

# Розділ ПЕРШИЙ

## *1930 - 1935*

**Відповідальний редактор**

кандидат мистецтвознавства М. К. ЙОСИПЕНКО

## ВСТУП

В історії нашої Батьківщини 30-і роки знаменні великими досягненнями в галузі соціалістичного будівництва. Вони пам'ятні величезними будовами першої п'ятирічки: спорудженням Дніпровської гідроелектростанції, тракторних заводів Сталінграда і Харкова, промислових комбінатів Уралу й Кузбасу, реконструкцією Донбасу і будівництвом нових міст.

Створення могутньої індустріальної бази, здійснення судільної колективізації привели до повної перемоги соціалістичної системи. Зміцніло внутрішнє та зовнішнє становище країни, виріс її міжнародний авторитет.

Основним політичним завданням цього періоду, за рішенням XVII партійної конференції (1932), була «остаточна ліквідація капіталістичних елементів і класів взагалі, повне знищення причин, які породжують класові відмінності і експлуатацію, і подолання пережитків капіталізму в економіці і свідомості людей, перетворення всього трудящого населення країни в свідомих і активних будівників безкласового соціалістичного суспільства»<sup>1</sup>.

Здійснення цього завдання відбувалося в обстановці гострої класової боротьби.

В ці роки партійна преса і радянська громадськість засудили прояви філософського ідеалізму, буржуазного націоналізму, а також вульгарно-соціологізаторські раппівські теорії в галузі радянського мистецтва.

Якщо основною темою мистецтва 20-х років була тема революції та громадянської війни, а основним героєм — учасник революційних битв, то центральне місце в мистецтві 30-х років посідає тема соціалістичного будівництва, а головним героєм стає будівник соціалізму. В ці роки

<sup>1</sup> «КПРС в революціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК», ч. III, К., 1954, стор. 142.

О. М. Горький починає видавати журнали «Наши достижения» та «СССР на стройке», публікує нариси «По Радянському Союзу» та «Оповідання про героїв». З'являються «Підніята цілина» М. Шолохова, «Бруски» Ф. Панфьорова, «Соть» Л. Леонова, «Темп» та «Поема про сокиру» М. Погодіна. Виходять фільми «Путівка в життя» М. Екка, «Зустрічний» Ф. Ермлера і С. Юткевича, «Чапаєв» братів Васильєвих.

Українська радянська література збагатилася визначними творами: поезіями П. Тичини і М. Рильського, романом А. Головка «Мати», п'єсами І. Кочерги «Майстри часу» і «Свіччине весілля», драматичними творами І. Микитенка — «Дівчата нашої країни» і «Диктатура», О. Корнійчука — «Загибель ескадри» і «Платон Кречет».

Постановка п'єс М. Горького, І. Микитенка, О. Корнійчука сприяла розвиткові української театральної культури.

Початок 30-х років в історії радянського кіномистецтва позначеній загостренням уваги на відображення сучасності в кінофільмах, складністю боротьби з впливами буржуазної ідеології та антиреалістичними тенденціями в теорії та практиці кіномистецтва, а також розвитком звукового кіно, що надзвичайно підвищувало силу впливу кінотворів.

Однією з найважливіших передумов успішного розвитку радянського кіномистецтва в ці роки стає ідейно-художнє виховання творчих кадрів. Питання методології радянського мистецтва, формування передового марксистсько-ленінського світогляду його діячів висуваються на перший план, бо правдиве відображення дійсності в мистецтві можливе лише при умові марксистського пізнання історії.

О. М. Горький, виступаючи в 1935 р. на нараді письменників, композиторів, художників та кінорежисерів і оцінюючи кіномистецтво початку 30-х років, відзначив, що причина багатьох його недоліків полягає у відсутності «достатньої соціальної грамотності» у творчих працівників, у відсутності «досить чіткого уявлення про той живий матеріал, який ми зображаємо»<sup>1</sup>.

