. Це впливало на кіностилістику хронікальних фільмів, де практикувалися чіткі вивірені панорами, ракурси, широко застосовувалося попереднє монтажне розкадрування, а у випадку з дійовими особами (колгоспниками, робітниками, вчителями, службовцями) – репетиції виступів.

До війни та на її початку більшість операторів користувалися апаратами КС-4 і КС-5, які важили чимало. Вони не завжди могли забезпечити різноманітність ракурсів. З початком війни самі умови знімального процесу диктували кардинальні зміни в характері зображення.

Під час реальних фронтівих знімів оператори почали користуватися ручними камерами АЙМО<sup>996</sup>, з якими раніше працювали тільки асистенти операторів. Ці камери дозволяли відзняти короткі монтажні плани з рук, недовгі панорами, і буквально впритул супроводжувати солдатів. Камера важила близько 3,5 кг, до неї в додатку були бобіни вагою 0,5 кг, яких вистачало лише на хвилину. Потім їх доводилося перезаряджати в темряві. Кіногрупи відразу намагалися знімати монтажно – один загальний план, один крупний або з різних позицій. Камера повноцінно працювала лише на відстані до 200 м, тож операторам, щоб зняти крупні плани атаки в прямому сенсі цього слова доводилося йти в атаку з бійцями.

Класичним прикладом вибору оператором теми кіносюжету, який неможливо уявити собі на початку війни, стали події 1942 року, відтворені в спогадах фронтového оператора, працівника «Укркінохроніки» І. Гольдштейна. «Ми їхали з Б. Вакаром по степу поблизу Дону, – згадує він. – Спека, дихати немає чим. Йде евакуація, гонять стадо корів. А корову доїти потрібно – інакше загине. Але куди зливати молоко? І доярки почали зливати молоко НА ЗЕМЛЮ. Не люди, а спалена, потріскана земля пила молоко. Ми назвали сюжет “Дивись, боєць!”»<sup>997</sup>.

За рік відбулася зрима еволюція в ставленні до об'єкта фільмування, до масштабу події, яка достойна екрана. І не лише в кінохроніці. Трагедії війни вимагали від людей не тільки мужності, але й особистої оцінки ситуації, а часом і гумору. У пресі виникали рубрики, де поряд з гнівними інвективами презентували рубрики, так би мовити, невимушеного жанру: огляди листів, фотонариси, військовий фольклор, пародії.

Андрій Дорошенко, дослідник «кіна війни», зазначив, що одним з феноменів є битва за художню інтерпретацію засобами документального кіно теми місця та ролі людини у війні нового типу. Після перших місяців шоку, а також неможливості використовувати усталені форми підходу до знімання, де заздалегідь були сплановані плани і ракурси, у кінохроніці поступово по-

---

<sup>995</sup> Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 103.

<sup>996</sup> Перша спеціалізована камера для репортажних знімів (виготовлена фірмою «Белл-Гауелл», США) дозволяла вести фільмування з легкого штативу або з рук. Операторові не треба було повертати ручку камери. Камера могла бути підготовлена до знімання за кілька секунд, що було недосяжним рекордом в 1930–1940-х. Уперше у світовій практиці камера була обладнана знизу ручкою з ременем, що давало змогу носити її на зап'ястку і вмить повертати в робочий стан.

<sup>997</sup> «Не забыто!»... – С. 9.



чала складатися нова естетика. Змінився сам характер фіксації дійсності на користь репортажного чуттєвого підходу до подання матеріалу. Нова наста- нова, яка дозволяла найповніше передати емоційну напругу та наблизити до подій, спрацьовувала насамперед через ідентифікацію глядача й оператора. З двох загальноприйнятих форм роботи з документальним матеріалом у часи війни – репортажем і нарисом – саме репортаж, який пиomo сконцентрований на описі автентичних переживань і прагне зробити глядачів учасниками, стає найуживанішим жанром фронтової кінохроніки. Один з найвідоміших військових фоторепортерів Роберт Капа, автор хрестоматійного кадру із сол- датом, якого вразила куля (1936), любив повторювати: «Якщо твої кадри не досить гарні, значить, ти підійшов не надто близько».

Так, у «Союзкіножурналі» № 114 «Взяття Ростова» (листопад 1941 р.) демонструються кадри, коли Червона армія входить у місто, що вісім днів перебувало в руках німецьких військ. Камера безмежно довго акцентує увагу на обличчях людей, які впізнають закатованих рідних, та за допомогою мон- тажних переходів знаходить символічний зв'язок між іще живими людьми й тими, хто став жертвами окупантів. Крупні плани бійців РСЧА, які стали свідками панахиди, підкреслюють силу емоцій, ненависті до ворога.

У сюжеті «Взяття Миколаєва» зовсім по-іншому, аніж у довоєнній хро- ніці, функціонує червоний прапор: одне з тих знакових зображень, котрому раніше було відведено чітко визначене місце в кадрі – у центрі композиції, попереду війська, кумачеве майоріння над демонстраціями. Героєм невели- кого епізоду стає робітник, який у роки окупації зберігав знамено. Куценьке, розміром як розмах рук, воно ледве напинається.

Як іще один приклад, візьмемо кінонарис «Київ вільний» у «Союзкіно- журналі» № 70/71 (листопад 1943 р.). У цьому випуску трапляються всі обов'язкові елементи зображення масштабних військових операцій: мудрі полководці (до речі, у журналі дозволялося використовувати лише кадри з тими воєначальниками, які були згадані в повідомленні Ставки Головноко- мандування), показані всі роди військ, які брали участь у штурмі, наступ, коли солдати пробираються крізь завали й пожежі. Воїни буденно роблять «робо- ту» війни. У репортажі йдеться не лише про суто воєнний бік операції, але й про тилу й її частину, аби підкреслити всю складність військового побуту.

Так формувалася нова кіномова – мова співчуття. Матеріалом репортажу на війні стає насамперед «людський зміст» війни.

Ці зміни помітило й керівництво. На кінець 1941 року опублікували так званий наказ № 316<sup>998</sup> Головного політуправління Червоної армії, в якому було оприлюднено директиви, якими мали керуватися фронтові оператори впродовж наступних років. Керівництво дратувала фрагментарність, урив- частість відзнятих кадрів, неможливість логічно зв'язано показати воєнну операцію цілком. Політуправлінням, які керували роботами груп, було на- казано «звернути особливу увагу на знімання безпосередніх боїв наступаль- них операцій. Забезпечити виразніше фільмування наземних військ». Адже

---

<sup>998</sup> Директива ГЛАВПУ РККА начальникам політуправлений фронтом о хроникальных киносьемках на фронтах отечественной войны. – ЦАМО, ф. 32, оп. 920265, д. 4, л. 300–303.

оператори, яких зазвичай не сповіщали про початок наступу, звично зосереджувалися на фіксації артилерії та літаків. Ширше знімати захоплені трофеї і звернути особливу увагу на кінодокументи звірств окупантів. Повернуто добре відоме «планування», і віднині військові ради затверджуватимуть план кінознімань. Сталін, для якого кінохроніка була «вікном у війну» й водночас одним із пам'яток його ж військовому генію, не хотів бачити на екранах «солдатського обличчя» війни. З переходом армії в наступ у кіножурналах ставало дедалі менше репортажів про буденність війни, про солдатів, навпаки, невпинно зростала кількість саме документальних повнометражних фільмів про ключові військові операції як про масштабні перемоги Верховного Головнокомандувача.

Фронтний саморепортаж досить швидко напрацював драматургічний штамп, котрий самі його творці іронічно описують так: «...частина дістає бойове завдання, артилерія відкриває вогонь, бійці ідуть в атаку, завдання виконано, пункт взято, бійці рухаються далі на Захід»<sup>999</sup>. І самі ж пояснюють, чому саме так вчиняли: «Бажання йти лише з наступальними частинами – це найлегший шлях накопичення матеріалу»<sup>1000</sup>.

Ще однією проблемою бойових кінорепортажів були так звані організовані знімання, що часто замінювали справжні «бойові кадри».

Спогади військового фотокора Л. Бронтмана містять шоківі подробиці про братів по цеху: «Фотограф Трахман [спецівійськор ТАРС і Радянського інформаційного бюро. – О. В.] возив із собою в полуторці трупи двох замерзлих фрїців і за необхідності «оживляв» ними пейзаж. Інші возять німецькі каски, шинелі, дрібні трофеї»<sup>1001</sup>.

Першими занепокоїлися керівники студій і редактори. «Найдивніше, що головною мішенню критичних редакторських стріл ставали операторські підміни, усілякі хитрощі, аби видати інсценізовані знімання за реальний “бойовий матеріал”»<sup>1002</sup>, – констатував російський історик кіно В. Фомін. Доречно навести цитати з дискусії, яка відбулася під час наради керівників фронтних кіногруп (12–13 травня 1942 року).

«Тов. М. Слуцький<sup>1003</sup>: “Я не боюся цього слова: саме не “організація”, а “інсценування”. Наша хроніка, а особливо тепер, у воєнний час – це потужна пропагандистська зброя. Будь-які засоби агітації підходять... Ми покликані створити такі картини, що показували б героїв, і щоб їхній показ був правдивий. Глядачів найменше цікавить, інсценування це чи факт, вихоплений з

---

<sup>999</sup> Стенограма совещания начальников фронтных киногрупп. 12–13.05.1942 / Киноведческие записки. – № 67 (2004). – С. 306.

<sup>1000</sup> Из выступления И. Копалина. Стенограма совещания начальников фронтных киногрупп. 12–13.05.1942 / Киноведческие записки. – № 67 (2004). – С. 305.

<sup>1001</sup> Бронтман Л. Военный дневник корреспондента «Правды». – Москва: Центрполиграф, 2007. – С. 223.

<sup>1002</sup> На съемки немецких зверств пленки не жалеть // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 151.

<sup>1003</sup> М. Я. Слуцький – радянський кінорежисер-документаліст, оператор, лауреат Сталінської премії за фільм «Буковина» (1942). Відомий своїми програмними інсценуваннями, наприклад, залучення акторів Єврейського театру для знімання в Біробіджані.

життя. Я – за документальність, але не можна відмовлятися від інсценізації, тобто від організації сюжету”<sup>1004</sup>. Йому опонувала більшість учасників: «Інсценований *цілком* сюжет не може бути правдивий»<sup>1005</sup>.

Дослідники проблеми «організованих знімачь», які дивилися на зазначене явище не просто з позиції прикрашання картини дійсності чи банального бажання працювати подалі від передової, доходять висновку, що поширення практики інсценізації відбулося під тиском суто виробничого чинника. Оскільки мірилом успіху для фронтового кінооператора було внесення його сюжету до «Союзкіножурналу», а туди відбирали тільки кадри з переможним результатом та «сюжетні історії», необхідно було шукати виходу із ситуації, і насамперед тоді, коли на фронтах встановлювалося затишшя. Отже, «потішні бої» були заміником реального бойового матеріалу як задля задоволення амбіцій оператора, так і на догоду смакам публіки, що хотіла бачити після шокowego 1941 року Червону армію тільки в атаці, у наступі.

Цікавих, незвичних, але не організованих у «певний» сюжет матеріалів до журналу фактично не брали. Слід було неодмінно розповісти якусь фронтову історію із зачином, кульмінацією і фіналом. Проте в бойових умовах це зробити було майже неможливо. Тому реалії відбору відзнятого матеріалу почасти штовхали кінохронікерів до доповнень у вигляді «організованих знімачь», у реалізації яких першими помічниками для операторів були політвідділи, а гонителями – редактори та ГУ кінохроніки. Загалом, «правдивий кінодокумент» не міг постати без «добудови» позаекранної дійсності.

Організаційна форма процесу випуску кіножурналів у воєнний період була такою: редактори воєнної кінохроніки працювали переважно в Новосибірську й опікувалися змістовим боком сюжетів, надісланих із фронту. Редактори оперативної й прискіпливо рецензували отримані матеріали і чимдуж пересилали у фронтові кіногрупи докладні рецензії «в поле», адже самі кореспонденти часто не мали змоги переглянути відзнятий матеріал. В. Фомін підкреслює, що це був рідкісний момент, коли редактори виступали напрочуд конструктивною силою, готовою підтримати несподівані для довоєнної естетики речі. Корпус редакторів, який раніше уособлював внутрішню, переважно цензурну функцію в кінопроцесі, почав діяти як інститут кінокритики. Редактори фактично замінили собою неіснуючу кінопресу, рецензуючи сюжети як з погляду найактуальніших суспільних процесів, так і мистецької рефлексії.

*Відновлення випуску «Радянської України».* Відновлення українського кіножурналу позначене синергією працівників «Укркінохроніки», українських партійних органів і фронтових кіногруп, які звільняли Україну. Найцілісніше бачення цього процесу навела режисер Маргарита Снежанська в листі<sup>1006</sup> до М. Хрущова, першого секретаря ЦК КП(б)У. Евакуйовані працівники кінохроніки ще у вересні-жовтні 1941 року, заручившись підтрим-

---

<sup>1004</sup> Из стенограммы совещания начальников фронтовых киногрупп. 12–13 мая 1942 // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 186.

<sup>1005</sup> Там само. – С. 191.

<sup>1006</sup> Лист М. Снежанської, режисера фронтової бригади Ростовської студії кінохроніки (до червня 1941 режисера «Укркінохроніки»), від 02.04.1942 розписаний на Литвина та Ворошилова. – ЦДАГО, ф. 1, оп. 70 спр. 32, с. 29–33.

кою політуправління Південно-Західного фронту, намагалися створити пересувну фронтову кінобригаду, проте в ГУ кінохроніки не було ресурсів. Зважаючи на все, це вдалося реалізувати на Південному фронті. М. Снежанська пише цього листа як член кіногрупи Ростовської кіностудії, створеної за ініціативою члена військради Південного фронту Леоніда Корнійця і політуправління фронту. Група знімала звільнення України та відновлення радянської влади. Зафільмований матеріал надходив на Ростовську студію (перебувала в евакуації в м. Орджонікідзе) і виходив на екран у російському (у перспективі – українському) варіанті. Режисерка вважає, що йдеться про відновлення «Укркінохроніки», але «в кустарному варіанті», позаяк дозволено роботу лише однієї групи при вже згадуваному Південному фронті, тоді як Південно-Західний не має такої групи. Вона зазначає, що варто розгорнути роботу «Укркінохроніки» спільно з фронтовими та прифронтовими групами, кореспондентськими пунктами в тилу, які б фіксували тилowe життя й відповідно до просування армії створювати республіканський кіножурнал для жителів щойно визволених земель.

Одна з перших згадок у партійних документах про відновлення виробництва українського хронікально-документального кіно стосується червня 1942 року. У плані роботи відділу пропаганди та агітації ЦК КП(б)У йдеться про те, що слід через московське керівництво порушити питання поновлення студії Української кінохроніки у Воронежі й виробництво кіножурналу «Радянська Україна» в найближчі терміни <sup>1007</sup>.

Наступна згадка щодо випуску цього кіножурналу (у звуковому варіанті – для екранів СРСР, у німому – для партизанських загонів) на базі Центральної студії кінохроніки розміщена в листі того-таки відділу пропаганди та агітації від 31 грудня 1943 року <sup>1008</sup>. Для «розв'язання питання» партійним органам запропоновано вийти з пропозицією на КСК при СНК СРСР. Отже, відновлення випуску кіножурналу «Радянська Україна» відбулося в Москві в березні 1943 року під номером № 1, проте наступний (другий) випуск буде названо «За Радянську Україну», напевно, щоб відобразити пафос визволення українських земель. Журнал так називався до серпня 1943 року, потім йому повернули довоєнну назву – «Радянська Україна». До часу реевакуації студії в 1944 році він виходить на Центральній студії кінохроніки в Москві.

Ще одна ініціатива з поновлення повноформатного українського кіножурналу належить керівникові кіногрупи Південно-Західного фронту В. Ешуріну: «Північно-Західний фронт веде боротьбу з окупантами на території України, серед населення звільнених районів слід проводити значну пропагандистську роботу. У виконанні цього завдання мусить брати участь кіно. Донині хроніка проникає в ці райони дуже слабко. У зв'язку з цим прошу ГУ дозволити кіногрупі Південно-Західного фронту разом з українською студією, яка повинна базуватись у фронтовій групі, випускати регулярно кіножурнали для Червоної Армії та населення України» <sup>1009</sup>.

<sup>1007</sup> ЦДАГО, ф. 1, оп. 70, спр. 32, с. 64

<sup>1008</sup> Україна і Друга світова війна. Анотований каталог. – Київ, 2005. – С. 58–62.

<sup>1009</sup> Из отчета В. С. Ешурина о работе киногруппы Юго-Западного фронта за декабрь 1942 г. – март 1943 г. // Кино на войне. Документы и свидетельства... – С. 163.

Прізвища українських документалістів І. Гольдштейна, В. Орлянкін, К. Богдана з'являються в титрах «РУ», починаючи лише з листопада 1943 року в кіножурналі про звільнення Києва. Випуски кіножурналу формуватимуться із кадрів фронтових кіногруп чотирьох Українських фронтів (до часу звільнення України – Воронежський, Степовий, Південний та Південно-Західний). По травень 1945 року на екрани вийде близько 80 випусків. Аналогічна ситуація склалася в Білорусі, де кіновиробництво хроніки було перерване після захоплення території. Тому випуск кіножурналу «Радянська Білорусія» як продукції Білоруської студії кінохроніки відновлять тільки в 1943 році.

### ***Документальне кіно: офіційне та авторське***

Велика перемога заслуговувала масштабної кіноформи. Переломним для жанру документалістики став повнометражний фільм «Розгром німецьких військ під Москвою» (реж.: Леонід Варламов, Ілля Копалін, Центральна студія кінохроніки, 1942 р.). Його зняли під час операції з оборони Москви – першої суттєвої військової перемоги у війні проти фашистської Німеччини. Стрічка вийшла на екрани на початку 1942 року. Фільм надруковано найбільшим накладом (800 копій), який був можливим в ті часи. Він викликав небувалу глядацьку зацікавленість. Окрім СРСР, кінодокумент показали в країнах антигітлерівської коаліції. Стрічка стала актом мистецької дипломатії, який, серед інших чинників, також сприяв перелому громадських настроїв на користь СРСР. Зокрема, за даними «Союзінторгкіно», за кордоном в 1942–1944 роках фільм переглянули 4,5 млн глядачів <sup>1010</sup>.

Дослідник методів інтерпретації дійсності в документальному кіно Г. Прожико зафіксував очевидну зміну «формули реальності», появу іншої якості документалістики, яка виникає в цій кінокартині: «Ключовими епізодами є не так реальні бойові зіткнення, у яких наші війська “переграють” технічно досконалішу німецьку військову машину, як емоційно місткі сцени кіннотників, які прямують засніженою рівниною в бурках <...> стрімкий рух лижників-десантників у білих маскхалатах» <sup>1011</sup>. «Розгром...» першим задає нову якість драматургічній організації хронікального матеріалу, драматичне напруження.

Принциповий аспект – експресивна кіноформа, що виявилася суголосною відчуттям глядача, який перебував у стані метафізичної ненависті. Фільм, де чи не вперше зафіксовано руйнування і звірства, заговорив мовою співчуття до глядача. Тож недарма Американська академія кіномистецтва відзначила фільм під назвою «Москва завдає удар у відповідь» (*Moscow Strikes Back*) за «яскраве подання героїзму російської армії і російського народу під час оборони Москви в умовах надзвичайних труднощів і небезпеки. У цій зміні конотації зафіксовано емоційне сприйняття подієвої, а не інформативної частини документальної картини.

<sup>1010</sup> Краткая докладная записка об экспорте советских кинофильмов за 20 лет (1924 – 1944 гг.). И. о. Начальника Совинторгкино Бригаднова // РГАЛИ, ф. 2456, оп. 4, д. 89, л. 24 – 30 по [www.rudata.ru](http://www.rudata.ru).

<sup>1011</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе... – С. 197.

З виходом «Розгрому...» на екрани документальне кіно стає фаворитом керівництва. І хоча партійці відчутно впливають на кінокартини, керуючись позамистецькими критеріями <sup>1012</sup>, у червні 1943 року керівник Агітпропу ЦК ВКП(б) Г. Александров, який вів неухильну позиційну війну з головою КСК І. Большаковим, у доповідній записці секретаріату ЦК ВКП(б), вочевидь, не зміг зробити жодного закиду щодо документального кіно й зосередив свою основну критику лише на художньому <sup>1013</sup>.

Одним із головних індикаторів стосунків влади та мистецтва було нагородження кінематографістів різними преміями. З 1942 року документалісти починають переважати серед кінолауреатів <sup>1014</sup>. Населення, якщо мало таку змогу, голосувало у звичний спосіб – відвідинами кінотеатру. Це був нетривалий період, коли аудиторія та творці повідомлення (органи управління кіновиробництвом і кінодокументалісти) однаково тлумачили історичні події, коли екранний образ був максимально наближений до реальності. Це був час, коли структурні розбіжності та суспільні розломи були незначні, дистанції затерті, коли суспільство перебувало в стані консенсусу в пограничні моменти. Отже, кінохроніка, яка іманентно найближча до дійсності, змогла зафіксувати однакові внутрішні настанови авторів кінодокументів і глядачів.

Безумовно, модель реальності, відтворювана кінохронікою, перебувала в постійній динаміці. Одним із фільмів із виразним «гуманітарним інстинктом» <sup>1015</sup> стала картина «Битва за нашу Радянську Україну» (худ. керівник і автор закадрового тексту О. Довженко, реж. Ю. Солнцева, Я. Авдієнко, виробництво «Укркінохроніки» та Центральної студії кінохроніки).

23 травня 1943 року О. Довженка, на той час художнього керівника Київської кіностудії, призначають режисером Центральної студії кінохроніки та керівником операторської групи для фільмування військових дій та партизанського руху. Це перший воєнний кінопроект Довженка, що з першого дня війни чітко позиціонував себе як митця на війні, військового публіциста. «Що я роблю і що я буду робити? Я... пишу. Це також зброя і настільки потрібна, що ти навіть не уявляєш» <sup>1016</sup>. Невтомне Довженкове письменництво, його працездатна месіанська натура мала такий потрібний йому захоплений відгук аудиторії, до якої він промовляв листами, радіопрограмами, на мітингах і в бесідах, що він сприймав це як відчутну перевагу саме публіцистичної діяльності. О. Довженко дедалі частіше стверджував: «...не потрібна мені

---

<sup>1012</sup> Наприклад, у березні 1942 року секретар ЦК ВКП(б) А. Жданов провів обговорення док. фільму «Оборона Ленінграда» за участю партійних керівників міста. Фільм розкритиковано за брак хронологічного викладу подій, недостатність показу бойових дій на екрані, героїки оборони (РГАСПИ, ф. 77, оп. 1, д. 770, л. 1–10).