На початку 30-х років, в умовах розгорнутого наступу соціалізму по всьому фронту, почувалося деяке відставання кіномистецтва від запитів народу, від великих завдань будівництва нової, соціалістичної культури.

ЦК Комуністичної партії у своїй постанові від 8 грудня 1931 р., присвяченій питанням перебудови «Союзкино» та новим завданням радянської кінематографії, відмітив відставання кіномистецтва від запитів народу і вказав на необхідність створення правдивих високохудожніх кінотворів, здатних здійснювати ідейно-естетичне виховання трудящих мас.

У зв'язку з цією постановою 14 грудня 1931 р. в газеті «Правда» була надрукована редакційна стаття «На більшовицькі рейки», в якій говорилося, що основними рисами радянського кіномистецтва мають бути

<sup>1</sup> А. М. Горький, Собр. соч., т. 27, М., ГИХЛ, 1953, стор. 434.

партійність, народність і правдивість, а також про значення сучасної теми для мистецтва кіно. «Основне місце в кінопродукції,— писалося в статті,— повинен займати масовий художній фільм, в якому відображається героїчна боротьба за соціалізм, показуються типи героїв в соцбудівництва, відображається історичний шлях пролетаріату та його партії, історія громадянської війни»<sup>1</sup>.

Велике значення для радянського мистецтва взагалі і кіномистецтва зокрема мала постанова партії «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 р., викликана до життя новими історичними обставинами, новими завданнями, які постали перед літературою та мистецтвом.

У 20-і роки, в період запеклої класової боротьби, коли творчі кадри пролетаріату були ще слабкими, Комуністична партія всіляко підтримувала пролетарські літературно-художні організації. «Тепер, коли встигли вже вирости кадри пролетарської літератури і мистецтва,— говорилося у постанові,— висунулися нові письменники і художники з заводів, фабрик, колгоспів, рамки існуючих пролетарських літературно-художніх організацій (ВСАГПП, РАПП, РАМП та ін.) стають вже вузькими і гальмують серйозний розмах художньої творчості. Ця обставина створює небезпеку пе-ретворення цих організацій із засобу найбільшої мобілізації радянських письменників і художників навколо завдань соціалістичного будівництва в засіб культивування гурткової замкненості, відриву від політичних завдань сучасності і від значних груп письменників і художників, що співчувають соціалістичному будівництву»<sup>2</sup>.

Відповідно до цього ЦК ВКП(б) ухвалив ліквідувати асоціацію пролетарських письменників, об'єднавши всіх літераторів у єдину спілку. Аналогічні зміни необхідно було зробити і в галузі інших видів мистецтва.

Постанова ЦК партії підвищила творчу активність діячів радянської культури, створивши передумови для успішного розвитку реалістичного радянського мистецтва.

Ведучи активну боротьбу проти буржуазного націоналізму та формалізму, який виявлявся як у «кінодокументалізмі» і практиці агітпропфільму, так і в недооцінці кінодраматургії і в теорії «кінонатурутика», українські кінодіячі створили в ці роки понад сто кінофільмів, різноманітних за своєю тематикою і цілеспрямованістю.

Якщо в 1928—1929 рр. на Всесоюзній партійній нараді та двох українських сценарних нарадах, а також під час проведення тижня української кінокультури говорилося про недостатню увагу кіномитців до проблем сучасності, то на початку 30-х років більша частина створених фільмів була присвячена відображенням радянської дійсності — боротьбі за зміцнення

<sup>1</sup> «Правда» від 14 грудня 1931 р.

<sup>2</sup> «Пропаганда і агітація в рішеннях та документах ВКП(б)», К., 1950, стор. 283

нового суспільного ладу, вихованню та перевихованню людини в процесі соціалістичної праці.