<sup>1013</sup> РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 213, л. 68–81. КК, с. 674–684; цитата за [www.rudata.ru](http://www.rudata.ru).

<sup>1014</sup> 1941, Сталінська премія 1-го ступеня – док. фільми «Розгром...», «Перший день нового світу». У 1942 році з'являється спеціальна сталінська кінопремія в хронікально-документальній кінематографії. Нагороджені фільми: «Сталінград», «Ленінград в боротьбі» – 1-го ступеня, «Чорноморці», «Съемки “Союзкиножурнала”» – 2-го ступеня.

<sup>1015</sup> *Тримбач С.* Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі. – Вінниця : Глобус-Прес, 2007. – С. 430.

<sup>1016</sup> Там само.

кінематографія з її дрібними людьми... Коли в мене достане сил, всіх їх віддати на щось більш <...> довговічніше, розумніше, ніж кіно з його ефемерною скороплинністю»<sup>1017</sup>, якби не кінокаторга «було б уже в мене добрих десять-дванадцять томів справжньої літератури»<sup>1018</sup>. Власне, фільм «Битва за нашу Радянську Україну» – це сугестивна настанова, авторський монолог, який не розпочинається з початком фільму і не обмежується ним. Організаційний масштаб фільмування «Битви...», де працювало 24 оператори, можна порівняти лише з «Днем війни» (реж. М. Слуцький), до виробництва якого було залучено 160 кінохронікерів. Есеїстичний вступ О. Довженка до картини не має аналогів у тодішній кінодокументалістиці: змістовий пафос автора ніби перетоплює хронікальну основу в авторський екранний монолог людини, яка була свідком цих подій.

25 жовтня 1943 року фільм «Битва за нашу Радянську Україну» вийшов на екрани. Як і інші документальні фільми, його супроводжував глядацький успіх і захоплена преса. Було надруковано 400 копій фільму, удвічі менше ніж фільмів «Сталінград» і «Розгром...». Картина вийшла 26 мовами. Під час прокату в США та Британії цензура протестувала проти окремих епізодів, які містили зображення трупів і жаків. За гіркою іронією, англomовна назва «Битви...» – «Україна в огні» (*Ukraine in Flames*) – найпекучішого для Довженка твору.

Наступним документальним фільмом, де відтворено визволення України в 1943–1944 роках, стала «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель». Робота над ним, як і над попереднім, відбувалася в Москві. Картина – спільне виробництво «Укркінохроніки» та Центральної студії документальних фільмів (перетворена із Центральної студії кінохроніки в 1944 р.). У титрах до фільму згадано близько 40 кінооператорів – учасників кінопроєкту. О. Довженко працював над стрічкою в часи обструкції, пов'язаної із заборонаю кіноповісті «Україна в огні». Після обговорення кіноповісті за участю Сталіна, членів Політбюро та українських письменників у Москві 30 січня 1944 року розпочалися кампанії переслідування / цькування, де однією з найболючіших ран була фактична заборона повернутися в Україну. У щоденникових записах тієї пори, залежно від емоційних обертонів, він по-різному оцінює свою роль у картині. Проте у фокусі фільму ті самі події, що найбільше зачіпали Довженка – звільнена Україна.

О. Довженко ще до початку роботи над фільмами виступає ініціатором організації фільмування партизанського руху України, що безпосередньо в загонах і робила група операторів. Добре відомими є його листи одному з керівників партизанського з'єднання Сидора Ковпака, партизанському командирові (а до війни – кінорежисерові й акторові) Петру Вершигорі, настанови операторам, які не обмежуються інструкціями щодо фільмування лише однієї картини. Саме оператори, які співпрацювали з Довженком над його документальними стрічками, фільмують цілу серію кіносюжетів про партизанські загоны України впродовж 1943 року, які виходять на екран як «Збірники сю-

---

<sup>1017</sup> Тримбач С. Олександр Довженко. Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі. – С. 350.

<sup>1018</sup> Там само. – С. 31.

жетів» Центральної студії кінохроніки. В одному з них (арх. № 2191) присутній навіть священик, який промовляє до партизан після комісара С. Руднева. Інтенсивність партизанської кінорепрезентації збігається з початком формування інших неформальних військових об'єднань населення, а саме – загонів Української повстанської армії.

*Кінохроніка, кінолітопис, історична пам'ять.* О. Довженко насамперед опікувався ґрунтовним облаштуванням історичної пам'яті про війну в Україні: «Я недавно подав до Раднаркому доповідну записку з проханням розпочати утворення музею Вітчизняної війни українського народу»<sup>1019</sup>. Кінорежисер веде розлогі записні книжки й виховує в інших культуру щоденного фіксування, хронікальної правдивості, ініціює документування в обсягах, які перевищують безпосередню прагматичну потребу кіножурналістів і запущених у виробництво фільмів, словом – збереження, архівування документальних джерел.

Тут О. Довженко привернув увагу московських органів кіноуправління до створення спеціального кінофонду – літопису війни 1941–1945 років. У жовтні 1943 року було видано наказ КСК «Про заходи з покращення роботи з систематизації документального кінолітопису». Завдяки цьому рішення вдалося і створити, і зберегти кіноколекцію воєнних кінодокументів у Москві. Українці ж, як і передчував Олександр Петрович, «...запорожці були, запорожцями і осталися»<sup>1020</sup>. Власне, сам кінолітопис був організований ще в 1936 році, і на кінець 1943-го фонд обчислювався 1 млн метрів історично цінної плівки. До засідання КСК «Про стан і завдання документального кінолітопису» (14 вересня 1943 р.) була підготовлена довідка, в якій відзначався випадковий характер спеціальних знімальних, несистемний підхід, а також те, що «не створено <...> положення, при якому б кожен кадр відзнятого матеріалу був суворо недоторканий»<sup>1021</sup>. Невдовзі була створена редколегія кінолітопису, куди поряд з керівником ГУ хронікально-документальних фільмів Ф. Васильченком, режисером І. Копаліним, сценаристом і організатором кіновиробництва Григорієм Болтянським увійшов О. Довженко. У директиві щодо укладання кінолітопису – «знімати війну як тяжкий фізичний труд, знімати втрати, руйнування, звірства німців, ...не пристосовуватись до вимог естетичності... важливо зафіксувати результати економічного хазайнування німців, так званий “новий порядок”»<sup>1022</sup> – як перегук з Довженковим «у хроніці в нас кровобоязнь і боязнь мертвих»<sup>1023</sup>. Саме ці заходи дозволили зберегти значну кількість кінодокументів і розширити спектр подій, які були зафіксовані.

*Реевакуація студії «Укркінохроніка», відновлення кіновиробництва.* Студія «Укркінохроніка» розпочинає своє інституційне поновлення в листопаді 1943 року. 13 листопада секретар ЦК КП(б)У Микита Хрущов написав секретарю ЦК ВКП(б) Григорію Маленкову листа з проханням допомоги

<sup>1019</sup> Довженко О. Твори : у 5 т. – Київ : Дніпро, 1966. – Т. 5. – С. 352.

<sup>1020</sup> Там само.

<sup>1021</sup> РГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, д. 831, л. 62–81. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rudata.ru/wiki>.

<sup>1022</sup> Там само.

<sup>1023</sup> Довженко О. Твори : в 5 т. – Т. 5. – С. 352.



у відновленні Української студії кінохроніки: постачання обладнання і повернення на студію кінематографістів, які там працювали до війни. Серед них – режисер Я. Авдієнко, оператори К. Богдан, Б. Вакар, І. Гольдштейн, М. Биков, В. Смородін. Перший наказ по студії стосовно прийняття на посади 24 співробітників (нетворчих спеціальностей) датований 15 листопада 1943 року<sup>1024</sup> (це кілька днів після звільнення Києва). КСК видає наказ про відновлення студії 18 лютого 1944 року<sup>1025</sup>.

Про будні відбудови свідчить цитата з одного з перших наказів: «До завершення періоду відновлення всі співробітники незалежно від спеціальності й посади, яку займають, виконують будь-яку роботу»<sup>1026</sup>. Завдання були різні аж до відновлення власними силами єдиного вантажного автомобіля. Ознайомлення з наказами по студії в ці перші місяці відтворює реальні буденні проблеми киян того часу – турботи про повернення родин у звільнений Київ, чергування в загонах протиповітряної оборони, відбудову міської інфраструктури.

21 лютого 1944 року датовано наказ про зарахування на посади творчого складу студії: Я. Авдієнко, М. Шапая – режисерами, повернулися фронтові кінооператори – І. Кацман, М. Биков, І. Гольдштейн, за місяць до них долучився В. Орлянкін. Цим самим наказом фактично відновлювалася довоєнна виробнича структура студії – знімальна база, лабораторія, освітлювальний цех, звукоцех тощо. З квітня 1944 року розпочинає працювати редакторська група. 13 квітня надходить обладнання з кіностудії ім. М. Горького, яке необхідно прийняти за один день. Управління, які мали цим займатися, намагаються відправити застаріле обладнання, а то й несправне. 7 серпня 1944 року на студії починають працювати кінооператори М. Топчія та Володимир Войтенко. М. Топчія, який залишався в окупованому Києві, невдовзі арештують і засудять до позбавлення волі на десять років.

З лютого по квітень 1944 року кіножурнал «Радянська Україна» не випускається, позаяк виробництво переноситься на київську, ще недоукомплектовану студію. Так, спецвипуск «Похорони генерала Ватутіна» (Київ, квітень 1944 р.) ще не вдається зняти власними силами студійців, тому залучається фронтова кіногрупа 2-го Українського фронту (Ватутінського)<sup>1027</sup>. З 1 травня 1944 року розпочинається регулярне виробництво (30 квітня 1944 року вважається днем відновлення та пуску студії, який опісля відзначали як день «Укркінохроніки»).

Основні організаційні завдання, і намагається розв'язати студія в 1944 році, – це відкриття регіональних кореспондентських пунктів (Харків, Дніпропетровськ, Сталіно (Донецьк), Чернівці, Ізмаїл) та формування мережі зовнішніх інформаторів задля збільшення потоків оперативної інформації. Для цього укомплектовується редакція періодики у складі редактора та інформатора, в обов'язки якого входив особистий збір інформації; він мав повідомляти про всі події, які відбувалися в столиці та новини періодики. Керівництво та-

<sup>1024</sup> ЦДАЛМ, ф. 1009, ф. 1, оп. 1, с. 1.

<sup>1025</sup> РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, д. 214, л. 139. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rudata.ru/wiki> 1943.

<sup>1026</sup> ЦДАЛМ, ф. 1009, ф. 1, оп. 1, с. 15.

<sup>1027</sup> ЦДАЛМ, ф. 1009, ф. 1, оп. 1, с. 15–70.

кож опікується виробничою дисципліною, і, зважаючи на все, не може впоратися з колишніми фронтовиками, які «раніше бігали за сюжетом, а тепер чекають, поки його їм принесуть, хтось працює досить активно, хтось – “дуже непродуктивно”. Дисципліну намагаються налагодити нормуванням: “Встановити для операторів обов’язкову мінімальну норму – 5 сюжетів (упродовж місяця), для операторів, які працюють на фільмах, – не менше двох”»<sup>1028</sup>.

За перше місце серед тематичних пріоритетів в «РУ» в 1944 році суперничають теми відновлення виробництва мирного життя та хроніка звільнення українських міст і територій. Перша частина навіть більше представлена: значна частина сюжетів розпочинається саме з показу заводів, які дають першу продукцію, перших вагонеток вугілля піднятих із шахт, боронування, де сусідять корови і єдиний уцілілий трактор. Чимало також сюжетів, де героїчна риторика ніби приглушена, але в них ідеться саме про забезпечення виживання населення. В одному з матеріалів (арх. № 147), мовиться про відновлення виробництва на Київському молочному комбінаті: у кадрі на пляшці з молочними продуктами наклеюють етикетки, розфасовується сир, який так і називається – «Для киян». Свято врожаю передається не через святкове дійство, де нескінченим потоком сиплеться зерно, як це зафільмували б до війни. У кадрі група колгоспниць, яка шиє мішки; і зразу спадає на думку, що не так вже й багато того зерна, щоб наповнювати комори та каравани підвод із передвоєнної кінодійності. Є місце і для сюжету про відкриття мисливського сезону. Фільмують виробництво цигарок і цукерок, відкриття першої тролейбусної лінії в Києві; камера «підглядає» за закоханими в парку, повертаються давно забуті «краєвидні» новели. Кінореальність воєнних літ поволі «впускає» звичне людське життя з радостями і суттєвими побутовими турботами, де перший тролейбус, перший пляж, перша сукня, перша цукерка, перша пляшка молока не менш суттєві в розорених містах і селах, аніж чугун, сталь, зброя. Дозволяється навіть церковному дзвону, а не на мітингу, як зазвичай, сповістити про вхід радянських військ в Ужгород.

Майже кожен кіножурнал (чи як окремий випуск, чи як частина сюжету) містить кадри нацистських звірств, зруйнованих будівель, заводів, пам’ятних місць; кінематографісти фіксують ексгумації трупів, поховання, патологоанатомів за роботою.

Тил – ще один тематичний домен (у сюжетах ішлося про дуже широкий спектр: відправляли як верстати для відновлення заводів, худобу, так і іграшки для дітей зі щойно звільнених територій).

Культурно-мистецьке життя представлене мітингами інтелігенції, репортажами з місць відновлення мистецьких об’єктів (до прикладу, будинку І. Репіна) і навіть сценами з відомими артистами, які розбирають завали на Хрещатику.

У 1944 році виходить 57 випусків «Радянської України» (деякі спарені), у 1945-му кіножурнал також продукується щотижня (правда, збереглося лише 47 випусків), що свідчить про відновлення системної роботи української кінохроніки. З кінця 1944 року чільним тематичним пріоритетом стає Західна Україна та Буковина. Деякі з випусків «РУ» навіть містять підзаголовки

<sup>1028</sup> ЦДАЛМ, ф. 1009, ф. 1, оп. 1, с. 70–140.

«Для західних областей УРСР», куди добираються більш парадні сюжети, але обов'язково присуття місцева тематика.

*Кінодокументалістика 1944–1945 років: нові настанови, відновлення контролю.* 15 листопада 1944 року було утворено художню раду студії, куди входять відомі письменники Юрій Яновський, Юрій Смолич, Василь Кучер, режисери Григорій Тасін, М. Шапсай, О. Шаповалов. Рада має випрацювати художню політику студії. Членам ради сплачується «місячне утримання» 1000 крб, що майже відповідає оплаті праці редактора (1100 крб на місяць). Виробничий план «Укркінохроніки» 1944 року ставив завдання продукувати кіножурнал «Радянська Україна» шість разів на місяць, тридцять сюжетів на союзний екран, два фільми на союзний екран, шість повнометражних картин. За давньою традицією цей план не був виконаний. Нестача техніки, «що смиконули в центрі, те й маємо», як діагностував фронтвий оператор і незмінний учасник усіх словесних баталій і диспутів І. Кацман, постійне порівняння із «золотим віком», 1940 роком, коли студія запустила двадцять три фільми проти двох нинішніх, не додавали оптимізму студійцям.

Ще однією, як видавалося, непереборною проблемою, стає налагодження роботи регіональних корпунктів. За роки війни хронікери звикли до мобільної та продуктивної праці в різних місцях; до того ж військові дії, директиви, листи, телеграми створювали необхідне мобілізаційне тло. Листування київського керівництва з регіональними корпунктами в 1944 році передає їхнє відчуття провінційної в'язкості, вакууму безподієвості. Редактори постійно нарікають, що неможливо вічно верстати сюжети з матеріалів Києва та області. Та й у країні загалом ніби слабе запас міцності мобілізаційних інструментів, як і (опісля розпави з Довженком за сценарій «Україна в огні») притишується українська патріотична тематика. Лише окремі деталі доповідних дозволяють відтворити й самі умови життя в зруйнованій Україні: так, директор картини дістав сувору догану за те, що забрав отримане на час натурних знімачь службове взуття, судячи з усього, – гумові калоші. Тож зрозуміло, чому упорядники російської онлайн-енциклопедії кіно ([www.rudata.ru](http://www.rudata.ru)) у списку важливих документів 1944 року наводять відомості про циркулярний лист КСК «Про розвиток індивідуального тваринництва і птахівництва працівників і службовців» як такий, що передбачив заходи, які врятували багатьох кінематографістів від голодного виснаження.

Тим часом викликають кінофахівців з Алма-Ати, Куйбишева, Свердловська. Дізнавшись про відкриття студії, кияни, евакуйовані на різні позауральські об'єкти, закидають дирекцію листами: «Хочу допомогти відбудувати рідне місто і виховати сина в достойних умовах».

Навесні 1944 року над документалістикою нависли хмари. Воєнний час не те, щоб послабив ідеологічну цензуру, а навпаки, виявив увесь маніпулятивний потенціал сталінського режиму, який «дозволив» різним силам влитися в патріотичний рух. Тут були ліберальна інтелігенція, церква, українські партизани й тимчасові поступки на користь самостійного державного та національного будівництва України і Білорусії. Територію СРСР було визволено й можна було знову повертатися до зрозумілих та апробованих форм контролю. А військові документалісти надто вже впадали в око авторським репортажним, себто непередбачуваним, підходом до матеріалу.

20 травня 1944 року РНК СРСР ухвалила постанову «Про новий порядок виробництва кіножурналів і документальних фільмів», яка дублювала постанову ЦК ВКП(б) від 15 травня 1944 року (партійне походження постанови Раднаркому тривалий час приховували) і послужила приводом для несподіваного розгрому Головного управління художньо-документальних фільмів, яке у воєнні роки забезпечувало якісний рівень роботи фронтових кіногруп. Хроніці адресували закиди щодо дрібнотем'я, невміння зафіксувати велич військових перемог, недопредставленість усіх родів військ. Наслідком цієї постанови стала інша логіка підходу до фільмування, а саме: переорієнтація на масштабні документальні фільми про масштабні воєнні операції. Центральну студію хроніки було перетворено на Центральну студію документальних фільмів. Фактичним керівником радянської документалістики стає кінорежисер Сергій Герасимов. Ще кількох режисерів ігрового кіно, зокрема С. Юткевича, Юлія Райзмана, Марка Донського, також «призивали» в хроніку, що аж ніяк не привело до якісного прориву в документалістиці<sup>1029</sup>. Розпорядження ж партії С. Герасимов почав виконувати безпосередньо, просто розбивши групи кінооператорів за родами військ... У 1944–1945 роках кількість документальних картин неухильно зростає: кожна переможна операція «дістає» своє кіновтілення<sup>1030</sup>. Інформативні, зроблені за одним драматургічним ранжиром, усі вони оповідають про дедалі зростаєльну міць армії і швидку перемогу під началом Головнокомандувача Й. Сталіна. Водночас художня кінематографія знову здобуває пріоритет у сфері державної культурної політики, що реалізується в низці постанов, спрямованих на функціонування виробництва художніх фільмів – від значного підвищення окладів до безперерйного електропостачання.

Українській студії кінохроніки саме в такий організаційно складний час доводиться заново формувати стосунки з московським керівництвом, виводувати складну систему взаємовідносин на основі підконтрольності, компромісу та підзвітності. Сюжети і фільми «здавалися» в Москві, протоколи обговорень сюжетів, які велися на студії, зафіксували, що думка тов. Герасимова доводилась як остаточний присуд. Дедалі частіше звучало: «Жодного потурання з огляду на молодість і період відновлення, який уже завершений, нам більше не буде. До нас висуюють колосальні вимоги, тому що після центральної студії [Центральна студія документальних фільмів. – О. В.] в Союзі немає більше такої студії за кількістю робітників і за масштабом, як наша»<sup>1031</sup>.

*Особливості кінорепрезентацій регіонів.* Наприкінці 1944 року Червона армія здобує довоєнні анексії: Східну Галичину, Буковину та Закарпаття. Водночас на цих теренах набуває обертів націоналістичний рух. Українська бюрократія і провадана інтелігенція вже з кінця 1943 року готує аргументи<sup>1032</sup> про

<sup>1029</sup> РДАЛМ, ф. 2456, оп. 1, д. 915, л. 27–29. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rudata.ru>.

<sup>1030</sup> «Бобруйський котел», «Орловська битва», «Звільнення Радянської Білорусії», «Битва за Вітебськ», «Восьмий удар».

<sup>1031</sup> ЦДАЛМ, ф. 1009, ф. 1, о. з. 12. Стенограма зборів активу працівників студії хроніки від 07.02.1945. Виступ директора студії О. Кузнецова, арк. 15.

<sup>1032</sup> Стаття О. Корнійчука «Возз'єднання українського народу в надрах своєї держави» // Радянська Україна. – 1943. – 19 лютого. – С. 2; Правда. – 1943. – 20 лютого. – С. 2, ін.; Доповідь М. Хрушова на сесії ВР України. – 1944. – 5 березня;

етнічну та історичну єдність українських земель, які «не залишали жодних сумнівів, що Радянський Союз наполягатиме на своїх територіальних здобутках»<sup>1033</sup>. На українських ідеологів покладалося кілька завдань – створити ідеологічну репрезентацію економічного зростання регіону та транслювати всіма доступними засобами (а це насамперед освітянство, преса та кінематограф) радянський варіант української історії, де населенню Галичини, Буковини та Закарпаття відводилася роль питомих українців, які всю затемнену «не братніми народами» історію прагнули до возз'єднання зі східними українцями і братнім російським народом.

Тож одна зі студійних нагінок звучала так: «І дуже кепсько показуємо західні області України»<sup>1034</sup>. У кіноосвоєнні приєднаних земель особливе місце належить Галичині та її духовному центрові – Львову. У верстці кіножурналу «Радянська Україна» майже кожен випуск містить сюжет про відновлювані в місті промислові об'єкти.