До таких фільмів належать «Земля» та «Іван» О. Довженка, «Контакт» Є. Косухіна, «Штурмові ночі» І. Кавалерідзе, «Секрет рапіда» П. Долини, «Італійка» Л. Лукова, «Приємного апетиту» Х. Шмайна, «Щасливий фініш» П. Коломойцева та багато інших. Революційна боротьба українського народу під час першої російської революції та в роки громадянської війни стала змістом картин «Останній порт» та «Мірабо» А. Кордюма, «Фата моргана» Б. Тягна, «Чорні дні» П. Долини, «Молодість» Л. Лукова. Історичні темі присвячений фільм «Ксліївщина» І. Кавалерідзе. Про боротьбу трудящих за кордоном розповідали фільми «Свято унірі» П. Долини, «Дорогою вогню» Г. Тасіна, «Кришталевий палац» Г. Гричера. Були створені також фільми для дітей: «Червона хустина» Л. Френкеля, «Діти шахтарів» О. Маслюкова, «Рік народження 1917» Л. Бодіка та документальні кінофільми, або, як їх називали, художні неігрозі фільми — «Симфонія Донбасу» Д. Вергова, «Нечуваний похід» М. Кауфмана, «Криголам «Літке» Г. Геллера та ін.

Незважаючи на увагу до питань сучасності, в українському кіномистецтві тих років ще майже не було створено яскравих образів радянських людей. Цьому заважало невірне, вульгаризаторське тлумачення раппівсько-вuspівськими «теоретиками» вимог партії про створення фільмів, присвячених радянській дійсності. Заплутуючи питання про метод радянського мистецтва, вони нав'язували так званий діалектичний метод та схематичних антихудожніх агітпропфільмів.

Агітпропфільми виникли в 1930 р. як твори, призначені спочатку для пропагандистських цілей. Це була форма словесної, а не образної агітації засобами кіно за індустріалізацію та колективізацію народного господарства. Підвищення видобутку вугілля, ремонт паровозів, організація соцзмагання, боротьба з пияцтвом — ось деякі з тем агітпропфільмів, створених на Україні в цей час («Шахта 12—18» О. Каплера, «Войовничі дні» Л. Лукова, «Висота № 5» Ф. Лопатинського тощо).

Соціалістичне будівництво зображалося в агітпропфільмах напливами фабрик і заводів, людина — у вигляді монументальної скульптури з гордо піднятю головою, ентузіазм мас передавався безлічим зборищем людей, соцзмагання зображалося у вигляді роботи верстатів і трансмісій.

Відсутність сюжету, схематизм образів, зовнішня тенденційність, жанрова неоформленість — такі характерні особливості агітпропфільмів, які не могли ні хвилювати, ні виховувати глядачів.

Проти практики агітпропфільмів виступив у 1930 р. О. Корнійчук, який працював тоді редактором Одеської кінофабрики. «Художні фільми, — писав він у журналі «Кіно», — мусять мати глибоке, проблемне значення, типу «Землі», «Арсеналу». Маючи за матеріал не конкретні, швид-

коминуčі прояви сьогоднішнього, а загальні соціально-класові процеси, ці фільми будуть завжди цікавими й щільно поєднаними з життям творами мистецтва».<sup>1</sup>

Відсутність глибокого проникнення в дійсність характерна також для фактографічних «документалістських» кінофільмів Д. Вертова і М. Кауфмана («Симфонія Донбасу», «Нечуваний похід») і для абстрактних «синтетичних» картин («Хліб» М. Шпиковського, «Генеральна репетиція» М. Білінського тощо), що були поширені в ті роки в українському кіно.

Крім того, розвитку кіномистецтва заважало протиставлення художньої, або ігрової, кінематографії документально-хронікальній, або неігровій, яка проголошувалася єдиним новим революційним видом художньої творчості.