Звернімося до обговорення співробітниками «Укркінохроніки» сюжету, який вийшов на екрани під назвою «Весна у Львові» (Радянська Україна, № 20, квітень 1945 р.). Матеріал відзняв кінооператор І. Гольдштейн. Це чудовий ліричний кінорепортаж, де автор через яскраві замальовки передає мікродраматургію весняного міста: відновлюється герб на ратуші, студенти переносять квіти, радянські та американські вояки прогулюються містом, люди фланірують і усміхаються. Вловлено дух європейського міста, яким ще був Львів, що жив не лише «в праці і в боротьбі». Якби так було знято, наприклад, солдатів на відпочинку ще рік тому, то оператор дістав би похвалу. Проте колеги майже одноставно «відловлюють» цю репортажну свободу, нестачу «цілової настанови», відхилення від мети: адже тепер праця, як раніше війна, має стати смисловірним началом у кадрі. Усі учасники обговорення одноставні, коли йдеться про операторську майстерність та вміння створити атмосферу, але ось щодо ідеологічної відповідності часові.

«Режисер Підгорецька: “Якщо т. Гольдштейн ставив завдання показати тільки місто сьогодення, то він з ним впорався. Але треба було показати інший Львів, як місто, яке трудиться, працює... Сюжет “Львівський університет” вражає своєю темою, але він не доведений до кінця, бо студенти те й роблять, що переносять квіти і невідомо, що вони вивчають”.

Тов. Городецький: “т. Гольдштейн по-моєму неправильно назвав сюжет. Його слід було назвати “Вихідний день у Львові”. “Репортаж” – поняття ширше і треба було показати все багатогранне трудове, будівниче життя Львова, а не тільки людей, що гуляють...”»<sup>1035</sup>.

Емоційний чуттєвий репортаж про місто, яке пробуджується після війни, містив той «зайвий простір», де протікає звичне людське життя. Проте дух

---

Стаття М. Бажана «Наша споконвічна земля» // Радянська Україна. – 1945. – 1 липня. – С. 3.

<sup>1033</sup> *Єкельчик С.* Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. – Київ, 2008. – С. 90.

<sup>1034</sup> ЦДАЛМ, ф. 1009, оп. 1 од. зб. 16, арк. 25. Краткая стенограмма обсуждения сюжетов от 04.04.1945.

<sup>1035</sup> Там само.

відновлюваній держави достойно можна презентувати тільки через трудові процеси. Так, культура і багатшаровість репортажного бачення, набута під час війни, мігрувала до функціонального пропагандистського кіносюжету. Настрої населення Галичини та Буковини старанно відстежуються партійними органами через активний спротив місцевого населення, тож і в назві кінострічки про Львів спеціально відзначено – «Львів радянський» (реж. М. Шапсай, 1944 р.). Ще однією стрічкою, яка була покликана зафіксувати щасливе життя жителів Північної Буковини, стала «Буковина» (реж. Михайло Юдін, 1945 р.).

#### *Людину загубили...*

У 1944–1945 роках у центрі уваги студії – фільмування відновлення значних об'єктів і промислового центру України – Донбасу. Головними картинами цього періоду є «Дніпробуд» (реж. О. Підгорецька, 1944 р.). «Дніпрогес відроджується» (реж. О. Підгорецька, оператор І. Кацман 1945 р.). Режисер Підгорецька вела тривале кіноспостереження за відновленням Дніпрогесу. Результатом цього спостереження, де будуть використані також кадри з фільмів 1944–1945 років згодом стане кінострічка «Дніпрогес», яка вийде на екрани в 1947 році. Картина буде суттєво доповнена деякими інсценованими (або, як тоді писали, «відновленими» зйомками), як-от епізод ліквідації аварії на греблі. Щодо перших двох фільмів документальної кінотрилогії, то смисловим центром є Дніпрогес. Автори ніби зачудовані греблею й видовищними виробничими процесами: гори землі, скупчення машин, руїни «биків» – бетонних мегаспоруд, які відновлювали. Будівники Дніпрогесу були майже непомітними на тлі масштабного будівництва. Пришвидшений динамічний монтаж у поєднанні із симфонічною музикою повертав глядача до авангардного документального кіно кінця 1920-х.

Художній раді студії така стилістика не вельми сподобалась, тому Ю. Смоліч зазначив, що «цей процес [відбудови Дніпрогесу. – О. В.] проходить занадто кінематографічно, нехай це не звучить парадоксом... темпів багато, а людину загубили»<sup>1036</sup>.

Фільм «Донбас» (реж. Мирон Білинський) не менше ніж дніпрогесівська тема був фаворитом студійних обговорень. Це й зрозуміло, обидві «теми» готували для всесоюзного екрана. Фільм вийшов у 1946 році. Історики кіно радянського періоду визнали його одним із ключових фільмів повоєної української документалістики. Обговорення підходів та відзнятого матеріалу вміщено в протоколах худради<sup>1037</sup>. Для режисера картини М. Білинського – це одна з перших документальних робіт, і він переносить методи роботи з художньої кінематографії: застосування широкоформатних об'єктивів дає в кадрі життєрадісне, аж залаковане зображення. Як і Підгорецькій, йому краще вдається фільмування виробничих процесів. Але значно більшим недоліком колеги вважають ідеологічний, адже автор не показав радісних уквітчаних дівчат із Західної України на Донеччині, тому що «в західних областях

<sup>1036</sup> ЦДАГО, оп. 1, спр. 16 с. 7. Короткий стенографічний звіт першого засідання художньої ради при Українській студії кінохроніки від 27.3.1945.

<sup>1037</sup> ЦДАГО, оп. 1 спр. 16, с. 8. Короткий стенографічний звіт першого засідання художньої ради при Українській студії кінохроніки від 27.3.1945.

України <...> заклик до праці в Донбасі тлумачиться як каторжні роботи»<sup>1038</sup>. На це можна відповісти лише реплікою І. Гольдштейна вже із зовсім іншого обговорення: «Скільки б диму, вогню, грязюки та вугілля не було у фільмі, але якщо у фільмі немає людини, то не буде й фільму».

У 1944 році на студії починає працювати відомий режисер художніх фільмів Г. Тасін (до війни – одесит). На відміну від М. Білинського, якому доводиться організовувати хронікальні зйомки, Г. Тасін працює більше на архівному кіноматеріалі. Разом з іншим одеським кіносценаристом і режисером Лазарем Юдіним він на фільмотечному матеріалі кіножурналів створює фільм «Київ» (1944). Стрічці, щоправда, бракує моментів з тодішнього життя простих киян і власне київських пейзажів.

Як уже зазначалось вище, українською документалістикою керували з Москви. Наведемо окремі тези листа заступника Голови КСК СНК СРСР С. Герасимова<sup>1039</sup> (водночас – директора ЦСДФ), який очолював документальний кінематограф СРСР, щодо запропонованого студійцями тематичного плану на 1945 рік: «Запропонований план короткометражок одноманітний. <...> Більшість тем повторювалась в планах студії і до і після війни (Карпати, Дунай). Українська дійсність так багата подіями і фактами, що ми маємо право очікувати від вас нові, свіжі, значні теми». Герасимов наголошує, що матеріал для фільмів має бути строго документальний, скажімо, «виробництво репортажу про Ковпака дозволяється лише в тому разі, коли студія володіє матеріалом про партизанський рух. Інсценування категорично забороняється».

Допомогти студійцям віднайти нову течію намагалась і худрада. Так, Ю. Яновський, людина з великим кінематографічним досвідом, вважав: «...щоб дати людину, треба нашим операторам володіти тим, що називається нарис»<sup>1040</sup>. Письменник не розшифровує думки, але контекст попереднього обговорення дозволяє реконструювати дискурс – ідеться про такі ознаки жанру, як документальна емпірична достовірність у зображенні конкретних людей та подій, мультиракурсність та багатомірність. Нарис, як відомо, межує з репортажем та передбачає дещо інший спосіб організації життєвого матеріалу. Генетично кінонарис в 1930-х формувався під впливом журналістики й публіцистики та передбачав ширше фактографічне охоплення матеріалу, чого так не вистачало у фільмах останніх років війни.

Варто згадати фільм «На берегах Дунаю» (реж. М. Шапсай, оператор О. Шаповалов, 1945 р.). Українські документалісти в 1930–1940-х роках майже не працювали в жанрі «краєвидного» фільму, а у фільмі значна частина відводиться саме таким новелам. Чи не вперше на українському екрані з'являються види живописного с. Вілково, які фіксуються зі значно більшим замилюванням, аніж, скажімо, відкриття пам'ятника О. Суворову в м. Ізмаїлі та заручини фронтовика.

<sup>1038</sup> ЦДАГО, оп. 1, спр. 16, с. 6. Короткий стенографічний звіт першого засідання художньої ради при Українській студії кінохроніки від 27.03.1945.

<sup>1039</sup> ЦДАГО, оп. 1, спр. 14. Лист С. Герасимова від 05.03.1945.

<sup>1040</sup> ЦДАГО, оп. 1, спр. 16, с. 7. Короткий стенографічний звіт першого засідання художньої ради при Українській студії кінохроніки від 27.03.1945.

Надалі кінематографісти-фронтовики так і залишаться «кадровим ядром» української документалістики та кінохроніки.

Кіноісторики радянського періоду та мемуари операторів докладно відтворили характер роботи знімальних груп як героїчний. Оператори, як і солдати, існували, щоб «лишніх сто семьдесят два сантиметра вошли в завоеванный счет». Загибель багатьох операторів (втрати сягали двадцяти відсотків) багато в чому пояснювалися недосконалістю знімальної апаратури, яка часто ставала на заваді ефективному виконанню поставлених завдань, необхідністю суміщати щонайменше три спеціальності: режисера, організатора виробництва і власне кінорепортера. Спогади багатьох військових кінорепортерів датуються 1960–1970 роками, коли вже сформувався патріотичний військовий наратив, сфокусований на герої-переможці, який перемагає, не шкодуючи власного життя. Гадаємо, що дуже багато стратегій виживання на війні залишилися поза аркушами, як колись поза кадром почасті – драматизм військової реальності.

Війна 1941–1945 років змінила ракурс відтворення реальності на екрані. Ключовою фігурою, через яку візуалізувалися військові події, стала людина. Хронікально-документальний кінематограф України напрацював репортажні прийоми, які дозволили зафіксувати мікродраматургію реальності. Документальний авторський кінематограф, а саме так варто назвати фільми О. Довженка, відтворив національну трагедію власне України, а не якоїсь знеособленої республіки. Здавалося, що хронікери й далі використовуватимуть набуту кінокультуру репортажного бачення.



## ПРОСВІТНИЦЬКЕ КІНО. 1941–1945

Київська кіностудія технічних фільмів була заснована напередодні війни – у 1940 році. Незважаючи на організаційні ускладнення, у перший рік її існування вийшло близько тридцяти інструктивно-навчальних та навчальних фільмів, зокрема «Метод Семиволоса», «Шлюзування рік», «Водонагрів у паровозі», «Полезахисні смуги» та ін. У 1941 році завершили роботу над однією з перших в Україні картин дослідницького характеру – «Повернення зору» Д. Федоровського. До початку війни склався творчий колектив студії та був налагоджений виробничий процес. Проте стрімке наближення (бліцкриг) військ вермахту до Києва прискорило термінову евакуацію. 14 серпня 1941 року Кінокомітет видав наказ про переїзд кіностудії в Ташкент.

Студія втратила суттєвий відсоток професійних кадрів, які були мобілізовані в діючу армію або перейшли в іншу галузь – хронікальний кінематограф. Через припинення навчальних процесів у кіноосвітніх закладах галузь залишилася без поповнення новими фахівцями. Кадрова проблема була частково вирішена шляхом об'єднання зусиль представників різних республіканських студій. Українські кіноосвітяни працювали на кіностудіях Ташкента та Алма-Ати. Міжреспубліканські знімальні групи стали поширеною практикою, тому встановлення національної належності фільму є проблематичною справою.

Евакуація студії відбувалася організовано, завдяки чому вдалося перевезти до місця призначення необхідне технічне обладнання. Усі служби розмістилися в приміщенні колишнього готелю. Працівники оселилися в недобудованому будинку (вісім квартир); керівників забезпечили вісьмома окремими кімнатами<sup>1041</sup>. У найстисліший термін відновилося кіновиробництво в евакуації. Через припинення роботи промислових підприємств, які постачали плівку (крім того, багато плівки йшло на військові потреби) та хімікати для її обробки, майже відразу виникли проблеми з матеріальним забезпеченням знімального процесу. Режим економії матеріалів змусив змінити звичайну технологію – фільмували, уникаючи дублів та технічного браку.

У 1930-х роках радянська кінопросвіта здебільшого створювала технічні, навчальні та інструктивні фільми для вищих і середніх навчальних закладів, кінокурси для робітничого навчання тощо. Під час війни відбулася істотна зміна тематичних пріоритетів. Потреби воєнного часу вплинули на характер держзамовлення: кінематографістів спрямовували на створення фільмів з військової підготовки. У рамках цієї програми 8 листопада 1941 року Кінокомітет прийняв рішення про створення кіностудії «Мосвоентехфільм» з виробництва воєнно-навчальних та інструктивних фільмів на базі «Мостехфільму» і «Діафільму».

Згідно з постановою Державного комітету оборони (ДКО) від 17 вересня 1941 року, з 1 жовтня 1941 року розпочалося загальнообов'язкове навчання військової справи громадян СРСР. Окрему увагу в директиві приділяли стройовій підготовці, володінню різними видами вогнепальної зброї

<sup>1041</sup> ЦДАМЛМ, ф. 1, оп. 70, спр. 64.

(гвинтівка, кулемет, міномет), ознайомленню з основами протихімічного захисту, риттю окопів, навичкам маскування, тактичній підготовці кожного бійця та військового підрозділу тощо.

З перших днів бойових дій усі республіканські кіностудії переключилися на випуск навчальних картин для армії та інструктивних для цивільного населення. За роки війни в Радянському Союзі було зроблено близько 500 фільмів з різних питань воєнного мистецтва та бойової техніки для шкіл і частин радянських Збройних сил, для загального військового навчання та підготовки населення. Просвітницький кінематограф мав допомогти в підготовці солдатсько-офіцерського складу діючої армії, а також ознайомити населення із заходами цивільної оборони – гасінням пожеж, знешкодженням снарядів, будуванням фортифікаційних споруд, наданням першої медичної допомоги та ін.

Обставини перших місяців війни – стрімке просування німецьких військ углиб радянських територій, окупація європейської частини країни (зокрема України), поразки та відступ Червоної армії – істотно впливали на загальну суспільно-політичну ситуацію в Радянському Союзі. Уряд і ДКО шукали шляхи для стабілізації стану країни та подолання розгубленості населення. Кінематографу відводилася роль пропагандиста й агітатора. Перший етап розвитку кінопромисловості воєнного періоду (1941) – умовно його можна назвати пропагандистським – був спільний для всіх видів кіно, серед них і просвітницького. Просвітницькі картини відрізнялися від ігрових агіток («Бойові кінозбірники»<sup>1042</sup>) методикою викладу матеріалу – кінематографісти застосовували дидактичні принципи (фільми фактично були екранними лекціями), відпрацьовані в попереднє десятиріччя, короткометражний формат був рекомендований для всіх видів кіно (повернення до традиційних довоєнних повнометражних форм відбулося через рік у всіх секторах кінематографа).

У цей час пропагандистський потенціал кінематографа так само активно використовувався у військах супротивника – німецьких бойових підрозділах, де різними засобами розповсюджувалися ідеологія расової знищувальної війни на Сході та ідея репресивної окупаційної політики. Коли восени операція «Барбаросса» втратила літній стрімкий темп, командування групи армій «Південь» посилювало пропаганду у військах. У прифронтовій зоні на додаткових кінопересувках демонструвалися фільми, що закликали німецьких солдатів виконати свій обов'язок і «захистити» європейську цивілізацію від євреїв і більшовицького панування слов'янських «недолюдей». Крім того, постійно постачалися «ідеологічно витримані» арийські інформаційні бюлетені та листівки. Також існували спеціальні бібліотечні фургони, наповнені німецькою націоналістичною, антисемітською та антислов'янською літературою<sup>1043</sup>.

У 1940–1941 роках у Великій Британії розвиток мистецтва пішов іншим шляхом – на зміну кулурарній ізольованості художньої творчості прийшло де-

<sup>1042</sup> Див. розділ «Художні фільми періоду 1941–1945 рр.»

<sup>1043</sup> Руплі Т. Вермахт. Германская армия во Второй мировой войне. 1939–1945. – Москва : Центрполиграф, 2010. – С. 158–159.

мократичне мистецтво, орієнтоване на широкі маси. Першим внеском англійських кінематографістів у боротьбу з фашизмом було створення ряду антифашистських пропагандистських фільмів (1940–1942). У 1930–1940-х роках кінематограф країни поділявся на ігровий та неігровий, тому ті теми, що в Радянському Союзі опрацьовували кіноосвітяни, в Англії переносили на екран документалісти. Група режисерів, яку очолював Альберто Кавальканти, на студії «Краун» зробила низку картин, стилістика яких перебувала на межі документалістики та просвіти. Наприклад, Хемфрі Дженнінгс у фільмі «Почалися пожежі» (1943) відтворив героїчну боротьбу пожежної бригади з вогнем під час бомбардування Лондона в грудні 1940 року. Велика Британія була однією з перших країн, з якою Радянський Союз розпочав обмін кіноматеріалами, англійські документальні картини включалися до перших «Бойових кінозбірників».

Радянські кіноосвітяни, як і їхні колеги з інших галузей, розпочали працювати над агітаційно-інструктивними стрічками. На початку війни було зроблено серію фільмів для цивільного населення, у яких надавалися простіші інструкції з поведіння в певних воєнних ситуаціях: «Допомога тому, хто отруївся газом» (реж. В. Загаров, 1941 р.), «Захист від бойових отруйних речовин» (1942) та «Перевір протигаз» (1943 р., обидва – реж. М. Хабаріна). Найчисленнішою була серія про дії під час авіаційних нальотів – «Як боротися із запалювальними бомбами на селі» (1941), «Найпростіші укриття» (1941), «Боротьба з фугасними бомбами», «Вмій захищатися від фугасних бомб» (реж. Б. Епштейн, 1941 р.) та ін. До 25 листопада 1941 року в Ташкенті завершився монтажний період фільмів з протихімічної оборони, виробництва студії «Київтехфільм»: «Охорона продуктів та фуражу від бойових отруйних речовин» і «Захист худоби від бойових отруйних речовин» (обидва – реж. С. Шульмана), «Дегазація отруйних речовин в селі». Згодом протипожежна тематика знайшла відображення в стрічці М. Грачова «Гасіння пожеж» (1944). У цих картинах лаконічно та візуально наочно показано елементарні засоби протиповітряної оборони та профілактичних заходів, а також основи протипожежного захисту. Українські кінематографісти робили інструктивні фільми для населення з інших актуальних для воєнного часу тематик: С. Комар режисировував стрічки «Додаткова картопля» і «Другий врожай картоплі», у яких роз'яснювалися методи літньої посадки картоплі Т. Лисенка, в Алма-Аті М. Шапсай і оператор А. Шнірман зробили «Воєнний врожай» (1943) про збирання зернових у колгоспі ім. Комінтерну, С. Снітко висвітлював специфіку середньоазіатської промисловості у стрічках «Нове на бавовняному заводі» і «Більше коконів – більше шовку», Є. Григорович – у стрічці «Шовківництво», Л. Твердохлібова зафільмувала «Багаторічні трави» (1942), санітарно-профілактичним проблемам були присвячені «Санітарний пропускник», «Боротьба з кишково-шлунковими захворюваннями» (в умовах Узбекистану), «Боротьба з рахітом», «Попередимо черевний тиф» (реж. П. Зінов'єв, 1942 р.). Інструктивні картини для цивільного населення демонстрували в кінотеатрах і на пересувних кіноустановах.

Микола Васильович Грачов (29.12.1905–26.06.1987) приєднався до українських кіноосвітян під час евакуації. Він закінчив Вищі державні курси мистецтвознавства при Ленінградському інституті історії мистецтв у 1930 році

й відразу почав працювати в галузі просвіти. Режисер спеціалізувався переважно на біологічній тематиці, проблемам мікробіології присвячено, зокрема, його фільми «Морфологія бактерій» (1938), «Фізіологія бактерій» (1941), зроблені в Росії. У воєнні роки М. Грачов звернувся до профілюючої проблематики тільки наприкінці війни в картині «Наше серце» (1945). Тематика його інших робіт була зумовлена держзамовленням (наприклад, «Догляд за плодоносним садом», 1943 р.). Він був другим режисером науково-популярного фільму «У пісках Середньої Азії» (реж. О. Згуріді, 1942 р.) виробництва «Київтехфільму». Після закінчення цієї роботи режисер остаточно перейшов до штату української студії. Методи М. Грачова – спостереження та експеримент – у повоєнні роки стали основою методики київської школи науково-популярного кіно, у формуванні якої режисер брав активну участь.

Картина «У пісках Середньої Азії» вирізняється серед продукції студії «Київтехфільму» природознавчою тематикою та спрямованістю на масову глядацьку аудиторію. Пояснення цього факту криється в особистості режисера О. Згуріді, що очолював роботу над фільмом. У 1930-х роках природознавство було тематичним пріоритетом співробітника «Мостехфільму». Картини О. Згуріді попередніх років (наприклад, «Сила життя», 1940 р., за яку всю знімальну групу нагороджено Сталінською премією) розцінювалися критикою як пропаганда дарвінізму та матеріалістичного світосприйняття, тому, імовірно, режисеру було дозволено продовжувати роботу в цьому напрямі в період, коли точилися запеклі бої за Сталінград.

Зйомки відбувалися в середньоазіатській пустелі Каракуми. Фільмування матеріалу та фінальний монтаж здійснювалися на основі принципу кіноспостереження. «Що стосується композиції, драматургії фільму “У пісках Середньої Азії”, то можу з упевненістю сказати, що він продовжив шлях, відкритий фільмами “В глибинах моря”, “Сила життя”, – писав О. Згуріді. – Він також складався з монтажу прекрасно знятих операторами епізодів (атракціонів), поєднаних єдиною авторською думкою»<sup>1044</sup>. Операторам Г. Трояновському і В. Асмусу вдалося у складних кліматичних умовах пустелі зафіксувати унікальні кадри поведінки комах та плазунів. Музична партитура композитора Віктора Оранського додала екранній оповіді емоційності. Фільм «У пісках Середньої Азії» в 1944 році отримав Сталінську премію, у 1946 – срібну медаль Венеціанського міжнародного кінофестивалю.

Вибір М. Грачова – перехід на «Київтехфільм» – повторив Петро Олександрович Зінов'єв (22.08.1903 – ?), який мав досвід роботи на Московській кінофабриці Держкіно (1925–1936) та «Мостехфільмі» (1936–1941). Режисерський метод П. Зінов'єва характеризується поєднанням у просвітницьких стрічках документальних та інсценізованих кадрів для унаочнення дидактичних знань.