Ось чому найважливішою проблемою українського кіно цього періоду було відтворення дійсності в яскравих художніх образах, переборення соціологізаторських і формалістичних уявлень про значення образу людини в кіномистецтві. Ця проблема була безпосередньо звязана з формуванням соціалістичного світогляду і вірним розумінням принципів реалістичного мистецтва, основним змістом якого є людина в усьому багатстві її внутрішнього світу.

Більшість творчих діячів українського кіно розуміла всю відповідальність покладених на них партією і народом завдань щодо правдивого відображення в кіномистецтві життя радянського народу, його боротьби й перемог.

Питання творчого методу й стилю, образності мистецтва і принципів зображення нової людини були головними в дискусіях 1930—1932 рр., які точилися серед кінопрацівників Київської та Одеської художніх кіnofабрик і були розгорнуті на сторінках журналу «Кіно» та «Кіногазети». На дискусіях говорилося про необхідність покінчити з практикою зображення колективу у вигляді безлікої маси, про необхідність яскравого показу нового, протиставленого старому.

Боротьба за художній образ була одночасно боротьбою за повноцінну кінодраматургію і зближення її з літературою, за національну своєрідність кіномистецтва і реалістичну акторську гру.

Група українських кіноакторів у зв'язку з новими завданнями писала в статті-зверненні «Увага кіноакторові»: «Стаття в Центральному органі партії «Правда» від 14.XII 1931 року висунула перед нашою кінематографією низку конкретних питань в справі створення фільмів, просякнутих партійністю, високохудожнього показу героя нашої країни.

...До останнього часу на фабриках...актори в основному були відірвані від основних творчих процесів на виробництві. Формалістична теорія

<sup>1</sup> Журн. «Кіно», 1930, № 2.

про типаж та натурника дискалафікувала кіноактора, і він був німим і безвідповідальним виконавцем своєї ролі.

...Зараз питання про актора стоїть на весь свій зріст і наша партія сказала своє слово.

У відповідь на статтю, вміщену в г. «Правда», беремо на себе відповідальність у боротьбі за створення високохудожнього масового фільму й показу збірного героя — ударника нашої країни<sup>1</sup>.

У грудні 1929 р. відбулася Всеукраїнська нарада при Культпропі ЦК КП(б)У, яка розглянула питання про стан та перспективи ідейно-художнього розвитку української кінематографії й визнала необхідним зближення кіно з літературою. Цьому ж питанню було присвячено спеціальне рішення тресту «Українфільм» від 17 лютого 1932 р., яке відмічало необхідність створення умов для роботи письменників у кіно, а також важливу роль співдружби режисерів і сценаристів. Ці заходи сприяли розвиткові української кінематографії.

Виникнення звукового кіно збагачувало художні можливості кіномистецтва: ускладнювалась роль кінодраматургії та актора, створювалася можливість для всебічного зображення людини та її світогляду, змінювалася функція музики, яка з простотою ілюстрації до німого фільму перетворювалася на органічний компонент його образної структури.

Але особливого значення у звуковому кіно набирала жива мова, слово, діалог, що дозволяло розв'язувати складніші, ніж засобами німого кіно, завдання. Освоєння звуку вимагало уточнення ролі таких виразників можливостей німого кіно, як монтаж, композиція, ритм тощо.

В кінці 20-х—на початку 30-х років точилися гарячі суперечки та дискусії з приводу можливості використання звуку в кіно. Одні вважали, що використання звуку потягне за собою великі труднощі, інші — що воно не актуальне для розвитку кінематографії. Дехто прикривався фразами про натуралистичність звукового кіно або доводив можливість використання звуку лише в наукових фільмах.

Особливо негативно ставилися до звукового кіно представники формалістичних течій, які відстоювали позиції типажно-монтажного кінематографа.