Друга світова війна істотно відрізнялася від попередніх воєн – за рівнем механізованості вона не мала аналогів. Уведення технологічних новацій у військову промисловість, удосконалення вогневих показників зброї Радянським Союзом, Німеччиною та країнами-союзниками впродовж 1930-х років призвело до того, що військовий конфлікт певною мірою звівся до протистояння воєнних технологій. Перехід армій – учасниць війни – до нових засобів

<sup>1044</sup> Згуріді А. Экран. Наука. Жизнь. – Москва : Искусство, 1983. – С. 92.

ведення боїв (наприклад, використання в авангарді бронетанкових підрозділів) зумовив необхідність підготовки солдатів і офіцерів до цих умов. У Радянському Союзі ситуація ускладнювалася тим, що, крім регулярної армії, на фронті було мобілізовано цивільне населення, що в мирний час перебувало в запасі, а це вимагало загальної підготовки військового складу.

Українські кінематографісти долучилися до загальної військово-освітньої програми з перших місяців евакуації. Наприкінці 1941 року завершилася робота над інструктивними картинами «Підготовка бійця-парашутиста» (реж. П. Зінов'єв), «Учись управляти мотоциклом», «Учись управляти автомобілем», «Простіші методи відбудови мостів та доріг», розпочалося фільмування «На мотоциклі через перешкоди» та ін. Фільм «Таранний удар» (автор-оператор М. Биков), у якому розповідалося про подвиг В. Талалихіна, уважається найкращим для першого етапу воєнного періоду. Кінематографісти поєднали мультиплікат і хронікальні кадри з метою створення драматургічно напруженої розповіді про перший факт тарану бомбардувальника люфтваффе в нічному повітряному бою, що здійснив радянський льотчик 7 серпня 1941 року. Картина містила унікальний фільмографічний матеріал – інтерв'ю з Героєм Радянського Союзу В. Талалихіним, який загинув до завершення роботи над стрічкою – 27 жовтня 1941 року.

Микола Володимирович Биков (01.01.1909–18.04.1945) закінчив робітфак при Київському інституті кінематографії (1932). У 1930-х роках працював оператором технічних, інструктивних та документальних фільмів («Паразитологія» (1931), «Боротьба з аварійністю на ВПС» (1937) та ін.). У роки війни був фронтним кінооператором, його матеріали ввійшли в хронікальний кінолітопис і картину «Народні месники» (1943) та ін.

Співробітники української студії фільмували як воєнно-інструктивні стрічки (наприклад, «Самоокопування кулеметного відділення в бою», «Самоокопування стрілецького підрозділу»), так і тактичні. У 1942 році режисер С. Снітко та оператор Г. В'юнник працювали над картиною «Снайперська пара», в якій висвітлювалися оперативно-тактичні прийоми радянських снайперів. Військову майстерність демонстрували перед камерою пересічні бійці, які постійно відбували на передову, що ускладнювало роботу над фільмом – учасники зйомок постійно змінювалися. Кінематографісти використовували постановний принцип, який надавав можливість наочно показати основні тактичні дії снайперів. Ця методика послідовно викоринювалася з кіноосвітньої практики в 1930-х, у воєнні роки за інсценізовані матеріали серйозно критикували документалістів, проте у воєнних інструктивних фільмах принцип поширився.

«Створення значної кількості вдалих тактичних фільмів було великим досягненням радянської воєнно-навчальної кінематографії, – писав у 1948 році Іван Большаков. – Можна з повним правом сказати, що першість в освоєнні цього складного й водночас украй необхідного для підготовки військ жанру воєнно-навчального фільму – тактичного фільму – належить нашій радянській кінематографії»<sup>1045</sup>. Не принижуючи досягнень радянських кіно-

---

<sup>1045</sup> Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). – Москва : Госкиноиздат, 1948. – С. 133.

освітян, заради справедливості слід зауважити, що виробництво військових тактичних фільмів успішно практикувалося в Німеччині як до, так і під час війни. Студія *Filmgruppe des Gen. d. Fl. Ausb.* на замовлення *Das Oberkommando der Luftwaffe* для офіційного військового використання зробила навчальні фільми «Підготовка снайпера у польових умовах. Майстри маскуваня та воєнних хитрощів» (*Scharfschütze in der Geländeausbildung. Meister der Tarnung und Täuschung*) і «Снайпери у дії. Невидима зброя» (*Scharfschütze im Einsatz – Die unsichtbare Waffe*, № 668, 1944). У першій зі згаданих картин навчальний матеріал подавався у формі кінолекції: інструктор ознайомлював курсантів-статистів з основними принципами аналізу ландшафту задля виявлення ворожих снайперів, навчав обирати тактично вигідні вогневі рубежі та визначати тип цілі. Стрічка вирізняється високим професійним рівнем створення аудіовізуального образу: дидактичний матеріал міститься в монолозі інструктора, що перебуває в кадрі, й органічно переходить у дикторський текст, який ілюструється відповідним кіноматеріалом. Для унаочнення гіпотетичних бойових ситуацій у картині використовувалася мультиплікат, за допомогою якого акцентувалися певні об'єкти зображення. Фільм «Снайпери у дії. Невидима зброя» – повністю постановний, бойові ситуації розігруються на камеру статистами. Для концентрації уваги глядача застосовувалися комбіновані зйомки (накладання малюнків на кінозображення). Картина містила ігрові сцени суто пропагандистського характеру, в яких проводилася агітація за боротьбу з більшовизмом.

У 1942 році кіноосвітяни повернулися до практики попереднього десятиріччя – створення тематичних кінокурсів, які відрізнялися від воєнно-пропагандистських картин попереднього етапу методологічним викладом навчального матеріалу з програми загального військового навчання. «Кінокурс для загального військового навчання» (1942–1943) включав фільми, зроблені як досвідченими режисерами, так і початківцями: «Пістолет-кулемет», «Протитанкова зброя» (обидва – реж. М. Кауфман), «Кишенькова артилерія» (реж. В. Моргенштейн), «Боець в строю» (реж. Л. Шеффер), «Зброя снайпера» (реж. Б. Альгшулер), «Стріляй влучно» (реж. О. Литвинов, В. Григор'єв), «Зброя піхоти проти літака» (реж. Б. Чуєвський), «Маскування бійця», «Як читати карту» (реж. І. Абрамович, 1942 р.), «Подолання протитанкових перешкод» (реж. З. Драпкін), «Перша допомога на полі бою» (реж. В. Карін) та ін. У навчальних картинах подавалися технічні параметри зброї, основні принципи ведення бою, на прикладах фронтового досвіду опрацьовувалися різні ситуації, що могли виникнути в реальному бою. Стрічки демонструвалися у військових школах, частинах, на курсах з військової підготовки.

Фізичній підготовці радянських солдатів з перших місяців війни приділяли окрему увагу – Державний комітет оборони 2 вересня 1941 року видав наказ щодо організації Управління лижної, гірської та фізичної підготовки Червоної армії. «Кінокурс для загального військового навчання» містив спеціалізований підрозділ, присвячений фізичній підготовці бійця, навчанню його відповідним навичкам ведення бою, подоланню різних перешкод, видам боротьби (наприклад, фільм виробництва «Київтехфільму» «Багнетом і прикладом», 1944 р.). У роботі над підрозділом брали участь українські кінематографісти: Л. Любченко зафільмував стрічку «Лазіння по деревах» (1942),

П. Зінов'єв зробив «Лижники в горах» (1943), С. Шультман – «Пересування гірськими схилами» і «Подолання гірських річок» (обидва – 1943 р.). Крім того, вітчизняні кіноосвітяни працювали над окремими картинами з військово-спортивної тематики – «Військово-прикладна гімнастика» (1944), Я. Воловик зафільмував «Мотоспорт» (1943) і «Бокс» (1944). Л. Твердохлібова для дитячої аудиторії зробила кількасерійний фільм «Фізичне виховання дітей», С. Снітко – «Баскетбол». У картинах цієї тематики використовувався досвід 1930-х років, запозичений під час роботи над спортивними стрічками (у них удосконалювалося вміння розкадрувати ключові рухи спортивної вправи), а також спостереження за емоційним станом героїв. Широко застосовувалася рапідна зйомка в тих випадках, коли треба було показати специфіку фізичної дії, прийом допомагав зафіксувати рухи, малопомітні при звичайному спостереженні.

Українські кінематографісти брали участь у створенні інших кінокурсів – «Піхота в бою» (керівник проекту Володимир Шнейдеров, 1943–1945 рр.), «Танки в бою». Мобільна тактика ведення бою, що застосовувалася вермахтом у Другій світовій війні, не розглядалась у радянських вищих навчальних військових закладах до початку воєнних дій на території СРСР, що стало серйозною прогалиною в оперативно-тактичному світогляді командного складу Червоної армії. Концепція кінокурсів передбачала аналіз тактичних та оперативних рішень, актуальних для нових умов ведення бойових операцій. У кінокурсі «Піхота в бою» детально демонструвався процес народження та здійснення бойового плану. Курс готувався для навчання середнього офіцерського складу, тому всі тактичні проблеми в картинах вирішувалися з позиції команди батальйону.

У системі німецької військової підготовки, що почала офіційне становлення з 1935 року, враховувалася важливість переваги вогневої потужності та якості навчання для успіху бойових операцій. Такі фільми були важливою складовою навчальної програми вермахту. Німецька армія постійно демонструвала прагнення вдосконалювати своє мистецтво, пристосовуючись до змін характеру бойових дій. Сутички під час боїв з радянськими танками Т-34 і КВ, бронетехнічні характеристики яких перевищували якість німецьких «Панцерів», виявили проблеми німецької протитанкової оборони – піхота та сапери були змушені вступати у ближній бій. Тому піхотинці проходили додаткову (прискорену) підготовку зі знищення радянських танків з короткої відстані. Саме цю проблему мав вирішити фільм «Ближній бій з танками. Солдати проти танків» (*Panzer-nah-bekämpfung. Männer gegen panzer*, № 451, 1943 р.), виготовлений на замовлення *Oberkommando des Heeres* для солдатів вермахту. Інструктивна картина зроблена за законами ігрового кіно: фабула містить епізоди-реконструкції бойових операцій, у яких задіяна автентична радянська бронетехніка, сцени поєднуються за драматургічним принципом (спостерігається наростання напруги), музичний супровід працює на створення відповідної атмосфери дії. За допомогою операторських прийомів підкреслюється масштабність батальних сцен, а також акцентуються дії військових в окопах і укриттях. На відміну від радянських воєнно-інструктивних фільмів, у яких основну увагу приділяли технічним характеристикам зброї, німецькі кінематографісти зосереджувалися на тактичних діях піхоти в бою

з танками; інформація щодо протитанкової зброї подавалася без технічних параметрів у вигляді малюнків.

Об'єктом зображення в радянських військових навчальних фільмах зазвичай була бойова зброя, тому кінематографісти дотримувалися традиції попереднього десятиріччя – запрошували для роботи над картинами консультантів. Наприклад, генерали-лейтенанти Василь Морозов і Сергій Смирнов консультували виробництво циклу «Піхота в бою».

Крім спеціалізованих циклів і курсів, співробітники «Київтехфільму» працювали над окремими фільмами, які містили корисні інструкції щодо певних оперативних дій (наприклад, «Підготовка літака “Лавочкін-5” до бойового вильоту» (реж. М. Соколов, 1944 р.), «Перевезення бронетанкових військ» (реж. П. Зінов'єв, 1943 р.), «Застосування димів у загальновійськовому бою» (1943) та ін.).

Сюжети стрічок часто вимагали, крім демонстрації радянського та німецького озброєння, реконструкції бойових ситуацій, заради чого до фільмування залучали бійців діючої армії. На відміну від німецьких кінематографістів, які активно використовували піротехнічні засоби в сценах з людьми (наприклад, «Ближній бій з танками...»), українські кіноосвітяни діяли згідно з правилами безпеки – у реконструкціях бойових дій виконавців замінювали муляжами. Для стрічки «Дими на переправі» (реж. С. Снітко, оператор Г. В'юнник, 1942 р.) з узбецької бавовни та глини було виготовлено опудала, які «уособлювали» німецьких солдатів<sup>1046</sup>. У наступному фільмі цієї кіногрупи «Задимлення тилових об'єктів» було поглиблено вивчення ефективного засобу наступу та оборони – використання диму. Життєві обставини внесли корективи в методику кінематографістів – у картині здебільшого використовувалися хронікальні кадри, що ілюстрували ідею. Роботу над стрічкою було розпочато в евакуації, а завершено в Києві, тому у фільм увійшли кадри справжнього наступу літаків люфтваффе на тимчасові мости через Дніпро.

У лютому 1943 року уряд СРСР прийняв пропозицію американського посла щодо підписання угоди про безкоштовний обмін хронікальними і науково-технічними фільмами: представникам США передали 17 радянських техфільмів і 2 воєнно-інструктивних, відповідно, американська сторона надала 77 науково-технічних картин. Американська просвітницька продукція відрізнялася від радянської манерою викладу матеріалу. Якщо у вітчизняних стрічках технічні дані подавалися в класичному довідниковому стилі у вигляді мультиплікаційних таблиць, то в американських стилі викладу мав рекламний характер. У радянських фільмах на кшталт «Літак Іл-2» зображальний матеріал поділявся на кілька підрозділів: загальні відомості подавалися в дикторському тексті, що ілюструвався загальними планами літака, конструкція демонструвалася у вигляді мультиплікаційних схем, гвинтомоторна група і озброєння були представлені широкими планами окремих деталей, вагові та льотні дані подавалися в таблицях. Натомість в американському *Bell Airacobra MK1* уся інформація містилася в дикторському тексті,

---

<sup>1046</sup> Історія українського кіно : в 3 т. – Київ : Наукова думка, 1986–1988. – Т. 2. – С. 165–166.



що мав рекламні інтонації, зображення було змонтовано з хронікальних кадрів, у яких унаочнювалися технічні дані літака.

Певна герметичність радянської кінематографії другої половини 1930-х років щодо досягнень світового кіно була частково порушена в роки війни у зв'язку з прокатом зарубіжних фільмів, тому з'явилася можливість порівняти технічну якість вітчизняного та зарубіжного кінопродукту. У результаті радянський уряд у 1943 році, незважаючи на складну військову ситуацію, скеровує професійну номенклатуру на підвищення технічної якості радянських картин. У червні Кінокомітет видає наказ про покращення друку навчально-технічних фільмів.

Загальна мобілізація дорослого населення призвела до кадрового дефіциту в промисловості та сільському господарстві. Перед просвітою постало ще одне завдання – допомогти в підготовці персоналу. У Ташкенті у плані студії «Київтехфільм» з'явилася стрічка «Підготовка робочих резервів». У навчальних картинах цього напрямку подавалися елементарні відомості про основи професії. Чимало картин було присвячено проблемам промисловості: залізнична тематика висвітлювалася у стрічках «Вагони» (П. Долина) і «Фрагменти правил технічної експлуатації НКПС»; інші теми роз'язувалися у фільмах «Газоенергетичний трактор» (Є. Григорович), «Автозчеплення» (Ф. Іващенко); «Техніка безпеки у річкових портах» (1944). Режисер Г. Крикун, спеціалізація якого на цьому різновиді просвіти розпочалася з довоєнного співробітництва з Інститутом електрозварювання АН УСРС, у перші місяці евакуації завершив роботу над фільмом про метод Є. Патона – «Швидкісне електрозварювання».

Григорій Тимофійович Крикун (12.08.1906–28.05.1971) закінчив Київський педагогічний технікум (1926) і режисерський факультет Київського інституту кінематографії (1934). На Київській студії працював паралельно в ігровому кіно та в просвіті. У роки війни зробив навчальні та технічно-пропагандистські фільми: «Диспетчерська централізація» (1941), «Зчеплення вагонів» (1942), «Умови для вагонів» (1943).

27 вересня 1944 року вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про організацію науково-просвітницької пропаганди», яка, зокрема, визначила стратегію розвитку радянської кінопросвіти. Згідно з постановою основним змістом науково-просвітницької пропаганди мали стати: матеріалістичне пояснення явищ природи, роз'яснення досягнень науки, техніки і культури. Комітету в справах кінематографії було запропоновано організувати для населення систематичну демонстрацію науково-популярних повнометражних фільмів, а також розробити план випуску повнометражних та короткометражних картин природознавчої тематики. Постанова стала каталізатором розвитку просвітницького кінематографа, розрахованого на масову аудиторію. Нові завдання вимагали перегляду існуючої методики кінопросвіти, що й відбулося після війни на «Київтехфільмі» – почала становлення київська школа науково-популярного кіно.

Поновлення зруйнованого Києва розпочалося в 1944 році. Співробітники студії, що повернулися в цей час з евакуації, зробили внесок своїми фільмами у справу відбудови народного господарства після війни. У 1945 році було завершено виробництво картин: «Відбудова мостів і шляхів» (реж. В. Беляєв),

«Відбудова металургії» і «Відбудова доменних печей» (обидва – реж. В. Голяка) та ін. Крім того, поступово збільшується кількість стрічок з наукової тематики. Окремо слід відзначити фільми «Академік Патон» і «В дружбі з наукою» (реж. А. Кордюм), починає виходити кіножурнал «З геологічного минулого Землі» (реж. С. Снітко).

Просвітницький кінематограф періоду війни 1941–1945 років характеризується двома основними ознаками: домінуванням воєнної тематики і технічно-інструктивним стилем викладу дидактичного матеріалу. Стилїстика фільмів цього історичного етапу була безпосередньо зв'язана з попереднім періодом – перших п'ятирічок, коли відбувалося становлення методики радянської просвіти. Запровадження в 1930-х роках чітких методологічних приписів призвело до того, що в переважній більшості фільмів спостерігається фокусування на показі нюансів технологічних процесів, який доповнювався в дикторському тексті довідковими даними про їхню суть. Обов'язкове введення в сюжет досвіду передовиків зумовлювалося агітаційно-пропагандистськими завданнями, що стояли перед кіноосвітою. Ці самі методологічні ознаки були притаманні більшості технічно-інструктивних фільмів періоду війни, що свідчить про спадковість у розвитку екранної просвіти. Проте простежуються й нові тенденції: під час війни було реабілітовано постановний метод, який викорінювався в 1930-х роках, активно застосовувалися хронікальні кадри для унаочнення дидактичного матеріалу.

Домінування воєнної тематики пояснюється історичними умовами, у яких відбувалося виробництво фільмів. Проте вже з кінця 1944 року розпочинається новий етап – просвітницькі картини (навчальні, технічні, інструктивні), розраховані на вузьку аудиторію, поступаються місцем науково-популярним, у яких для широкого загалу популяризуються наукові проблеми. Отже, можна констатувати, що відразу після війни завершився перший етап розвитку української екранної просвіти (1929–1945) й розпочався новий, який можна назвати становленням київської школи науково-популярного кіно.

## ПІСЛЯМОВА

Метою авторів другого тому «Історії українського кіно» було передусім реконструювання основних подій, що визначали життя кінематографістів та глядачів упродовж 1930–1945 років. Епоха починалася з відносно ліберального ставлення влади до кіно і мистецтва загалом, а закінчувалася «тріумфом волі» більшовицького самодержця, повною контрольованістю сфери культури.

Крім того, ще на початку 1930-х років вітчизняний кінематограф мав цілковиту автономію і розвивався за власними світоглядними й соціокультурними установками. Однак уже до середини десятиліття від тієї самостійності не лишилося й сліду. Тільки особиста впливовість Олександра Довженка, його наближеність до влади зумовили початок процесів підсилення українськокультурного компоненту зросійщеного (на кінець 1930-х) кіно. Утім, цей процес зупинила війна, під час якої ставити питання про якусь окремішність України і її культури було просто небезпечно. Історія Довженкової кіноповісті «Україна в огні» свідчить про це більш ніж красномовно.

Творчість Довженка, Івана Кавалерідзе, Ігоря Савченка, української школи кінооператорства та вітчизняної школи акторства в цілому витворюють паростки потужної стильової матриці, названої пізніше (уже в 1960-х) Українським Поетичним кіно. В основі – синкретична цілісність народної культури, де людина і соціум є органічними складовими великого Космосу. Історія тут є природним явищем, вплинути на її хід можливо лише магічними, ритуальними засобами, виробленими та перевіреними століттями практики народного життя. Монтажний метод і відповідна темпоритміка застосовувалися в тих оповідних секторах, які пов'язані із соціальним авангардом, з героєм, який є носієм майбутнього.

Доходимо висновку, що на рубежі 1920–1930-х років було сформовано найпотужнішу, а отже, і найвпливовішу в Україні стратегію образного, мистецького осягнення світу. По-справжньому обґрунтованим у науковому сенсі є визначення цього напрямку опанування світу як міфопоетичного. Саме таке стильове наставлення багато в чому сформувало операторську школу, де найпомітніше місце займали Олексій Калюжний, Данило Демуцький і Микола Топчій. Ця школа дає про себе знати і в наступних десятиліттях (1940–1970-ті), зокрема й у фільмах, які, здавалося б, не мають нічого спільного з поетичною стилістикою.

Кіно (у певному сенсі) прийшло на зміну стилю бароко в пластичних мистецтвах, з його багатством засобів фіксації пластичних акцентів та настановою на видовищність. У контексті української культури цей висновок є обґрунтованим, зважаючи на особливу роль у ній барокового мистецтва і барокової стилістики.

Рубіжним твором початку 1930-х років стала Довженкова «Земля», де було зроблено новий крок у розвитку стратегії візуалізації національних реалій. На зміну традиційній екранній презентації українського села прийшла стилістика, яка поєднувала звичні культурні парадигми з новими підходами, передусім жанрово-стилістичними.

Саме впливовість цієї стилістики багато в чому пояснює той факт, що мистецькі успіхи вітчизняного кіно пов'язані головню не з фільмами фабулярного, оповідного спрямування, а з тими, в основу яких покладено ті чи інші стратегії переосмислення національної міфології, їх філософсько-поетичної обробки та модернізації. Закономірним є те, що зазвичай обирався матеріал, уже структурований в культурі (насамперед народній, неофіційній; це властиво для культури нації, чий статус є недержавним), такий, що має унормований і упорядкований набір знаків і символів. Саме вони підлягають обробці та передкамерному перетворенню задля виформування автономного образно-пластичного світу.

Визначною є роль художників у процесах тогочасного кінотворення. Власне українське кіно починається в точці, коли пластична концепція фільмового простору увиразнилася настільки, що почала визначати культурний космос екранного мистецтва.

Загалом ідеться про участь вітчизняного кіно в розробці ідеї творення національного стилю. Саме це було, хоча і не завжди, артикульованою метою Івана Кавалерідзе та Олександра Довженка. Останній почне заново, опісля вимушеної паузи, пов'язаної з тотальним контролем кінематографа, її втілювати наприкінці 1930-х. Ішлося, зокрема, про переосмислення архаїчних міфів. У цілому вітчизняний авангард ішов шляхом пошуку першообразів (крім кінематографістів, варто назвати художників Казимира Малевича, Віктора Пальмова та Федора Кричевського). Виходили з того, що неможливо перетворити (побудувати) нову країну-Україну без з'ясування її першовитоків, першообразів, замулених і засмічених чужими образами й образками.

Відтак кінотексти будувалися на амбівалентному поєднанні архісучасного, архіактуального матеріалу (передусім більшовицького, агіткового, який мав охопити маси бажанням перетворити старі форми життя) і архаїчних міфологій. Міфологічне виражається головню засобами візуальної драматургії, пластики. Натомість те, що відтворюється на рівні вербального, фабульного, належить актуальній авторській настанові на зміну життєвих форм, упровадження нових конструкцій. При цьому – як це й відбувалося в Довженковій «Землі» чи картині «Хліб» (обидві – 1930 р.) Миколи Шпиковського – візуальна частина фільму перебуває в певному конфлікті з вербальною складовою стрічки.

З настанням епохи індустріалізації (а гасло індустріалізації країни було чи не головним у 1930-х роках) починається занепад того, що іноді називають землеробською цивілізацією (у цьому одна з причин заборони тих фільмів, де

було спостережено прихильність до землеробських цінностей). З індустріалізацією приходить і масовий герой, який утілює в собі ідеали знеособлення і машинізації всіх суспільних процесів.

Із завершенням на початку 1930-х років нетривалої домінації канону агіт-профільму означилась і проблема акторської школи в українському кіно. Поява картин, орієнтованих на традиції соціально-психологічного театру, зумовила звернення до акторів, що отримали вишкіл у театрі, який робив ставку на реалістичний репертуар. Водночас початок 1930-х робить очевидним і те, що в українському кіно склалася школа акторства, яка спиралася на вітчизняну театральну школу. Мова про театр «Березіль», очолюваний Лесем Курбасом. А поруч інші естетики, передусім реалістичного штибу.

У середині 1930-х років оформлюється й починає еволюціонувати в бік догматичного ствердження так званий метод соціалістичного реалізму. У його основі – канонізація віри в прогрес суспільства, у можливість перетворення людських мас в організуючу силу, однак за неодмінної умови упокорення партійній структурі, яка перебрала на себе роль власне держави, єдиного суверена. Так само поступово канонізується уявлення про те, що розвиток особистості можливий тільки в лоні колективу, під його невсипущим контролем.

Авангардистська ідеологія, зосереджена на радикальних змінах життєстрою, змінюється стилевим настановленням на консерватизацію суспільного й державного життя. В останньому «маленька людина» покликуються на видатні справи, які роблять її великою.

Одна зі стверджуваних міфологем – це міф ворога, що є найнижчим рівнем міфологізованої ідеологічної вертикалі, яка виформовується в другій половині 1930-х років. Вищим рівнем є міф вождя, фіурера, а власне бога, ікони для багатомільйонних мас. За ним іде міф героя, потому міф юної жертви, національний міф («коріння»), міф колективної єдності, міф зрадника, міф спокути і той самий міф ворога. Це ієрархічна вертикаль, вершиною якою є міф вождя, а підніжжям – міф ворога. Така міфологія знаходить своє втілення й у фільмах провідних режисерів – у «Щорсі» Олександра Довженка, «Богдані Хмельницькому» Ігоря Савченка.

Проте не зникає з екранів і українська народна культура, яку транскрибують передусім у декоративному, етнографічному дусі. Екранізації літературних творів Тараса Шевченка і Миколи Гоголя так само подаються як вияв глибинних фольклорних стихій. Стверджувалася також тенденція до «маскультівської» обробки, «аранжування» традицій народної культури. Цей процес супроводжувався одночасним притлумленням «високого» мистецтва. Кризь подібні тенденції прозирали добре виважена державна політика, спрямована на те, аби національна культура поставала головно у своїй «шароварній» і простакуватій іпостасі.

У часи визвольної війни радянського народу проти фашистської Німеччини 1941–1945 років українські кінематографісти зазнали чималих випробувань. Вітчизняні кіностудії були змушені евакуюватись і працювати поза межами України. Сформована впродовж попереднього десятиріччя партійно-адміністративна структура керівництва кінематографом піддавала жорсткому ідеологічному контролю як жанрово-тематичне планування, так і окремі фільми. Наслідки ідеологічного тиску виявились у домінуванні єдиного ме-

тоду соціалістичного реалізму в галузі кіно, картинам зазначеного періоду були притаманні загальні стилеві риси. Попри все, українські кінематографісти продукували кілька справді достойних стрічок, найвідомішою з яких є картина «Райдуга» Марка Донського.

Доволі потужно розвивалося й вітчизняне документальне та просвітницьке кіно. Перебуваючи під постійним політичним та ідеологічним наглядом, воно все-таки виконувало свій головний обов'язок – документувати історію країни, історію народу, підвищувати його освітній рівень, хоча й під певним ідеологічним кутом зору. Слід, однак, зазначити, що національний фільмофонд має кілька історичних «білих плям». Скажімо, не збереглося жодного метра кіноплівки, який би зафіксував трагічну сторінку Голодомору 1932–1933 років.

Драматичною виглядає історія кіноосвіти в досліджуваній період. Маючи непогані стартові умови і зробивши серйозний кадровий внесок у кінематограф (чи не найпромовистіший приклад – діяльність Одеського кінотехнікуму на рубежі 1920–1930-х років), середня і вища кіношколи в Україні були, по суті справи, понижені і притлумлені, попри всі намагання і сформувати національні принципи виховання та підготовки кінокадрів, і створити освітню інфраструктуру. Зрозуміло чому – кадри для українського кіно мали готуватися в загальносоюзному центрі, дістаючи відповідний ідеологічний вишкіл. Тільки на початку 1960-х років в Україні почали знову створювати національну кіношколу.

Практично те саме відбувалося і з кінопресою, кіновиданнями – маючи систему газетно-журнальних видань у 1920-х та на початку 1930-х Україна поступово їх втрачала під політичним та адміністративним тиском.

Автори видання ґрунтовно проаналізували й еволюцію державної культурної політики у сфері кінематографа. Та політика передусім позначена скеровуванням процесів повної централізації управління кінематографією. Власне це було невід'ємною частиною формування в СРСР тоталітаризму. Тоталітаризму, що зачепив і українське кіно, багато в чому визначивши його історичну долю.

По суті справи, уперше явища кіно, що творилося українцями за кордонами тогочасної України, побачено й проаналізовано в системному зв'язку із цілісною вітчизняною кіноісторією. Хоча мусимо констатувати: справжнє вивчення зарубіжного кіно тільки починається. Ідеться насамперед про відкриття й вивчення службових та особистих архівів.

Українське кіно 1930–1945 років – в особі Олександра Довженка й Івана Кавалерідзе, Ігоря Савченка і Марка Донського, Данила Демуцького і Георгія Химченка, Василя Кричевського і Йосипа Шпинеля, Амвросія Бучми і Наталі Ужвій – має очевидні мистецькі здобутки, нерідко світового рівня. Сподіваємось, наше дослідження уможливило ввести в мистецький процес нові, мало-, а то й просто невідомі імена та явища. Рукописи не горять, однак не згорає й кіноплівка, якщо знову і знову транслювати кінозображення в культурний космос – нації і світу.

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

### А

Абдулов Осип 332, 342  
Абрамович І. 409  
Авдєєнко Олександр 60  
Авдїєнко Яків 366, 367, 378, 393, 396  
Авенаріус Георгій 175, 180, 181, 184,  
185, 191, 207, 212, 213  
Авраменко Василь 278, 279–282, 284,  
371, 372  
Адельгайм Є. 174  
Айзенберг Г. 182  
Алейников Петро 85, 331, 333, 339  
Александр Р. 368  
Александров Григорій 6, 44, 76, 132,  
139, 147, 190, 287, 299, 301, 308,  
316, 330, 331, 333, 348, 374, 393  
Алісова Ніна 311, 350  
Альгшулер Борис 409  
Амундсен Руаль 45, 46  
Андерсен Г. Х. 171  
Андрєєв Борис 84–86, 339  
Андріан Дж. 267  
Андрівський Олександр 318  
Анісимов 215  
Анне Ж. 275  
Анненський Ісидор 297  
Антимонов Сергій 155  
Антоненко-Давидович Борис 189  
Антонович Данило 65, 80, 81  
Анци-Половський Лазар 302  
Аполлінер Гійом 38  
Аркасов Віктор 81  
Арсєньєв-Соломонов М. 160  
Асмус В. 407  
Афіногенов Олександр 79, 299, 316

### Б

Бабель Ісаак 33  
Бабій Олександр 44  
Бажан Микола 18, 27, 55, 110, 173,  
174, 189, 190  
Байзенгерц Генріх 37  
Бакуров П. 170  
Балаш Бела 74, 268, 270

Балицький Всеволод 68  
Балл Олексій 183, 190, 191  
Балухтін 105, 133, 135, 139, 147, 148  
Бандера Степан 283  
Барановський М. 320  
Барвинська Феодосія 47  
Барто Агнія 75  
Бартошевич О. 64  
Батицька Софія 259  
Бахтін Михайло 23, 84  
Бачеліс Ілля 334  
Безгін Борис 65, 84  
Безручко Олександр 208  
Белдик І. 253  
Белза Ігор 42, 43, 47, 169, 183, 189,  
190  
Беньямін Вальтер 103  
Бергсон Анрі 175  
Березко Георгій 302  
Берест Б. 3, 258  
Бернес Марк 85, 339  
Бернстайн Стів 354  
Бедний Дем'ян 31, 39, 40, 46, 79, 172  
Беляєв Володимир 283, 365, 412  
Беляєва Тамара 329  
Биков Василь 301  
Биков Микола 138, 148, 193, 361,  
381, 396, 408  
Білінський Мирон 185, 401, 402  
Бічер-Стоу Генрі 156  
Блюмбаум Аркадій 78  
Богдан Константин 105, 366, 377–  
379, 381, 392, 396  
Боголюбов Микола 345  
Богоров Ансельм 108, 115  
Богородченко Р. 267  
Богословський Микита 333  
Богун Іван 36, 86  
Богунський Антон 90  
Бодик Лазар 75, 92, 131  
Боженко Василь 86, 87, 89, 90  
Бойчук Михайло 37, 38  
Бологов Костянтин 131, 136, 139,  
142, 144, 145, 153

Болтянський Григорій 395  
Большаков Іван 242, 288, 289, 299,  
302, 306, 307, 317–319, 321, 323,  
333 335, 343, 348, 349, 354, 373–  
375, 377, 381, 382, 393, 408  
Большаков Михайло 297  
Борзаківський Олександр (Олекса)  
101, 102, 164  
Борисоглібська Ганна 181  
Боровиков К. 129  
Бохенський Ярослав 265–267, 268  
Бохонов Іван 191  
Братерський Микола 82  
Браун Володимир 296, 324–327, 329,  
340, 341, 342  
Брессон Робер 329, 345  
Бригаднов Петро 317  
Бродський Б. 324  
Бронтман Лев 389  
Брюнчугін Євген 329  
Бубнов Микола 334  
Бубрик Самуїл 123  
Будьонний Семен 376  
Булгаков Лев 281  
Бунін Іван 16  
Бунюель Луї 276  
Бучма Амвросій 18–20, 28, 61–65, 104,  
265, 267, 297, 352, 353, 376, 417

## **В**

В'юнник Григорій 105, 133, 148, 408,  
411  
Вайнер Амір 309, 312  
Вакар Борис 378, 381, 387, 396  
Ванчура Владислав 277, 281  
Варламов Леонід 392  
Василевська Ванда 311, 349  
Васильєви брати 53, 83, 121, 179,  
290, 293  
Васильченко Федір 378, 379, 395  
Ватуля Олексій 356  
Ваховський Моїсей 379  
Вашингтон Джордж 281  
Вежинський К. 252  
Величко В. 283  
Вербовиць Стефанія 281  
Вериківський Михайло 179

Веронель Леон 223  
Вертов Дзига (Кауфман Давид)  
26–28, 30, 33, 43, 47, 48, 69, 101,  
103, 104, 106–111, 149, 173, 268,  
361, 376, 377  
Вершигора Петро 121, 207, 394  
Вехтер Отто 285  
Винниченко Володимир 65  
Винярський Михайло 83, 148  
Висоцький Михайло 355  
Вишинський Андрій 287  
Вишневський Всеволод 92, 299, 365  
Вікторжевська Зінаїда 155  
Вільямс Альберт 99  
Вінницький Андрій 100, 132, 133,  
139, 148  
Вовк Іржі 275  
Вовченко Юрій 60, 297, 384  
Вознесенський Олександр 16  
Войнович Ірина 258  
Войченко Володимир 193, 369, 396  
Войцман Михайло 150  
Воловик Я. 410  
Володарський Матвій 85, 297  
Волошин Августин 278, 372  
Воль Стефан 361  
Воробйов Іван 8, 168, 224  
Воронецький 164  
Ворошилов Климентій 70, 81, 243,  
308, 376  
Врангель Петро 25  
Врона Іван 190

## **Г**

Гавронський Олександр 189, 190, 206  
Гайдай Зоя 356  
Гайдар (Голиков) Аркадій 82  
Гайдаров Володимир 60, 61  
Галицький Володимир 203, 205–207  
Галицький Іван 298  
Гальперін В. 183  
Ганкін Євген 355  
Ганс Абель 45  
Ганс Й. 174  
Гарбер І. 108  
Гарбо Грета 266, 267  
Гардан Юліуш 255, 324, 340



Гардін Володимир 18, 60  
Гелер Я. 133  
Геллер Еммануїл 343  
Геловані Михаїл 92  
Герасимов Сергій 308, 328, 399, 402  
Герчанівський Дмитро 261  
Гершкович Арон 130  
Гжицький С. 294  
Гзовська Ольга 60, 61  
Гіляров Сергій 189–191  
Гіндін Михаїло 70  
Гінзберг 183  
Гіряк Йосип 64  
Гітлер Адольф 51, 72, 267, 270, 291,  
297, 303, 304, 306, 326, 359  
Глідер Михаїло 34  
Гліер Рейнгольд 64, 158  
Гоголь Микола 68, 92, 94, 95, 179, 353,  
354, 416  
Годяк Іван 278  
Гозенпуд Абрам 214, 215  
Голеюк Микола 257  
Голинчик Євгенія 85  
Головка Андрій 324, 330  
Голубець М. 283, 284  
Гольбрехт Соломон 381  
Гольдштейн Ізраїль 378, 379, 381,  
387, 392, 396, 400, 402  
Гольцев К. 139  
Гомоляка Вадим 413  
Горбатов Борис 352  
Горбач Євген 147, 153, 155, 157–159  
Горбенко П. 132, 139, 140, 148  
Горицин Володимир 141, 191  
Горі Трейлер 267  
Городецький Йосип 400  
Горький Максим 20, 113, 117  
Госейко Любомир 3, 276, 308  
Гохштейн Г. 139  
Грабович Григорій 16, 22, 23  
Грачов Микола 406, 407  
Гребнер Георгій 324  
Григор'єв В. 409  
Григор'єв Григорій 178, 185, 193  
Григор'єв Роман 105  
Григорович Євгенія 147, 181, 406, 412  
Гричер Г. 140, 163, 164

Гричер-Чериковер Григорій 33, 35,  
75, 100, 102, 324, 330, 331, 359  
Гройс Борис 79  
Громан Арнольд 379  
Гростайм М. 139  
Грудин Володимир 158  
Гуєцький Семен 153, 155, 157, 158  
Гумецький Володимир 266, 269,  
270–272  
Гурвич Ірина 158  
Гургула Ірина 262  
Гурдин Наталя 278  
Гуров Сергій 113, 116, 123  
Гуссерль Едмунд 273

## Д

Далі Сальвадор 276  
Дальський Дмитро 50  
Данило Галицький 304  
Даніельс Бебі 267  
Дахно Володимир 156  
Дахно О. 102, 135, 139  
Дашенко Василь 85  
Дворжак Антоніо 280  
Де Сіка Вітторіо (в тексті Вітторіо де  
Сіка) 351  
Дев'ятнін Володимир 149, 151, 152,  
154  
Дегель Карл 277  
Дейвіс Джозеф Едвард 316  
Деллюк Луї 187  
Деміневський 123  
Демуцький Данило 18, 28–31, 33–35,  
39, 46, 47, 50, 68, 163, 340, 414, 417  
Демченко Марія 121  
Деслав Ежен (Слабченко Євген) 259,  
269, 271, 272, 275, 276, 280, 282  
Дженнінгс Хемфрі 406  
Дзиган Юхим 302  
Диккерт Р. 140  
Діллон Френсіс 30  
Дінерштейн М. 160  
Дісней Волт 149, 150, 156, 157, 183,  
263, 278  
Дітріх Марлен 267, 271  
Дмитерко Любомир 324, 330  
Дмитрик Едвард 278

Дмитрієв А. 376  
Дмоховський Борис 355  
Добровольський Віктор 356  
Добровольський С. 158  
Добронравов Борис 70  
Довбищенко Віктор 205, 206, 213  
Довбуш Олекса 84, 369  
Довженко Григорій 37, 38  
Довженко Олександр 16, 18, 19, 20–  
25, 27–31, 34, 35, 37–39, 41–47,  
49–51, 55, 57, 59, 62–72, 76, 78, 79,  
82–84, 86–94, 104, 109, 121, 150,  
158, 161, 172–174, 176, 179–181,  
184, 185, 189, 192, 200–209, 212,  
217–219, 262, 267–269, 288, 291,  
293, 294, 296, 297, 303–307, 309–  
311, 313–315, 319, 346–348, 356,  
361–367, 369, 370, 373, 374, 384,  
393–395, 398, 403, 414–417  
Долина Павло 52, 53, 412  
Доллер Михайло 282, 287  
Дольд-Михайлик Юрій 103, 120,  
121, 123, 176, 184  
Домініковський Стефан 368  
Донської Марк 34, 308, 310, 311, 324,  
333–335, 339–341, 349–354, 358,  
399, 417  
Донцов Дмитро 21, 267  
Донченко Олесь 156  
Дорліак Дмитро 78  
Дорош Юліан-Юрій 253, 254, 256,  
258–262, 266, 267, 273, 282, 284, 287  
Дорошенко Андрій 387  
Драпкін Зіновій 409  
Дрейер Карл 345  
Дубенцов В. 215, 216  
Дуберштейн Борис 129, 139, 141  
Дубинський Г. 149  
Дубовий Іван 90  
Дукельський Семен 13, 89, 210, 287  
Дунайський Андрій 84  
Дунайський Антон 350

**Е**  
Ейзенштейн Сергій 6, 18, 27, 44, 56,  
61, 70, 75, 161, 175, 190, 200, 212,  
268, 290, 299, 308

Екк Микола 94, 179, 290, 293  
Енгельс Фрідріх 172  
Епштейн Борис 36, 406  
Епштейн Жан 270  
Ердман Дмитро 140, 148  
Еренбург Ілля 316, 374  
Ермлер Фридрих 66, 287, 293

## **Є**

Єзерський А. 140  
Єкельчик Сергій 304, 305, 307  
Єкельчик Юрій 34–36, 75, 78, 86,  
182, 324, 340, 345, 361  
Ємельянов 379  
Єрофеев Володимир 102, 103, 105, 111  
Єфимович 213  
Єфремов Георгій 148  
Єшурін Віктор 365, 375, 391

## **Ж**

Жаров Михайло 84  
Жаров Олександр 82  
Жданов 213  
Жданов Андрій 287, 289, 290, 299,  
311, 322  
Железняков Анатолій 90  
Животовський Ісаак 100, 131, 135,  
138, 140  
Жиготська А. 81  
Жизнева Ольга 78  
Жуков Гаврило 325, 327  
Жукова Алла 3  
Журов Георгій 3, 193

## **З**

Завелєв Борис 29  
Загаров В. 406  
Загорський Б. 108, 147  
Заноза В. 129, 138, 142, 144, 145, 148  
Заньковецька Марія 15  
Запорожець Олександр 298, 299, 376  
Зарицька Євгенія 278  
Зарицький Соломон 75  
Затворицький Гліб 100, 120, 139,  
151, 178, 181  
Захава Борис 210  
Згода М. 144

Згуріді Олександр 407  
Зейлінгер В. 152  
Зельдович Григорій (Герін) 141, 142,  
145, 184, 190  
Земгано Ігор 356  
Зінов'єв Петро 406–408, 410, 411  
Златкіс В. 123  
Злочевський Г. 153  
Злочевський П. 171  
Зноско-Боровський Олександр 156,  
159  
Зон Борис 210  
Зорін Василь 206  
Зоріна 213  
Зубавіна Ірина 328  
Зускін Веніамін 353  
Зюськін М. 191

## **І**

Іванець І. 258  
Іваницький І. 178  
Іванов Борис 287, 311  
Іванов Всеволод 324, 331, 332, 338  
Іванов Олександр 327  
Іванов Сергій 290, 297  
Іванов-Вано Іван 153, 159  
Івановський Олександр 340  
Івашова Валентина 65  
Іващенко Федір 412  
Івицький Ростислав 84  
Ігнатович І. 356  
Ігнатович Гнат 217  
Ізотов Микита 118, 119  
Ілленко Юрій 34, 36, 41, 66  
Іллінський Ігор 61  
Ільницький Андрій 278  
Інгарден Роман 273  
Інкіжинов Валерій 33  
Іосилевич Віктор 119  
Істомін В. 135  
Іщенко Федір 94