З приводу появи звукового кіно в 1929 р. точилася дискусія в журналі «Кіно». Палкі прихильники «великого німого» з упертістю, гідною подиву, доводили, що «найважливіше з мистецтв» не варто збагачувати «даром слова». «Тонове, чи розмовне кіно, — писав, наприклад, С. Орлович, — не має ніяких перспектив, бо фільм впливає не грою актора й постановкою(!), але монтажем. В тоновому ж кіно монтаж втрачає силу тим, що не можна ж, наприклад, перервати людину на півслові. Отже, тонове кіно перспектив не має... його ідея ворожа ідеї самого кіномистецтва»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Журн. «Кіно», 1932, № 2—3.

<sup>2</sup> Журн. «Кіно», 1929, № 1.

Проте життя й практика довели безпідставність теоретичних викладок захисників німого кіно. Більшість діячів українського радянського кіномистецтва вітала народження звукового кіно. Режисер О. П. Довженко побачив у ньому «нову еру в світовій культурі» і наймогутніший засіб у справі піднесення культурного рівня мас. «Буду вважати щасливим той день, — писав він, — коли мені доведеться в своїй роботі зіткнутися із звуковим кіно». Режисери Г. Стабовий, А. Кордюм, Г. Рошаль та інші також позитивно поставилися до цього важливого винаходу.

З початку 30-х років на Україні (на Київській кінофабриці та в Київському кіноінституті, створеному в 1930 р. на базі Одеського кінетехнікуму і кінофакультету Київського художнього інституту) провадяться дослідницькі роботи в галузі звукового кіно.

В цей час створено близько двадцяти звукових українських кінофільмів, серед яких були вже згадувані документальний фільм «Симфонія Донбасу» Д. Вертона, художні — «Фронт» О. Соловйова (перший звуковий ігровий фільм), «Іван» О. Довженка, «Колівщина» І. Кавалерідзе, «Останній порт» А. Кордюма, «Молодість» Л. Лукова, «Щасливий фініш» П. Коломойцева, «На двох берегах» («Велика гра») Г. Тасіна, «Степові пісні» Я. Урінова, «Зона» М. Капчинського, «Червона хустина» Л. Френкеля, «Кришталевий палац» Г. Гричера та ін.

Крім цього, були озвучені німі фільми: «Арсенал» О. Довженка, «Два дні» Г. Стабового, «Кармелюк» Ф. Лопатинського, «Трансбалт» та «Генеральна репетиція» М. Білінського, «Злива» і «Перекоп» І. Кавалерідзе.

З перших років розвитку звукового кіно на Україні намітилося кілька його напрямів: перший — натуралістичне, або «документалістське» використання звуку, другий — створення музичних ілюстрацій до поставленого засобами німого кіно фільму і третій — постановка дійсно оригінальних звукових картин.

До звукових кінотворів першого напряму належить «документалістський» фільм «Симфонія Донбасу», в якому, відповідно до теорії Д. Вертона, звук, як і факт, треба було «ловити зненацька». Звукооператори П. Штро і М. Тимарцев записали багато натуральних індустріальних звуків і шумів: гудки паровозів і заводів, стукіт колес, грюкіт заліза, шум машин тощо. Сам Д. Вертов називав свій фільм «шумовою симфонією». Це було цікавим експериментом, що відкривав великі можливості звукового кіно, але в той же час фільм доводив, що запис звуку без добору й художнього узагальнення недоречний в кіно.

Для звукових фільмів другого напряму («Степові пісні», «Останній порт», «Каховський плацдарм», «Любов», «Зона» тощо) характерна ілюстративність музичного супроводу.

До найбільших досягнень звукового кіно на Україні слід віднести кінотвори третього напряму, зокрема фільми «Іван» та «Колівщина». В цих картинах використана образна народна мова, з екрана звучить дійсно на-

родна українська музика, яка мала вже драматургічну функцію і поглиблювала художнє розкриття національного характеру українського народу.

З розвитком звукового кіно зв'язані питання глибокого засвоєння кіномистецтвом багатьох традицій суміжних мистецтв — літератури, театру, музики. Звук допомагав також по-новому підійти до розв'язання проблем екранізації кращих творів класичної та радянської літератури.

На початку 30-х років були екранизовані такі літературні твори, як «*Fata Morgana*» М. Коцюбинського, «Сорочинська трагедія» В. Короленка, «Червона хустина» А. Головка, «Роман Міжгір'я» І. Ле, «Загибель ескадри» О. Корнійчука. Ale ці фільми, на жаль, були не досить вдалими внаслідок впливу на них вульгарно-соціологізаторських тенденцій і слабкості кінодраматургії. Так, наприклад, психологічно тонка повість А. Головка і соціально гострий роман І. Ле були перетворені на поверхові пригодницькі фільми, позбавлені будь-якої психологічної характеристики образів.

Визначною подією в культурному житті країни був I Всесоюзний з'їзд радянських письменників, який збагатив діячів мистецтва, в тому числі працівників кіно, знанням теоретичних основ методу соціалістичного реалізму.

Основний метод радянського мистецтва — соціалістичний реалізм — передбачає перш за все знання життя і правдиве його відтворення в революційному розвиткові. «При цьому, — говорив на з'їзді А. О. Жданов, — правдивість і історична конкретність художнього зображення повинні поєднуватися з завданням ідейної переробки і виховання трудящих людей в дусі соціалізму»<sup>1</sup>.

Говорячи про новаторство радянської літератури, А. О. Жданов велику увагу приділив характеристиці революційної романтики як складової частини літературної творчості, а також вказав на важливe значення освоєння класичної спадщини, про що неодноразово говорив та писав В. І. Ленін.

О. М. Горький, розвиваючи естетику соціалістичного реалізму, відмітив велику роль соціалістичної праці в процесі виховання людини. «Соціалістична індивідуальність, — говорив письменник, — може розвиватися лише в умовах колективної праці, що поставила перед собою найвеличнішу й мудру мету — визволення трудящих усього світу...»<sup>2</sup>.

1934 р. в історії нашого кіномистецтва був своєрідним рубежем, коли воно, збагатившись ідеальною та художньою, виступає в своїй новій якості. Про це свідчить створення такого кінофільму, як «Чапаєв» С. і Г. Васильєвих, що здобув світове визнання. Яскравий твір соціалістичного реалізму, він з великою силою прославляв велич геройчної боротьби народу в роки громадянської війни, правдиво відтворивши образи його героїв.

<sup>1</sup> А. О. Жданов, Про літературу та мистецтво, К., 1949, стор. 12.

<sup>2</sup> А. М. Горький, Собр. соч., т. 27, М., 1953, стор. 329.

Правдивість зображення дійсності, сміливість у розкритті життєвих конфліктів, яскравість характерів, поданих на широкому соціальному тлі, народність обумовили величезне значення «Чапаєва» у розвитку багатонаціонального радянського кіномистецтва, в тому числі й українського.

«...Чапаєв» є для мене твором надзвичайного значення,—говорив на Всесоюзний творчій нараді кінопрацівників у 1935 р. О. П. Довженко.— Автори його вірно знайшли ту галузь творчої діяльності, яка є головною для нас,—це розкриття, показ народного генія, генія великих творчих мас, що створили революцію... Показ не безіменних фігур, а показ генія, з ім'ям, по-батькові, прізвищем, з датами, з усіма типовими рисами... Васильєви зробили велику історичну роботу, вони зуміли воскресити людину...»<sup>1</sup>.

Відмічаючи головні вимоги, які постали тепер перед кіномистецтвом, драматург Вс. Вишневський, який починав в ці роки свою творчу діяльність в кіно, писав: «Що тепер потрібно? Образ, характер. Тема Батьківщини. Тема людини, її еволюція. Героїка». Створити образ рядової людини, продовжує він, «значить знайти її багатогранність, силу, благородство... ініціативність, розум»<sup>2</sup>.