## **Ї**

Їжак Василь 258

## **Й**

Йодловський Юрій 268

## **К**

Кавалерідзе Іван 16, 24–26, 28, 29, 33,  
34, 37, 38, 40, 62, 64, 65, 80, 81, 83,  
84, 94, 105, 173, 177, 192, 200, 212,  
273, 279, 280, 293, 296, 297, 356,  
414, 415, 417  
Кавальканті Альберто 406  
Кавальканті Луїджі 276  
Кадочникова Лариса 65  
Казаков Абрам 105–107, 114, 119,  
288  
Калатозов Михайло 36, 318–320  
Калверлеї А. 368  
Калита П. 191  
Калінеску Петро 368  
Калюжний Олексій 29, 30, 33, 34, 57,  
62, 130, 164, 414  
Камінський В. 190  
Каневський Борис 177, 178  
Канцель Володимир 338  
Капа Роберт 388  
Капка Дмитро 84  
Каплер Олексій 27, 139  
Каплуновський Володимир 74  
Капчинський Михайло 66, 100, 135,  
139, 154  
Карасьов С. 245, 247  
Карасьов Михайло 320  
Кардаш Микола 280  
Карін В. 409  
Кармазинський Микола 115, 123  
Кармен Роман 375  
Карне Марсель 276, 329, 345  
Карташова Лідія 352  
Катамай Дмитро 266  
Катінов Василь 158  
Каутський Карл 51  
Кауфман Михайло 27, 30–33, 101,  
102, 106, 107, 109–112, 121, 123,  
163, 174, 409  
Кац П. 147  
Кацман Ісаак 105, 113, 378, 381, 396,  
398, 401  
Кацман Роман 106  
Качура Яків 56  
Кертиц Майкл 352  
Кесельман О. 139

Кессель Й. 275  
Кисляков Аркадій 92  
Кіров Сергій 70, 116  
Кіршон Віктор 76  
Кішко Іван 147  
Кладо Н. 180, 181  
Клебанов І. 154, 156  
Клейнер Юліуш 273  
Клер Рене 45, 276  
Клерінг Ганс Карл 350  
Клик В. 222  
Клименко Йона 155  
Кметь О. 261  
Кобулов Амаяк 359  
Ковальчук Олександр 288, 370, 377,  
379, 381  
Ковжун Павло 274  
Ковпак Сидір 394, 402  
Ковтунов Г. 178  
Козак Едуард 267  
Козинцев Григорій 6, 110, 210, 215,  
303  
Козицький Пилип 183  
Козловський Миколай 29  
Козьманів С. 139  
Койфман Марк 105, 113, 114, 118,  
288, 367, 377, 379, 386  
Кокто Жан 345  
Коломойцев Павло 52, 140, 164  
Колтунов Григорій 329  
Кольцов Михайло 81, 119  
Комар Станіслав 129, 141, 148, 406  
Комісаренко Зенон 149  
Кон Норман 23  
Кононів Юрій 285  
Конончук Сергій 156, 158  
Копалін Ілля 288, 366, 369, 370, 372,  
392, 395  
Корбіо С. 39  
Корбут Б. 267  
Корвін Норман 319  
Кордиш Леонід 191  
Кордюм Арнольд (Андрій) 55–57,  
66, 120, 413  
Кореняк Сергій 129, 148  
Корнієнко Іван 3, 337, 381, 382  
Корнієць Леонід 391  
Корнійчук Олександр 56, 61, 83, 84,  
164, 189, 296, 297, 305, 345  
Корольова Гуля 74  
Корхова Н. 106  
Корш-Саблін Володимир 28  
Косарєв Борис 31  
Косенко Віктор 42  
Косіор Станіслав 87  
Костомаров Микола 24  
Косячний Петро 163  
Котельников 191  
Котляревський Іван 16  
Котляренко Леонід 381  
Кохно Леонід (Леонтій) 34, 148, 372  
Коцюбинський Михайло 28, 61  
Кошиць Олександр 281  
Кравець Ася 193  
Крамаренко Лев 155, 156  
Красенко Василь 65, 74  
Красій Микола 85, 297  
Краснюк П. 139  
Крейн Олександр 75  
Креон Дмитро 279  
Кривицька Олександра 267  
Кривошів Максим 36  
Кривошеєнко Михайло 379  
Крижанівський Борис 158  
Крикун Григорій 148, 193, 412  
Кричевський Абрам 105, 288, 377,  
379, 381  
Кричевський Василь 37, 57, 417  
Кричевський Федір 39, 155, 156, 415  
Кропивний П. 379  
Круглов 217  
Крушельницький Мар'ян 61, 62, 64,  
294  
Крюков Л. 156  
Ксендзовський Д. 133  
Кубійович Володимир 283  
Куз'янц 215  
Кузів І. 261  
Кузнецов Олексій 378, 381  
Кукулін Ілля 313, 314  
Кулешов Лев 18, 110, 173, 190, 200,  
212  
Кулик Софія (Куликівна Соня) 251,  
252, 256, 257, 259, 266, 267

Куліш Микола 67  
Куліш Пантелеймон 16, 93  
Куліш Яків 329  
Куляєв Костянтин 133  
Кульчицька Олена 262  
Кульчицький Микола 58, 75, 141  
Купрін Олександр 33  
Купчинський Роман 259–261  
Курбас Лесь 19, 28, 37, 38, 57, 58, 61–  
65, 265, 416  
Курдидик Анатолій 266, 268, 269  
Курликіна 215, 216  
Кутузов Михайло 303, 304, 308  
Кучвальський Віталій 296  
Кучер Василь 398

## Л

Лаврик Олександр 57  
Лазарчук Андроник 155  
Лазарчук Іполит 155–160  
Лазурін (Баєвський) Соломон (Се-  
мен) 130, 217, 340  
Ланг Фріц 169  
Лапгев Костянтин 356  
Лаптії Андрій 105, 379  
Ласкін Борис 342  
Лебедєв Микола 126  
Левандовський В'ячеслав 149, 151–  
153, 157, 160  
Левинський Іван 262  
Левицький Болеслав 274  
Левицький Костянтин 283  
Левієв 164  
Левіт 206  
Левков Марк 105, 106, 113, 114, 118–  
120  
Левчук В. 130, 174  
Левчук Тимофій 193  
Ленін (Ульянов) Володимир 5, 72,  
81, 86, 91, 93, 172, 175, 308, 336  
Ленкевич Януш 263  
Лепкий Богдан 275  
Лепська Олена 267  
Летць Юрій 278  
Лефтії Антоніна 65  
Липинський Станіслав 274  
Лисенко Микола 262, 279

Лисенко Трохим 406  
Лисюк Каленик 278, 281, 284, 372  
Лисюк Петро 371, 372  
Лисянська Ганна 350  
Литвак Анатоль 278  
Литвиненко-Вольгемут Марія 81  
Литвинов Олександр 409  
Ліванов Г. 75  
Лінійчук Я. 323, 324, 373  
Лініченко М. 190, 191  
Ліст Ференц 280  
Літвак Г. 141  
Ліфенко 215  
Ліфшиць Михайло 116  
Лозієв Іван 148  
Лойко Г. 151–153, 156, 157, 184  
Лопатинський Фавст 33, 57, 58, 62,  
71, 130, 173, 265  
Лохно К. 148  
Лукацький Н. 106  
Луков Леонід 60, 85, 176, 296, 308,  
324, 331, 332, 338, 339, 343  
Луковський Ігор 355  
Луначарський Анатолій 6  
Луць Павло 258  
Луцький Остап 261, 267  
Любченко Леонід 145, 409  
Любченко Панас 202  
Люм'єр Огюст 270  
Лятошинський Борис 42, 47, 88, 366  
Ляховський Б. 122  
Ляшенко Лука 131, 164

## М

Маєвська Мечислава 74  
Мазепа Іван 275, 276  
Мазуркевич Мар'яна 278  
Майський Михайло 52  
Макаренко Микола 92  
Макаров Юхим 149, 153  
Маккей Віндзор 150  
Макотинський М. 140  
Малахов Петро 123  
Малевиц Казимир 39, 79, 415  
Маленков Григорій 287, 381, 382, 395  
Мандельштам Осип 27  
Мар'ян Дмитро 48, 49, 50

Мар'яненко Іван 15, 16, 61, 65, 80  
Марголіт Євген 101  
Марей Жюль 270  
Марецька Віра 329  
Маркер Кріс 116  
Маркс Карл 172  
Мартінсон Сергій 342  
Марченко Яків 381  
Маслюков Олексій 73, 74  
Масоха Лаврентій 60, 86  
Масоха Петро 46, 61, 62, 64, 82  
Матвеев Євген 218  
Матвієвський М. 141, 145  
Маяковський Володимир 54, 192  
Медведев Тихон 172, 173  
Медведкін Олександр 115, 116, 180,  
364  
Мейерхольд Всеволод 76, 92, 94  
Мейтус Юлій 42, 47  
Мелбі Джон Фремонт 318  
Меллер Вадим 37  
Мельєс Жорж 63  
Мельник Стефанія 281  
Мельников Микола 106  
Менгельберг Карл 159  
Меркулов Всеволод 347  
Меркулов Юрій 149, 153, 154  
Мехліс Лев 302, 366, 367  
Мец Валерія 53  
Местечкін Яків 381  
Миколайчук Іван 65  
Микоша Володимир 380  
Миронер Фелікс 86  
Михайличенко Гнат 33, 34  
Михайлов Володимир 10  
Михайловський Андрій 324  
Міколяш Г. 257  
Мікс Том 267  
Мілютенко Дмитро 65, 66  
Мінін Кузьма 282, 283, 308  
Мінін Сергій 53, 57  
Мінкін Адольф 290, 300, 302, 354,  
359  
Мірецький Бруно 266  
Міхоелс Соломон 370  
Мішкевич Роман 259, 277, 284  
Мішурін Олексій 340

Могилевський Борис 298  
Молотов В'ячеслав 70, 296, 299, 304,  
321, 359, 360, 375, 376  
Молчанов О. 195  
Монастирський Борис 351–353  
Морачевський Вацлав 294  
Моргенштейн Віктор 409  
Мордінов Микола 83, 84, 86  
Морозов Василь 411  
Морозов Павлик 75  
Мосьціцький Ігнатій 361  
Мох Олександр 272, 273  
Мошепако 215  
Мурнау Фрідріх Вільгельм 30  
Мускін В. 9  
Мутанов Іван 308  
Муха Дмитро 105, 152

## Н

Навроцький Сигізмунд 355  
Наполеон Бонапарт 303–305  
Нарбут Георгій 158  
Натаров Борис 183  
Нахімов Павло 303  
Невідомський 154  
Невський Олександр 304, 305, 308  
Некрасов Євген 308  
Нечаєв Валеріан 148  
Нечес (Нечеса) Павло 154, 176, 179,  
202, 205, 214, 215  
Нечуй-Левицький Іван 57  
Нікітін І. 183, 383, 384  
Новак Микола 255, 258, 281  
Новицький Г.В. 323  
Новогрудський Олександр 324  
Новосельцев Іван 86, 332  
Новотни Ян 275  
Нятко Поліна 80

## О

Озеров М. 191  
Окулич Володимир 51, 82, 297  
Окуневська Тетяна 332  
Окунчиков Абрам 75  
Олексієнко Олексій 15  
Оленін Олександр 308  
Олесь Олександр 16

Олеша Юрій 35, 76–80  
Ольбрахт Іван 255, 277  
Ольшанецький Едвард 263  
Опацький Євген 266  
Оранський Віктор 407  
Орджонікідзе Серго 114, 115  
Орелович Соломон 166, 170, 173,  
205, 206, 215  
Оржеховський Орест 148  
Орленко Олена 280  
Орлова Любов 338  
Орлянкін Валентин 370, 381, 392,  
396  
Осика Леонід 41  
Осомисл Ярослав 261, 262  
Осмяловська Катерина 81, 356  
Островська Лідія 56  
Островський Григорій 327  
Островський Микола 83, 92, 333–  
335  
Охлопков Микола 27, 149

## П

П'ясецький М. 131, 135, 139, 140, 142,  
144  
Павленко П. 178  
Павлик С. 261  
Павликівський Юліан 261  
Павлов Б. 144, 148  
Павлов В. 191  
Павлось Антін 262  
Пайда Михайло 278  
Пальмов Віктор 39, 415  
Панков Микола 57  
Панкрат'єв Олексій 39, 41, 56, 60,  
332  
Панкришев А. 213–215  
Панч Петро 18  
Паньків Володимир 258  
Паньківський Кость 283  
Паньбол Марсель 187  
Параджанов Сергій 34, 41  
Пархоменко Олександр 308, 331–  
333  
Пастернак Ярослав 261, 262  
Паторжинський Іван 81, 356  
Пачовський Василь 275

Пашкова Ольга 155  
Пеленс (Палагнюк) Джек 275, 276,  
278  
Пеленси Джек і Джон 278  
Пеленський Юрій 261, 267  
Пенжанський Олександр 254  
Пенцлін Едуард 85, 296, 338  
Переверзєв Іван 327  
Перегуда Олександр 64, 164  
Перегуда Олексій 130, 133  
Перист-Петренко Володимир 334  
Перський Людвик 361  
Петришина О. 52  
Петришин Т. 141, 142,  
Петров Володимир 290  
Петровський Микола 305  
Петровський Микола 305  
Петрушевич Іван 278  
Печорін Я. 138, 140, 144, 148  
Печук І. 190  
Печул Пилип 365  
Пир'єв Іван 82, 95, 185, 288, 293, 306,  
338  
Пищиков Олександр 60, 139, 193  
Пігулович Зінаїда 57, 62  
Підгайний Л. 178, 179, 182  
Підгорецька О. 400, 401  
Піль Гаррі 267  
Плетнер Ізабелла 106  
Пліцка Карел 275  
Плоскін М. 106  
Побідаленко Олександр 106, 131  
Подорожний Олександр 61, 62  
Пожарський Дмитрій 283, 308  
Познанський Д. 183  
Полікарпов Дмитро 313  
Поліцеймако Віталій 84, 86  
Поліщук Андрій 259, 262  
Поллард Гаррі 156  
Полонник Кость 106  
Полуботок Павло 21  
Поляков Олександр 316  
Поміщиков Євген 178  
Пономаренко Євген 65, 352  
Пономаренко Семен 193  
Пономар'єв 178  
Попов Олексій 6, 210

Посельський Йосип 288  
Посельський Михайло 112, 367, 380  
Посельський Яків 111, 123, 366, 369,  
370, 372  
Постишев Павло 87  
Придаткевич Роман 281  
Прожиго Галина 113, 374, 386, 392  
Прогазанов Я. 192  
Прядкін Леонід 148, 193  
Птушко Олександр 153, 157  
Пудовкін Всеволод 6, 18, 20, 44, 161,  
200, 212, 267, 268, 282, 287  
Пушкін Олександр 69, 92  
Пчілка Олена 156

## Р

Радзивілл Оксана 260  
Радзиховський П. 130, 132  
Радиш Василь 139  
Райзман Яков (Юлій) 399  
Райх Зінаїда 76  
Раневська Фаїна 333  
Рапапорт Григорій 300, 359  
Ратнер Михайло 105  
Ребек Ф. 275  
Ревуцький Левко 42, 60, 156, 189, 191  
Рибальченко Всеволод 42  
Рикло 154  
Рильський Максим 113, 117, 122,  
291, 359  
Римський-Корсаков Микола 280  
Ріббентроп Йоахім фон 290, 302,  
359, 360, 374  
Рівош Яків 36, 355  
Ріклі Мартін 299  
Ріфеншталь Лені / Leni Riefenstahl  
72, 123  
Ріхтер Ханс 45  
Ровинська В. 61  
Роднянський Зіновій 122  
Розова Л. 206  
Романов Михайло 106, 124, 184  
Романюк Клавдія 30, 261  
Ромер Вітольд 263  
Ромм Михайло 287, 293, 323, 334, 346  
Рона А. 133  
Рона Йозеф (Йосип) 56, 120

Роом Абрам 6, 35, 76–80, 200, 212,  
294, 296, 315, 364  
Росселліні Роберто 351  
Ростиславова Н. 130  
Ротштейн Л. 36, 139  
Рошаль Григорій 139, 290, 300, 359  
Рубнер Йосип 368  
Руднев С. 395  
Рузвельт Елеонора 281  
Рузвельт Франклін 351  
Русова Надія 279  
Рутман Вальтер/Walter Ruttman  
123  
Рютін Мартем'ян 8, 10  
Рьокк Маріка 329

## С

Савченко Ігор 35, 36, 53, 82–84, 86,  
294, 296, 305, 308, 312, 324, 330,  
331, 333, 339–341, 345, 356, 414,  
416, 417  
Савченко Федір 191  
Савченко Яків 164, 176, 189, 190  
Сагал Данило 334, 352  
Садкович Микола 85, 95, 296, 331,  
338, 339, 342  
Садовський (Тобілевич) Микола 56,  
279  
Садуль Жорж 27, 111, 187, 327, 344  
Сазонов Олексій 349  
Саксаганський Панас 62  
Самгін Микола 379  
Самойлов Євген 35, 82, 86, 87, 92–94  
Самосват Марія 352  
Самсонов 102  
Самуйленко П. 81  
Сандлер Оскар 355  
Сасим Микола 206  
Сафіянівна Марія (Марійка, Маріч-  
ка) 259, 262  
Сафронов І. 132, 139  
Саченко Г. 173, 174  
Свашенко Семен 21, 22, 28, 61–65, 93  
Свердлін Лев 82  
Свенціцький Іларіон 294  
Свешніков Олександр 123  
Свілова Єлизавета 107



- Свіфт Джонатан 153  
Сезанн Поль 39  
Сельська Маргіта 274  
Сельський Роман 274  
Семененко Ісак 377, 381  
Семенко Михайль 18  
Сенгалевич Валентина 155  
Сенкевич Генрик 83  
Сердюк Олександр 65, 80  
Серебрякова 215  
Сеткіна Ірина 123  
Сивокінь Євген 156, 160  
Сидоренко Д. 232  
Симашкевич Майя (Милиця) 37, 57,  
62, 82  
Симонов Костянтин 311, 376  
Синевич В. 190  
Сирота Л. 324  
Сір Л. 267  
Сквирський 153  
Скегар Григорій 278  
Скют Йосип 338, 342  
Скода Станіслав 252, 256, 259, 263  
Скоропадський Павло 16  
Скороход П. 355  
Скрипник Микола 6, 67  
Скрипниченко Л. 171  
Скуратівський Вадим 14  
Скуратов Іван 87, 94  
Славіна Віра 352  
Славінський Євген 74  
Слоневський Вітольд 252  
Слоневський Ярослав 252, 259, 263  
Слуцький Михайло 132, 389, 394  
Слюсар Здзіслав 263  
Смирнов В. 375  
Смирнов Сергій 411  
Смолич Юрій 398, 401  
Смоллет Пітер 351  
Смородін Віктор 193, 381, 396  
Снежанська Маргарита 390, 391  
Сніжинська Л. 50, 133, 138  
Снітко Сергій 148, 174, 406, 408, 410,  
411, 413  
Собанієва Талія 279  
Собко Вадим 324  
Собов В. 119  
Совачева Ганна 267  
Согодик І. 258  
Сода Дмитро 102, 129, 133  
Сокіл Марія 280  
Соколов Іполіт 110  
Соколов М. 411  
Соколянський Іван 45  
Солдатіков Г. 108  
Солнцева Юлія 42, 45, 46, 67–69, 83,  
87, 94, 346, 361, 368–370, 372, 393  
Соловцов Валерій 365  
Солодар Цезар 100  
Соломаха (Саламаха) Костянтин 379  
Солоха М. 355  
Сорокін Т. 169  
Сорочко Ігор 254, 258  
Софронів Василь 259, 260  
Софронів-Левицький Володимир  
262  
Сочевко Г. 78  
Співак 382  
Стабовий Георгій 20, 30, 42, 130  
Сталін Йосип 10, 12, 43, 45, 58, 67–  
72, 79, 81–84, 86–93, 100, 137,  
176, 179, 206, 287, 288, 297–299,  
303, 305, 307–309, 312–314, 336,  
346–348, 369, 381, 389, 394, 399  
Стамлер Давид 154  
Станіславський Костянтин 60, 210  
Старицька-Черняхівська Людмила 16  
Старицький Михайло 280  
Стаханов Олексій 119  
Стегніцький Микола 281  
Степанков Костянтин 65  
Степовий Олесь (Яків) 252  
Стефанович П. 140  
Стеців Володимир 257  
Стецько Ярослава 283  
Стікс Леопольд 259  
Столінг Карл 156  
Столпер Олександр 287  
Столяровський Петро 294  
Столярський Петро 124  
Стоплер О. 311  
Стрижак О. 123  
Стрижевський В. 258  
Строєва Віра 37, 54, 140

Ступка Богдан 65  
Суворов Олександр 305, 308  
Суриков Василь 203  
Сутєєв Володимир 155  
Сухов Андрій 105  
Сухоручко Ігор 275, 276  
Сучатова М. 74

## **Т**

Талалихін Віктор 408  
Тамарський Юрій 56, 57, 361, 384  
Таран Ф. 174  
Таранов Гліб 42  
Тарасевич Г. 174  
Тарич Юрій 297  
Тарковський Андрій 66  
Тарнавський М. 258  
Тарханов Михайло 75  
Тасін Георгій 20, 65, 94, 164, 179, 293,  
296, 324, 328, 329, 343, 398, 402  
Тась Дмитро 96  
Твердохліб Іван 65, 80  
Твердохлібова Любов 148, 406, 410  
Тельман Ернст 359  
Тетюшев К. 213  
Тимошенко Семен 290, 376  
Титла Василь 278  
Тіссе Едуард 70  
Ткач 153  
Ткач Михайло 182  
Токарська Н. 105  
Толстяков Павло 24  
Томський Карл 130  
Топчій Микола 26, 29, 34, 41, 85, 122,  
177, 182, 384, 396, 414  
Трауберг Леонід 6, 110, 303  
Трахман 389  
Тримбач Сергій 98, 116, 208  
Троцький Лев 90, 91  
Троян Галина 281  
Трояновський Гліб 407  
Трояновський Марк 375  
Труш Іван 252  
Труш М. 259, 263  
Труш Мирон 252  
Турін Роман 274  
Турін Віктор 27, 28

Туровська Майя 229  
Туровський Б. 152  
Тягно Борис 28, 61, 175  
Тяпкіна Олена 350

## **У**

Ужвій Наталія 64, 65, 181, 311, 345,  
350, 417  
Українка Леся 155, 252  
Уманський Моріц 37, 56, 60, 75, 353  
Уманський Олександр 133, 138–140,  
144, 148  
Урінов Яків 181  
Урусєвський Сергій 36  
Уцицький Густав 326  
Ушаков Микола 29–34