Увага діячів радянського кіномистецтва скерована тепер на всебічне розкриття образу людини, багатства її внутрішнього світу. А це й становить основу реалістичного мистецтва.

Отже, наполеглива боротьба за правдиве, партійне, народне кіномистецтво завершилася у середині 30-х років до п'ятнадцятилітнього його ювілею яскравою перемогою реалізму. На цьому шляху перед ним відкривалися величезні можливості для дальнього розвитку.

---

<sup>1</sup> Зб. «За большое киноискусство», Кинофотонзат, М., 1935, стор. 70.

<sup>2</sup> «Вопросы кинодраматургии», М., 1954, стор. 111.

## ФІЛЬМИ ПРО СУЧАСНІСТЬ

Кіномистецтво початку 30-х років найтісніше зв'язане з життям: воно утверджує нове, викриває старе, сприяючи розвиткові та зміцненню соціалізму. І в цьому його сила і особливість.

Соціалістичне будівництво в містах та селах, боротьба з класовим ворогом, з пережитками минулого у свідомості людей — такі основні проблеми, які з різною глибиною проникнення в дійсність і художньою майстерністю втілені в багатьох українських кінотворах тих часів, наприклад, у фільмах «Земля» та «Іван» О. Довженка, «Штурмові ночі» І. Кавалерідзе, «Секрет рапіда» П. Долини, «Контакт» Є. Косухіна, «Трансбалт» М. Білінського, «Італійка» Л. Лукова та у багатьох інших.

Тема соціалістичних перетворень села, пов'язаних з процесом колективізації, посіла в радянській літературі та мистецтві значне місце.

Велика Жовтнева соціалістична революція назвавжди визволила народи радянської країни від гніту й експлуатації і тим самим від споконвічної «влади землі».

Влада землі... Скільки трагедій породила вона в історії людства, як спотворювала й обмежувала розум людини... Страшну силу цієї влади розкрили в своїх творах російські і українські письменники ХІХ ст. Вони показали селянина людиною, «яка обтяжена катожною працею на своєму мізерному клаптикові землі або роботою батрака на свого односельця — «глітая»-куркуля,— обтяжена, задавлена, але — покірна своїй тяжкій і жалюгідній долі злідаря, який створює багатіїв»<sup>1</sup>.

Однак селянство мало свою велику історію, свої революційні традиції. Трудовий народ будував міста й обробляв землю, створював багатства, якими користувалися пануючі класи. Але він творив не тільки матері-

<sup>1</sup> А. М. Го́рький, Собр. соч., т. 27, М., 1953, стор. 503.

альну, а й духовну культуру: він створював сповнені чудової мудрості казки, складав прекрасні пісні, легенди, сатири на свого ворога. І починаючи з повстання рабів в Римі, за висловом Горького, він прагнув звільнитися з-під влади експлуататорів.

Це звільнення приніс Великий Жовтень.

1929 р. увійшов в історію нашої Батьківщини як рік великого перелому, коли незаможне селянство, усвідомивши переваги колективних форм праці, пішло в колгоспи. Цей процес був пов'язаний з гострою класовою боротьбою.

Все це знайшло своє відображення в радянській літературі та мистецтві, які показали становлення соціалістичної свідомості радянського селянства, труднощі боротьби нового із старим і перемогу нового.

Радянська література створила образ трудівника землі, який бачить мету і смисл свого життя у боротьбі за побудову нового, соціалістичного суспільства, вільного від гніту, темноти і безправ'я. Це — Давидов і Нагульнов у «Піднятій цілині» М. Шолохова, Огнєв у «Брусках» Ф. Панфілова, Давид Мотузка в «Бур'яні» А. Головка, Олеся Кулик у «Піснях трактористки» П. Тичини й багато інших.

Українське кіномистецтво початку 30-х років також звертається до цієї теми. «Земля» і «Хліб», «Перекоп» і «Болотяні вогні», «Вовчі стежки» і «Життя в руках» присвячені їй. Але не всі ці фільми були однаково вдалими.