## **Ф**

Фадєєв Олександр 76  
Файнціммер Олександр 297  
Файт Андрій 327  
Фаянс Б. 342  
Федецький Альфред 15  
Федів С. 255, 258  
Федоров О. 139  
Федоровський А. 372  
Федоровський Дмитро 121, 142, 144,  
148, 154, 157, 159, 184, 404  
Фейнберг Володимир 283  
Фербенкс Дуглас 267  
Фердинандов Борис 49, 61  
Ференц Теодозій 206  
Фесенко Олександр 90  
Філіппов Віталій 139  
Філіппович І. 260  
Фінн Костянтин 316  
Фірсов Федір 355  
Флейшнер Макс 263  
Фовицький А. 266  
Фомін Валерій 316, 321, 379, 380,  
389, 390  
Фомічева О. 171  
Форберт Владислав 361  
Френкель Лазар 34, 76, 182, 343  
Фрідберг-Арман 155  
Фріш М. 277  
Фройнд Карл 30

## **Х**

Хабарін М. 406  
Халупец Аполлонія (Пола Негрі) 267  
Ханютін Юрій 327, 329, 344  
Хаусман Рауль 44  
Хвиля Олександр 65, 84, 94, 331, 332  
Хвильовий Микола 21, 24, 93  
Химченко Георгій 49, 50, 53, 54, 85, 153, 417  
Хіплер Фріц 299, 363  
Хмельова Валентина 350  
Хміль Дмитро 190, 207, 208  
Ховіков В. 190  
Ходатаєв Микола 149  
Хомик О. 175  
Хорава Акакій 83  
Хохлов Костянтин 294  
Хохлова Олександра 190  
Хрипунов Михайло 318  
Хропов'ят М. 261  
Хруцов Микита 38, 83, 94, 305, 307, 347, 390, 395  
Худяков С. 74  
Хуцієв Марлен 86

## **Ц**

Цейтлін Борис 108, 109, 169  
Цехановський Михайло 159  
Цибульник Суламіф 189, 193  
Цикліс 183  
Цурковська Оксана 269  
Цурковський Ярослав 283

## **Ч**

Чапек Карел 277  
Чаплін Чарлі (Чальз) 26, 111, 169, 267  
Чардинін Петро 18, 19, 30, 251  
Чарський С. 130, 136  
Черемшина О. 255  
Черкаський Давид 156  
Черкаський Олекса 280  
Чернова Віра 76  
Чернявський З. 75, 129, 136, 370  
Черняк 90  
Черчилль Вінстон 351

Черьомухін М. 183  
Чижевський А. 379  
Чирков Борис 333, 338, 345  
Чистяков Олександр 60  
Чаурелі Михайло 287, 290  
Чорний Михайло 193  
Чорпіта А. 258  
Чувеський Б. 409  
Чуковський Корній 63, 156  
Чумак С. 261

## **Ш**

Шабанов Григорій 181  
Шабловський Михайло 148  
Шагайда (Шагадин) Степан 28, 61, 62, 65, 69–71, 75, 76, 181, 212  
Шаповалов Олександр 105, 122, 398, 402  
Шапсай Михайло 106, 121, 122, 124, 366, 367, 370, 372, 396, 398, 401, 402, 406  
Шафран Аркадій 375  
Швачко Лесь 129, 130, 164  
Шведов К. 279  
Швець Михайло 280  
Шебалін Віссаріон 42  
Шевельов Юрій 292  
Шевченко Тарас 16, 21–23, 94, 122, 179, 273, 416  
Шеккер Іван 52, 60, 369  
Шенгелая Микола 28  
Шепарович Юрій 261  
Шептицький Андрей 253, 261, 262, 285  
Шеффер Лев 409  
Шипович А. 122  
Шипович Костянтин 158  
Шкелебей Ганна 255, 277  
Шкловський Віктор 76  
Школьников Семен 365  
Шкурат Степан 47, 52, 53, 65, 69, 70, 81, 82, 150  
Шкурушій Гео (Георгій) 18  
Шлегель Ханс-Йоганн (Г. Й.) 44, 45, 75, 230, 288  
Шмайн Ханаан 61, 140, 180  
Шмарук Ісаак 193

Шмідтгоф В. 324  
Шнейдеров Володимир 410  
Шнейдеров Мойсей 366  
Шнірман А. 406  
Шопін Олексій 206  
Шорін Олександр 108, 109, 168, 169  
Шпанов Микола 324  
Шпиковський Микола 27, 39–41,  
54, 55, 85, 100, 105, 109, 164, 174,  
415  
Шпінель Йосип 37, 417  
Шгайнхофф Ганс 75  
Штейн Олександр 306  
Штерба 154  
Штрижак Олександр 58  
Штринберг Й. 272  
Шуб Есфір 103  
Шуб Олександр 6  
Шулятин Герман 116  
Шульман Семен 148, 372, 406, 410  
Шум'яцький Борис 9, 10, 13, 66–68,  
80, 88–90, 168, 185, 286, 287  
Шумський Юрій 20, 65, 181  
Шутко К. 127  
Шухевич Роман 252

## **Щ**

Щербаков Олександр 307, 348  
Щорс Микола 35, 86–91, 93, 178,  
360

## **Ю**

Юдін Лазар 402  
Юдін Михайло 343, 401  
Юкельсон (Василько-Гаккебуш) Ка-  
терина 154  
Юнаковський (Іванов) Вадим 178,  
179, 212, 213, 215  
Юр'єв Юрій 78  
Юра Гнат 65  
Юра Терентій 47  
Юрков Михайло 379  
Юрченко Іван 177  
Юст Карел 275  
Юткевич Сергій 6, 66, 200, 210, 212,  
215, 333, 376, 377, 382, 399

## **Я**

Якубовський С. 176  
Яловий Микола 57  
Янінгс Еміль 267  
Яновер Давид 378, 381  
Яновський Юрій 18, 82, 398, 402  
Яромицький 154  
Ярославський Омелян 304, 361, 362  
Ярош Я. 263  
Ярошенко (Воляр) Володимир 163  
Ятко М. 153  
Яцентій Іван 254, 255, 258  
Яцина Василь 280  
Яцков А. 382

## ПОКАЖЧИК ФІЛЬМІВ

### 1

- «10» – 149
- «102-й кілометр» – 325, 342
- «13 днів» – 111
- «1-ше травня в Горлівці» – 139

### 2

- «25 000» – 130

### А

- «Авангард» – 55
- «Авіамоделізм» – 146, 155
- «Авіамоделъ» – 155
- «Автозчеплення» – 412
- «Агломерація руд» – 145
- «Агромінімум» – 129
- «Аероград» / «Аэроград» – 51, 62, 69, 70, 71, 76, 79, 121, 179, 180, 184, 185, 200, 201, 207
- «Академік Лисенко» – 120
- «Академік Патон» – 413
- «Акумуляторний електровоз» – 144
- «Аріана» – 268
- «Арсенал» – 20, 21, 22, 25, 28–31, 37, 38, 42, 43, 55, 62–64, 67, 93
- «Арсенальці» – 19, 37

### Б

- «Бавовна» – 129, 139
- «Багата наречена» – 65, 82, 95, 178, 246, 293
- «Багаторічні трави» – 406
- «Багнетом і прикладом» – 409
- «Баскетбол» – 410
- «Безперервний вугільний потік» – 144
- «Беня Крик» – 33, 65
- «Бережіть папір» – 150
- «Берлін – симфонія великого міста» / *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* – 123
- «Берлінська Олімпіада» – 258
- «Бессарабська комуна» – 130
- «Бежин луг» – 75

- «Битва за Варшаву. 1920 рік / 1920 *Bitwa Warszawska*» – 83–84
- «Битва за Вітебськ» – 399
- «Битва за нашу Радянську Україну» – 304, 319, 393, 394
- «Битва за Норвегію» – 299
- «Битва за Росію» / «Битва за Росію» – 319
- «Битва за Севастополь» – 285
- «Битва за Україну» – 319
- «Битва під Ліпанами» – 276
- «Біженці» / *Uchodzcy* – 368
- «Біле золото» – 132
- «Біле пекло Піц Палю» / *Die weiße Hölle vom Piz Palü* – 328
- «Більше коконів – більше шовку» – 406
- «Більшовик» – 118–120
- «Більшовики з “Більшовика”» – 139
- «Ближній бій з танками. Солдати проти танків» / *Panzer-nahbekämpfung. Männer gegen panzer* – 410, 411
- «Блукаючі зірки» – 75
- «Бобруйський котел» – 399
- «Богдан Хмельницький» (1911) – 15–16
- «Богдан Хмельницький» (1941) – 35, 36, 65, 82, 84, 86, 294, 305, 312, 341, 354, 416
- «Богун» – 84
- «Боець в строю» – 409
- «Бойовий кінозбірник» / «Боевой киносборник» – 308, 323, 325, 335, 337, 339, 341–343, 358, 405, 406
- «Бокс» – 410
- «Борислав сміється» – 37, 265
- «Боротьба з аварійністю на ВПС» – 408
- «Боротьба з аварійністю у військово-повітряному флоті» – 140
- «Боротьба з завалами й обвалами в залізорудній промисловості» – 144

- «Боротьба з кишково-шлунковими захворюваннями» – 406  
 «Боротьба з обвалами» – 138  
 «Боротьба з рахітом» – 406  
 «Боротьба з фугасними бомбами» – 406  
 «Боротьба за Київ» – 123  
 «Броненосець “Потьомкін”» / «Броненосець “Потемкін”» – 6, 52, 56, 61, 70  
 «Буковина» (1942) – 389  
 «Буковина» (1945) – 401  
 «Буковина – земля українська» – 368–370, 372  
 «Бурі над Монбланом» / *Stürme über dem Mont Blanc* – 328  
 «Буря» – 53, 267  
 «Буря над Азією» – 267, 272  
 «Буряк» – 130  
 «Буряковий комбайн» – 140  
 «Буряководи України» – 121
- В**
- «В глибинах моря» – 407  
 «В далекому плаванні» – 323, 329  
 «В дружбі з наукою» – 413  
 «В ім'я Батьківщини» – 285  
 «В огні народжена» – 28  
 «В павутині» («Провокатор») – 27  
 «В степах України» – 65, 297  
 «В тилу ворога» / «В тилу врага» – 316  
 «Вагони» – 412  
 «Важка зрубова машина» – 144  
 «Важка машина» – 139  
 «Вакцинація та імунітет» – 133  
 «Василина» – 57  
 «Вася-реформатор» – 20, 30, 57  
 «Велетні української індустрії» – 137  
 «Велика заграва» – 290  
 «Великдень в Україні» – 284  
 «Велике життя» – 85, 296, 338  
 «Великий громадянин» / «Великий громадянин» – 246, 293, 345  
 «Велодефектоскоп» – 142  
 «Вендетта» – 19, 37, 63  
 «Вентиляція шахти» – 144  
 «Вершники» – 37, 53, 65, 296  
 «Весілля» – 123  
 «Весна на Зарічній вулиці» – 86  
 «Весна у Львові» – 400  
 «Весняна засівкампанія в Степовій Україні» – 130  
 «Весняний потік» – 285  
 «Ветеринарно-санітарна справа у свинарстві» – 139  
 «Ветсанітарна техніка у свинарських радгоспах» – 144  
 «Вечірні відвідувачі» / *Les visiteurs du soir* – 329  
 «Взяття Миколаєва» – 388  
 «Взяття Ростова» – 388  
 «Виборзька сторона» / «Выборгская сторона» – 246, 303  
 «Визволення» (1940) – 361–366, 370  
 «Визволення» (1941) – див. «Голос Тараса»  
 «Визволення Бессарабії та Північної Буковини» – див. «На Дунаї»  
 «Винищувач швабів» – див. «Зигмунд Колосовський»  
 «Винищувачі» / «Истребители» – 85, 296, 338, 339  
 «Випадкова зустріч» / «Случайная встреча» – 82  
 «Вирощування молодняка рогатої худоби» – 144  
 «Висвячення єпископа Паладія» – 284  
 «Висипний тиф» – 139  
 «Висота № 5» – 57  
 «Відбійний молоток» – 142, 144  
 «Відбудова доменних печей» – 413  
 «Відбудова металургії» – 413  
 «Відбудова мостів і шляхів» – 412  
 «Віденські історії» – 284  
 «Війна дітей» – 276  
 «Військово-прикладна гімнастика» – 410  
 «Вінсунська республіка» – 83  
 «Вітер з Півночі» – 16  
 «Вітер з порогів» – 55, 56, 120  
 «Вітер зі Сходу» – 80, 294, 364

- «Власними очима» – 385  
 «Вмій захищатися від фугасних бомб» – 406  
 «Вовчий хутір» («Двобій») – 58  
 «Вогнем і мечем» / *Ogniem i mieczem* – 83  
 «Вогнище в лісі» – 343  
 «Вогняний шлях» – 132  
 «Водонагрів у паровозі» – 404  
 «Воєнний врожай» – 406  
 «Волга-Волга» – 61, 76  
 «Волочайські дні» – 290  
 «Вона захищає Батьківщину» – див. «Немає сильніше любові»  
 «Воротар» – 285  
 «Восьмий удар» – 399  
 «Вперед» – 256  
 «Все в руках» («Життя в руках») – 37, 48, 49, 53, 61  
 «Вступний курс мартенівського виробництва» – 144  
 «ВУАН» – 134  
 «Вугілля» – 144
- Г**
- «Газоенергетичний трактор» – 412  
 «Галичина» – 255  
 «Галя їде до Німеччини» – 34  
 «Гармонь» – 82  
 «Гасіння пожеж» – 406  
 «Гегемон» – 55  
 «Генеральна репетиція» – 52, 61  
 «Георгій Саакадзе» – 287  
 «Геть куриво» – 133  
 «Голос Тараса» («Визволення») – 283  
 «Горизонт 555» – 132  
 «Городництво» – 131  
 «Грішне село» – 272  
 «Гуцули» – 370  
 «Гуцульщина» – 258  
 «Гуцульщина перед об'єктивом» – 256
- Д**
- «Дами Булонського лісу» / *Les dames du Bois de Boulogne* – 329  
 «Два бійці» / «Два бойця» – 285, 319  
 «Два дні» – 20, 30, 42  
 «Двадцять шість комісарів» – 28  
 «Двійник» – див. «Суддя Рейтан»  
 «Двобій» – див. «Вовчий хутір»  
 «Дегазація отруйних речовин в селі» – 406  
 «Дельфіни» – 139  
 «День війни» – 394  
 «День селянина» – 272  
 «Джальма» – 56  
 «Джиммі Хіггінс» – 37, 63, 64  
 «Джунгли» – 285  
 «Дивовижний сад» – 76  
 «Диктатура» – 105  
 «Дими на переправі» – 411  
 «Директор верстата» – 140  
 «Диспетчерська централізація» – 412  
 «Діти райка» / *Les enfants du paradis* – 329  
 «Діти шахтарів» – 65, 73  
 «Дніпро» – 81, 137, 139  
 «Дніпро в бетоні» – 56, 120  
 «Дніпробуд» (1927) – 150  
 «Дніпробуд» (1931) – 100, 120  
 «Дніпробуд» (1944) – 401  
 «Дніпрогес» – 401  
 «Дніпрогес відроджується» – 401  
 «До добра і краси» – 259, 260, 262  
 «До подій у Західній Україні та Західній Білорусі» – 360  
 «До Хан-Тенгри» – 132  
 «Догляд за буряками» – 130  
 «Догляд за плодоносним садом» – 407  
 «Додаткова картопля» – 406  
 «Донбас», кіножурнал – 113  
 «Донбас», кінофільм – 137, 401  
 «Донна Жуана» – 268  
 «Допомога з міста селу в засівній кампанії (робітничі ударні бригади)» – 129  
 «Допомога тому, хто отруївся газом» – 406  
 «Дорога до зірок» / «Дорога к звездам» – 325  
 «Дорога до Рейху» – 385  
 «Дорогою ціною» – 34, 65

«Дочка моряка» – 323, 324, 327–329, 331, 358  
«Дочка партизана» – 74  
«Другий врожай картоплі» – 406  
«Друковане слово» – 132  
«Дума про козака Голоту» – 82, 356

## Е

«Експедиція на Еверест» – 132  
«Електрифікація сільського господарства СРСР» – 141  
«Електричні ночі» / *Les Nuits Electrique* – 276  
«Електровоз» – 138  
«Електровоз тролейного типу» – 144  
«Електропіч» – 144  
«Елісо» – 28  
«Енергетика» – 134  
«Ескадрилья № 5» – 80, 296  
«Ешелон №...» – 60

## Ж

«Живі» – 116  
«Життя в руках» – див. «Все в руках»  
«Жінка і чоловік» – 274  
«Жовтень» / «Октябрь» – 70  
«Жорстяно-баночний цех консервного заводу» – 36  
«Жук у зоопарку» – 158

## З

«З геологічного минулого Землі» – 413  
«З кіноапаратом по Львові» – 256  
«З Першим травня!» – 367  
«З фабрики тютю «Калина» в Тернополі» – 258  
«За 80 днів навколо світу» – 178  
«За здорову зміну» – 122  
«За кулісами Х музи» – 259  
«За механізований Донбас» – 136  
«За порогами» – 56  
«За стерном» – 139  
«Заборонений папуга» – 160  
«Забутий край» / *The Forgotten Land* – див. «Марійка-зрадниця»  
«Завантаження доменної печі» – 145

«Загальна сільськогосподарська мікробіологія» – 144  
«Задимлення тилових об'єктів» – 411  
«Закон життя» – 287  
«Запорожець за Дунаєм» (1911) – 16  
«Запорожець за Дунаєм» (1937) – 65, 81, 280, 293  
«Запорозька Січ» / «Запорожская Сечь» – 15, 192  
«Запорозький скарб» – 16  
«Запрошуємо на танці» – 383  
«Застава коло Чортового Броду» – 185  
«Застосування димів у загальновійськовому бою» – 411  
«Захист від бойових отруйних речовин» – 406  
«Захист худоби від бойових отруйних речовин» – 406  
«Захоплююче мистецтво кіно» – 181  
«Зброя піхоти проти літака» – 409  
«Зброя снайпера» – 409  
«Звенигора» – 20–24, 28, 37, 38, 46, 50, 62, 93, 158, 185, 356  
«Звільнення Радянської Білорусії» – 399  
«Здорова худоба» – 131  
«Зелене коло» – 140  
«Зелений Клин» – 139  
«Зелені свята» – 253, 256  
«Земля» – 20–22, 27–31, 37–39, 43–47, 49, 50, 53, 55, 59, 60, 62, 63, 65, 70, 79, 82, 93, 109, 111, 172, 174, 185, 208, 269, 415  
«Земля співає» – 275  
«Зигмунд Колосовський» («Винищував швабів») – 323, 355, 356  
«Зимовий зліт товариства “Сокіл”» («Рідна школа») – 258  
«Злива» – 24, 26, 33, 34, 62, 65, 356  
«Злодій з Багдада» / *The Thief of Bagdad* – 285  
«Знищення куркульства, як кляси» – 129  
«Знову Пасха на Україні» – 384  
«Золоті ворота» – 24, 79  
«Зоря над Ріо» – 284



«Зрубова машина та робота з нею» – 138  
«Зуби та хворість людини» – 133  
«Зустріч з Максимом» / «Встреча с Максимом» – 308  
«Зустрічний» – 66  
«Зчеплення вагонів» – 412

## I

«Іван» – 34, 37, 38, 44, 46, 47, 49, 59, 62, 66–68, 70, 150, 174, 200  
«Іван Грозний» / «Иван Грозный» – 308  
«Іванове дитинство» / «Иваново детство» – 66  
«Івась» – 154  
«Індійці Південної Америки» – 140  
«Інтригант» – 273  
«Італійка» – 60

## Ї

«Їдальня – цех заводу» – 140

## К

«Казка про білку-хазяєчку і мишку-лиходієчку» – 152, 156  
«Казка про білого бичка» – 155  
«Казка про загальне роззброєння» – 150  
«Канадська комуна» – 130  
«Карамазови» – 267  
«Кар'єра лейтенанта Гоппа» – 325, 342, 343  
«Карл Бруннер» («Тримайся, Карлушо!») – 74, 75  
«Кармелюк» (1931) – 37, 57, 62, 177  
«Кармелюк» (1938) – 37, 65, 94, 293  
«Карнавальна ніч» – 61  
«Касабланка» / *Casablanca* – 352  
«Каховський плацдарм» – див. «Суворі дні»  
«Качиний ніс» – 141  
«Квартал № 14» – 324, 325, 331, 339–341  
«Квартали передмістя» – 75  
«Квітуха молодість» – 367  
«Квітуха Україна» – 121

«Кельнерка Ганна» – 284  
«Кенаф» – 129  
«Київ» (1936) – 122, 384  
«Київ» (1944) – 402  
«Київ вільний» – 388  
«Київ звільнений» – 16  
«Киньмо палити» – 134  
«Кишенькова артилерія» – 409  
«Кінець Пекіна» – 119, 120  
«Кіножурнал» – 97, 98, 150  
«Кінокурс для загального військового навчання» – 409  
«Кінотиждень» – 97, 106  
«Кінотиждень ВУФКУ» – 97  
«Кінотиждень “Маховика”» – 97  
«Кінь та трактор» – 129  
«Клітина» – 140  
«Коксування вугілля» – 138  
«Коліїщина» – 24, 26, 34, 37, 65, 80, 81  
«Комсомолец України» – 106  
«Комуна» – 137  
«Комуніст на екрані» – 106  
«Комуніст України» – 106  
«Коноплі» – 131  
«Корятович» – 275  
«Кохання Гордубала» / *Hordubal Milosc* – 277  
«Краби» – 139  
«Кринос» – 261, 262  
«Криниця для спраглих» – 66  
«Кришталевий палац» – 35, 37, 75, 359  
«Крізь сльози» – 75  
«Кролівництво» – 135  
«Кубанські козаки» / «Кубанские казаки» – 95  
«Кубанці» – 85, 297  
«Культробота в колгоспі» – 140  
«Культура цукрового буряку» – 129  
«Курка із золотими яйцями» – 63  
«Курс доменного виробництва» – 144

## Л

«Лазіння по деревах» – 409  
«Лампа шахтаря» – 138  
«Левко» – 325, 331, 339

- «Легка зрубова машина» – 142  
 «Ленін у 1918 році» – 293  
 «Ленін у Жовтні» – 293  
 «Ленінград в боротьбі» – 393  
 «Ленінська національна політика» – 137  
 «Летять журавлі» / «Летят журавли» – 36  
 «Лижники в горах» – 410  
 «Лист колгоспникам» – 116  
 «Лист на Батьківщину» – 385  
 «Лінія Манергейма» – 365  
 «Ліс шумить» – 284  
 «Лісова угода» – 159  
 «Літак Іл-2» – 411  
 «Львів радянський» – 401  
 «Любов і математика» – 284  
 «Люди без рук» – 82  
 «Люди степу» – 140  
 «Людина без футляра» – 54, 61, 140  
 «Людина з кіноапаратом» – 26, 27, 29, 32, 43, 107–108, 111  
 «Людина з лісу» – 30  
 «Людина і мавпа» – 133
- М**
- «Мазепа» (1911) – 16  
 «Мазепа» (1932) – 275  
 «Мазепа» (1936) – 275  
 «Майстри колгоспного достатку» – 120  
 «Майська ніч» – 37, 95, 331  
 «Макар Нечай» – 65  
 «Макдональд» – 19  
 «Мала Сталінська» – 122  
 «Марійка-зрадниця» («Забутий край» / *The Forgotten Land*) – 255, 277, 281  
 «Мартенівське виробництво» – 142  
 «Маруся» – 280, 281  
 «Марш машин» / *La Marche des Machines* – 276  
 «Маскування бійця» – 409  
 «Маслосоюз» – 272  
 «Мати» – 332, 343  
 «Мати» / «Мать» – 20  
 «Машинно-кінна станція» – 129  
 «Машинно-тракторні станції» – 129  
 «Маяк» – 324, 325, 339–341  
 «Меліорація» – 130  
 «Металургія» – 134, 144  
 «Металургія сталі» – 142  
 «Метод Семиволоса» – 404  
 «Механізація транспортування вугілля до рейкових шляхів» – 144  
 «Механіка нормальних пологів» – 153  
 «Механічна відкатка» – 138  
 «Механічне видобування вугілля» – 139  
 «Механічне доіння корів» – 139  
 «Механічне та ручне доіння корів» – 144  
 «Ми творимо в Німеччині» – 385  
 «Микита Іванович і соціалізм» – 82  
 «Микола Джеря» – 265  
 «Миррад» – 134  
 «Мистецький документ з гуцульського весілля» – 255  
 «Митько Лелюк» – 74  
 «Митя» – 27  
 «Мінін і Пожарський» / «Минин и Пожарский» – 282, 302, 303  
 «Міністр військ М. Грушевський» – 16  
 «Мірабо» – 56  
 «Міцкевич» – 340  
 «Можливо завтра» – 50  
 «Молоде вино» – 343  
 «Молодість» – 60  
 «Молоко» – 139, 144  
 «Монастирі Буковини» – 368  
 «Монпарнас» / *Montparnasse* – 276  
 «Морський яструб» – 323–327, 329, 358  
 «Морфологія бактерій» – 407  
 «Моряки» – 296, 326  
 «Москаль-чарівник» – 15  
 «Мотоспорт» – 410  
 «Моя справжня молодість» – 181  
 «МТС» – 137  
 «Музична історія» / «Музыкальная история» – 313  
 «Музичний кінофестиваль» – 343  
 «Мурзилка в Африці» – 154–157

## Н

- «На берегах Дунаю» – 402
- «На Варгі» – 106, 107
- «На великому зламі» – 130, 131
- «На високій полонині» – 274
- «На Дунаї» («Визволення Бессарабії та Північної Буковини») – 288, 366, 369, 370, 372
- «На звільненій землі» – 366
- «На мотоциклі через перешкоди» – 408
- «На острів Врангеля» – 132
- «На шахтах Криворіжжя» – 372
- «Навесні» – 27, 32, 109, 111
- «На-гора» – 139
- «Назар Стодоля» – 94, 178, 279
- «Наймичка» – 15
- «Найпростіші укриття» – 406
- «Нана» – 267
- «Напередодні» – 33
- «Напівавтоблокування» – 144
- «Наполеон» / *Napoleon* – 45
- «Народження людини» – 133
- «Народні месники» / «Народные мстители» – 319, 408
- «Народні танці нашого краю» – 368
- «Наталка Полтавка» (1909) – 15, 229, 230
- «Наталка Полтавка» (1936) – 37, 81, 279–281, 293
- «Наше серце» – 407
- «Не затримуйте руху» – 52
- «Небеса» – 297
- «Небо Москви» – 285
- «Немає сильніше любові» («Вона захищає Батьківщину») – 319
- «Неподільні капітали» – 134
- «Нескорені» – 37, 323, 352–354
- «Нечуваний похід» – 112, 174
- «Ніч над Белградом» – 332, 338, 343
- «Нічний візник» – 20, 37, 42, 65
- «Нове на бавовняному заводі» – 406
- «Новий Гуллівер» – 153
- «Новими шляхами» – див. «У двох силах»
- «Нові дерев'яні конструкції» – 141
- «Нові механізми в гірничій промисловості» – 138

«Нові рейки» – 130

«Норд Стар» – 319

## О

- «О шостій вечора після війни» / «В шесть часов вечера после войны» – 95
  - «Обкатка» – 138
  - «Облога Запорожжя» – 16
  - «Оборона Ленінграда» / «Оборона Ленинграда» – 311, 393
  - «Одинадцятий» – 26, 29, 32, 43, 102, 107, 149
  - «Одна» – 110
  - «Ой, не ходи Грицю» – 284
  - «Олекса Довбуш» – 297
  - «Олександр Невський» / «Александр Невский» – 290, 302, 303
  - «Олександр Пархоменко» – 308, 323, 324, 331–333, 358
  - «Олексій Моренко» – 142
  - «Олексій Стаханов» – 119, 120
  - «Олімпіада мистецтв» – 111
  - «Описовий курс металлобробних верстатів» – 144
  - «Орловська битва» – 399
  - «Останній каталь» – 34
  - «Останній порт» – 56
  - «Останній удар молотом» / *Der letzte Hammerschlag* – 385
  - «Остання людина» / *Der Letzte Mann* – 30
  - «Остання черга» – 325, 343
  - «Отаман Хміль» – 18
  - «Отець Сергій» / «Отец Сергей» – 192
  - «Охорона продуктів та фуражу від бойових отруйних речовин» – 406
  - «Охорона скотарства» – 129
- ## П
- «Палац мистецтв» – 150
  - «Палац мистецтв СРСР» – 150
  - «Пам'ятка доменця» – 138
  - «Пам'ятки Галича» – 272
  - «Папанінці» – 158
  - «Паразитологія» – 144, 408

- «Партизани в степах України» («Україна, 1941») – 323, 331, 339, 345, 346, 354, 358
- «Пате-журнал» – 107
- «Патріоти» – 325
- «Перевезення бронетанкових військ» – 411
- «Перевір протигаз» – 406
- «Передача собору у Холмі» – 284
- «Перекоп» – 24–26, 34, 37, 38, 65
- «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» – 346, 394
- «Пересування гірськими схилами» – 410
- «Перлина Карпат» – 366
- «Перлина степу» – 100, 135
- «Перша допомога на полі бою» – 409
- «Перший день нового світу» – 393
- «Перший ешелон» – 36
- «Перший рейс» – 102
- «Петро I» – 290
- «Під звуки домбр» / «Под звуки домбры» – 285, 356
- «Підводний човен Т9» / «Подводная лодка Т9» – 327
- «Підготовка бійця-парашутиста» – 408
- «Підготовка літака “Лавочкін-5” до бойового вильоту» – 411
- «Підготовка робочих резервів» – 412
- «Підготовка снайпера у польових умовах. Майстри маскування та воєнних хитрощів» – 409
- «Підземна революція» – 138
- «Підозрілий вантаж» – 33
- «Після розлуки» – 383
- «Пістолет-кулемет» – 409
- «Піхота в бою» – 410, 411
- «Пневматик» – 144
- «По горах, по долинах» – 275
- «По Криму» – 370
- «По Ойротії» – 108, 132, 147
- «По радянському Дунаю» – 367, 370, 372
- «Повернення зору» – 142, 372, 404
- «Повернення Максима» / «Возвращение Максима» – 246
- «Подарунок Батьківщині» / «Подарок Родине» – 356
- «Подолання гірських річок» – 410
- «Подолання протитанкових перешкод» – 409
- «Поема про море» – 79
- «Полезахисні смуги» – 404
- «Полонений з Дахау» – 325, 331, 339, 343
- «Полум'я гір» – 56
- «Полуничне варення» – 153
- «Польові лілії» / *Lilies of the Field* – 30
- «Польський нацрайон» – 140
- «Попередимо черевний тиф» – 406
- «Порцеляна» – 132
- «Потоплення “Лузитанії”» / *The Sinking of the Lusitania* – 150
- «Похід на Польщу» / *Feldzug in Polen* – 299, 363
- «Похорони генерала Ватутіна» – 396
- «Похорони жертв більшовицького терору в м. Вінниця» – 384
- «Почалися пожежі» – 406
- «Право батьків» – 37
- «Право на жінку» – 27
- «Прибирання жужелі» – 145
- «Прибирання чавуну» – 145
- «Приблуда» / *Tredowata* – 255
- «Пригоди Петрушки» – 178
- «Пригоди Пука» – 263
- «Приємного апетиту» – 61
- «Примха Катерини Другої» – 30
- «Провокатор» – див. «В павутині»
- «Проголошення незалежності України» – 16
- «Прогульник» – 150
- «Проданий апетит» – 27, 149
- «Прометей» – 34, 65, 80, 81, 176, 177, 273
- «Промислове садівництво» – 139
- «Простий випадок» / «Простой случай» – 44
- «Простіші методи відбудови мостів та доріг» – 408

«Протитанкова зброя» – 409  
«Професор Мамлок» / «Профессор Мамлок» – 290, 300, 302, 354, 359  
«Прохорівна» – 343  
«Пуск Дніпробуду» – 115  
«Пуск ХТЗ» – 106  
«Путівка у життя» – 272, 290  
«П'ятий океан» / «Пятый океан» – 297, 313

## Р

«Радянська Білорусія» – 392  
«Радянська Україна» («РУ») – 107, 121, 122, 124, 360, 364, 370, 374, 375, 381, 385, 390–392, 396–398, 400  
«Радянська Швейцарія» – 133  
«Радянське мистецтво» – 122, 229, 232  
«Радянський Львів» – 366  
«Радянський Тянь-Шань» – 102  
«Радянській кінематографії – радянську кіноплівку» – 114  
«Райдуга» / «Радуга» – 65, 285, 310, 311, 323, 349, 351, 358, 417  
«Район суспільної колективізації» – 100, 131, 137  
«Раковець» – 254  
«Рапорт ВУАН» – 133  
«Резиденція гетьмана» – 16  
«Рибальство та рибицтво» – 133  
«Риболовні жнива у Вальцові» – 368  
«Рідна школа» – див. «Зимовий зліт товариства “Сокіл”»  
«Робота зі зрубовою машиною» – 138  
«Робота комбайна в полі» – 141  
«Робота при горні» – 145  
«Родина Опшенгейм» – 290, 300, 359  
«Розведення та племінна справа у свинарстві» – 144  
«Розгром німецьких військ під Москвою» / *Moscow Strikes Back* – 308, 392, 393, 394  
«Розплодження та племсправа у свинарстві» – 139  
«Роки молодії» – 323–325, 330, 331, 339, 358

## С

«Садівництво» – 131, 135  
«Самоокопування кулеметного відділення в бою» – 408  
«Самоокопування стрілецького підрозділу» – 408  
«Санітарний пропускник» – 406  
«Сватання на вечорницях» – 15  
«Світанок» / *Morgenrot* – 326  
«Світлий шлях» / «Светлый путь» – 313  
«Свято молоді» – 253  
«Свято молоді рідної школи у Львові» – 256  
«Свято ноші в Сяноці» – 284  
«Священна гора» / *Der heilige Berg* – 328  
«Секрет рапиду» – 52, 53  
«Семеро сміливих» / «Семеро смельных» – 181, 328  
«Сенька з “Мімози”» – 74  
«Серенада сонячної долини» / *Sun Valley Serenade* – 285  
«Серце Азії» – 102  
«Сибірська Швейцарія» – 140  
«Сила життя» – 407  
«Силос» – 134  
«Симфонія Донбасу» – 26, 44, 107–111  
«Симфонія Львова» – 256  
«Сині скелі» – 325, 339, 340, 342  
«Синій пакет» – 33, 57  
«Сировинні матеріали» – 145  
«Сільська вчителька» / «Сельская учительница» – 329  
«Сімнадцятилітні» – 296  
«Сірчаноквасне виробництво» – 144  
«Складання комбайна на заводі» – 141  
«Скотарство» – 131, 134  
«Сміхограми» / *Laugh-grams* – 149  
«Снайпери у дії. Невидима зброя» – 409  
«Снайперська пара» – 408  
«Солом'яний бичок» – 149  
«Сон в руку» – 303  
«Сорочинський ярмарок» – 37, 65, 94, 179, 293

«Союзкіножурнал» («СКЖ») – 97,  
124, 317, 375–377, 385, 386, 388,  
390  
«Соя» – 131  
«Сповідь» – 273  
«Справжній товариш» – 75  
«Справи путейські» – 116  
«Спуск байдарками через Чорто-  
рийськ» – 274  
«Спуск до шахти і підйом з неї» – 144  
«Сталінград» / «Сталінград» – 317,  
319, 393, 394  
«Сталінський урожай» – 121  
«Старий Львів» – 259  
«Стахановський рух в СРСР» – 119  
«Степові пісні» – 60, 61  
«Стиром і Піною» – 274  
«Стожари» – 81, 296  
«Страйк» / «Стачка» – 70  
«Стріляй влучно» – 409  
«Студент-принц» – 268  
«Суворий юнак» / «Строгий юно-  
ша» – 35, 37, 76–79, 176, 177, 273  
«Суворі дні» («Каховський плац-  
дарм») – 58, 65  
«Суворов» – 287, 302, 303  
«Суддя Рейтан» («Двійник») – 57  
«Сумка диккур'єра» – 19, 20, 37, 55  
«Суперфосфатне виробництво» – 144

## Т

«Таджицький кіноконцерт» / «Та-  
джикський кіноконцерт» – 356  
«Танкер “Дербент”» – 297  
«Танки в бою» – 410  
«Танкісти» / «Танкісты» – 316  
«Танок скелетів» / *Skeleton Dance* –  
156  
«Таранний удар» – 408  
«Тарас Бульба» – 15, 69, 84, 86, 94, 373  
«Тарас Шевченко» (1926) – 19, 37, 251  
«Тарас Шевченко» (1951) – 65  
«Телефон» – 140  
«Темрява» («Чортополох») – 53  
«Теорія відносності Ейнштейна» – 128  
«Техніка безпеки доменного робіт-  
ника» – 144

«Техніка безпеки у річкових пор-  
тах» – 412  
«Тиждень ВУФКУ» – 97  
«Тіні забутих предків» – 34, 36  
«Товариш» – 135  
«Торгівля і транспорт» – 135  
«Торф» – 134  
«Трагедія Закарпатської України» –  
371  
«Трагедія Карпатської України» –  
281  
«Трак» – 267  
«Трактористи» / «Трактористы» –  
95, 288, 293, 338, 339  
«Трансбалт» – 65  
«Транспорт» – 137, 139  
«Третій удар» – 65  
«Три кімнати з кухнею» – 27, 54  
«Три танкісти» – 338  
«Тримайся, Карлушо!» – див. «Карл  
Бруннер»  
«Тріумф волі» / *Triumph des Villens* –  
72  
«Тріумф українського танцю» – 281  
«Троє поросят» / *Three Little Pigs* –  
157  
«Тук-Тук і його приятель Жук» –  
153, 157, 158

## У

«У гостях у Петровського» – 122  
«У двох силах» («Новими шляха-  
ми») – 53  
«У пісках Середньої Азії» – 407  
«У русинів» – 275  
«У старому Чикаго» / *In Old Chi-  
cago* – 285  
«Убивця Дмитро Карамазов» – 267  
«Угноєння буряку» – 130  
«Укразія» – 18  
«Україна» – 133, 319  
«Україна в огні» – 84, 303, 306, 307,  
309, 313, 346, 347, 394, 398, 414  
«Україна, 1941» – див. «Партизани в  
степах України»  
«Українізація» – 151, 152, 156  
«Український кіноконцерт» – 346

«Український комендант Ровінський» – 16  
«Українські мелодії» – 323, 356, 357  
«Умови для вагонів» – 412  
«Універсальна сівалка» – 140  
«Університетське місто» / *Le Ville Universitaire* – 276  
«Учебний пункт ТСО» – 140, 155  
«Учись управляти автомобілем» – 408  
«Учись управляти мотоциклом» – 408

## Ф

«Фантазія» / *Fantasia* – 156  
«Фантастичні візії» – 276  
«Фата моргана» – 28, 61  
«Фізичне виховання дітей» – 410  
«Фізіологія бактерій» – 407  
«Фізкультура» – 147  
«Фільмові настрої на Великдень» – 258  
«Флорентійський скрипаль» – 268  
«Фрагменти правил технічної експлуатації НКПС» – 412  
«Фрейлін Ельза» – 268  
«Фроїм Сокіл» – 370

## Х

«Хакасія» – 140  
«Харківський пролетарій» – 106  
«Хліб» – 39, 41, 54, 55, 59, 79, 109, 415  
«Хліборобський фільм про раціональне господарство» – 284  
«Хлоп іде до міста» – 274

## Ц

«Цирк» / «Цирк» – 330  
«Цукор» – 139  
«Цукрове виробництво» – 144

## Ч

«Чапаєв» / «Чапаєв» – 53, 65, 83, 92, 93, 121, 179, 293, 302, 303  
«Чаплі» – 135  
«Чарівний перстень» («Казка про Івана») – 158

«Чванливе курча» – 158  
«Чекай мене» / «Жди мене» – 311  
«Черевички» – 37  
«Чернівці» / *Cernautsi* – 368  
«Чий кандидат?» – 207  
«Член уряду» / «Член правитель-ства» – 329  
«Чому я залишив кіно?» – 181  
«Чорна рада» – 16  
«Чорна шкіра» – 52  
«Чорноморці» – 393  
«Чортополох» – див. «Темрява»  
«Чудесний палац» – 120

## Ш

«Шахтний підіймач» – 138  
«Швидкісне електрозварювання» – 412  
«Шкідництво куркуля в колективі» – 129  
«Школа і оборона» – 140  
«Школа талантів» – 124  
«Шкурник» – 27, 54, 100  
«Шлюзування рік» – 404  
«Шлях вільний» – 65  
«Шлях повітря» – 139  
«Шовківництво» – 406  
«Штурмові ночі» – 24, 26, 34, 40, 41, 65, 105  
«Шуми, містечко» – 85, 296

## Щ

«Щаслива юність» – 123  
«Що роблять з бавовни» – 139  
«Щорс» – 24, 35, 37, 41, 65, 79, 84, 86–89, 92, 94, 205–207, 288, 302, 354, 416

## Ю

«Юний гітлерівець Квекс» / *Hitler-junge Quex* – 75  
«Юність Максима» / «Юность Мак-сима» – 179, 180, 246

## Я

«Я дала слово товаришу Сталіну» – 121

«Я люблю» – 37, 60  
«Ягідка кохання» – 19, 20, 62  
«Як боротися із запалювальними бомбами на селі» – 406  
«Як гартувалася сталь» / «Как закалялась сталь» – 285, 310, 319, 323, 324, 333–335, 339, 340, 354, 358, 382  
«Як живеш, товаришу гірник?» – 115  
«Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка, або На чужий коровай рота не роззявляй» – 15, 16  
«Як читати карту» – 409

«Якось уночі» – 325  
«Якщо завтра війна» / «Если завтра война» – 302, 303, 309, 314

## **A**

*Arbeitstag des deutschen Bauern* – 385

## **D**

*Die Deutsche Wochenschau* / «Німецька щотижнева хроніка» – 283, 378, 383, 384

*Dubimustochka* – 385



## ЗМІСТ

<i>Тримбач Сергій</i> <b>ВСТУП</b> .....	3
<i>Росляк Роман</i> <b>УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ: ФОРМУВАННЯ УПРАВЛІНСЬКОЇ ВЕРТИКАЛІ</b> .....	5
<i>Тримбач Сергій</i> <b>ІГРОВЕ КІНО. 1930–1941</b> .....	15
<i>Волошенюк Оксана</i> <b>ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХРОНІКАЛЬНЕ КІНО. 1930–1938</b> .....	96
<i>Пашкова Ольга</i> <b>ПРОСВІТНИЦЬКЕ КІНО. 1930–1941</b> .....	126
<i>Новікова Людмила</i> <b>УКРАЇНСЬКА АНІМАЦІЯ. 1930–1940-ві роки</b> .....	149
<i>Пашкова Ольга</i> <b>КІНОПРЕСА. 1930-ті роки</b> .....	161
<i>Росляк Роман</i> <b>КІНООСВІТА. 1930-ті роки</b> .....	188
<i>Росляк Роман</i> <b>КІНОФІКАЦІЯ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ КІНОПРОКАТУ. 1930-ті роки</b> .....	220

<i>Бучко Роман, Дорошенко Андрій</i> <b>УКРАЇНСЬКИЙ ЗАКОРДОННИЙ КІНЕМАТОГРАФ. 1930–1945</b> .....	250
<i>Волошенко Оксана, Дорошенко Андрій, Кульчинська Леся</i> <b>ДЕРЖАВНА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА. 1939–1945</b> .....	286
<i>Пашкова Ольга</i> <b>ІГРОВІ ФІЛЬМИ. 1941–1945</b> .....	322
<i>Дорошенко Андрій, Волошенко Оксана</i> <b>ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО. 1939–1945</b> .....	359
<i>Пашкова Ольга</i> <b>ПРОСВІТНИЦЬКЕ КІНО. 1941–1945</b> .....	404
<i>Тримбач Сергій</i> <b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	414
<b>Іменний покажчик</b> .....	418
<b>Покажчик фільмів</b> .....	432

# ДЛЯ НОТАТОК

## ДЛЯ ПОДАТОК

*Наукове видання*

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

**У п'яти томах**

**Том 2  
1930–1945**

Редактор-координатор: *Олена Щербак*

Редактор: *Надія Ващенко*

Оператори: *Ірина Матвеева, Марина Сич*

Комп'ютерна верстка, обробка ілюстрацій, обкладинка:  
*Марина Голеня*

У підготовці видання брали участь: *Тетяна Журавльова,  
Марина Олійник, Людмила Тарасенко, Олена Яринчина*

Підписано до друку 16.06.2016. Формат 60×84/8  
Умов. друк. арк. 40,92. Обл.-вид. арк. 34,27.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України  
01001 Київ, вул. Грушевського, 4