Проблема землі, як одна з найважливіших проблем соціалістичної революції, поставлена, наприклад, у фільмі «Перекоп» І. Кавалерідзе, в якому знайшла своє відображення боротьба селян-бідняків з куркульством. Показано, як в роки громадянської війни незаможне селянство, завоювавши землю, починає її засівати, а куркулі жорстоко розправляються з тими, хто прагне будувати нове життя.

Лежить на переораній землі під небом, вкритим темними хмарами, людина, яка щойно поралася на ниві, і над нею хижим яструбом нахилився той, хто позбавив її життя; він затикає її рота пухкою черною землею: їж, мовляв, подавися нею.

Режисер І. Кавалерідзе створив ряд символічних, емоціонально насищених епізодів, що розкривали особливості боротьби класів за часів громадянської війни.

У фільмі показано також, що куркульство у своїй боротьбі проти влади робітників і селян робить ставку на іноземний капітал, на інтервенцію. Але коли провалюється і ця авантюра, воно все ж не здається.

Символічного значення сповнений епізод прощання куркуля з сином, який відступає з розбитою армією білогвардійців та інтервентів. Куркуль передає синові гвинтівку — зброя не повинна бути складеною,— а сам залишається, щоб продовжувати боротьбу з новим суспільним ладом.

У фільмі «Перекоп» не було наскрізного сюжету та індивідуалізова-

них художніх образів. Він розпадався на окремі, яскраво зроблені епізоди, що характеризували різні сторони класової боротьби періоду громадянської війни, не зв'язані в єдине сюжетне ціле. Образи, створені І. Кавалерідзе у фільмі, несуть у собі узагальнення, але тяжать до абстракції, бо герой фільму позбавлені ще конкретних, психологічно переконливих характеристик.

У фільмі «Хліб» М. Шпиковського також відбилося невміння створювати правдиві образи людей. У ньому відсутні не лише психологічне розкриття характерів, а й узагальнення, притаманні образам «Перекопу». Крім того, фільм «Хліб» позначений одним з типових недоліків тогочасного мистецтва, коли всупереч всім намаганням автора показати перемогу нового, старе було відображене більш яскраво. Образ куркуля, який заpekло бореться за «свою землю», вийшов у фільмі переконливішим, ніж селянська маса, або робітники, що приходять їй на допомогу. Прагнучи, наприклад, показати боротьбу бідняків з куркульством і перемогу перших, режисер використовує алегоричні порівняння, які були характерними для багатьох кінотворів кінця 20-х—початку 30-х років. Так, наступ бідняка на куркуля зображений у фільмі у вигляді двох пар чобіт, з яких один—драний — насувається на другий — цілий.

Відображення подій сучасності на перших порах було ще досить поверховим. Давалися візаки соціологізаторство, практика «агітпропфільму», раппівська схема «живої людини».

З цих же причин вазнає невдачі й видатний радянський кінорежисер С. Ейзенштейн, постановник фільму «Старе й нове», присвяченого передбудові життя на селі.

«Фільм похапцем оббігає колгоспи, радгоспи,— писалося в журналі «Советский экран», — зупиняється на трагедії незаможника, агітує проти розподілу господарства, викриває бюрократизм господарських установ, зв'язаних з обслуговуванням села, захоплюється роботою сепаратора, розповідає про «весілля» породистого бика і корови, показує роботу тракторних колон, змальовує роль агронома в сільському господарстві. Це поспішне перерахування серйозних проблем селянського побуту не дає потрібних результатів... В намаганні охопити якнайбільше цікавих моментів авторам не вдається розкрити смисл змальованих фактів та подій»<sup>1</sup>.

Життя у фільмі «Старе й нове» було відбито поверхово й схематично. На першому плані опинилося зображення природи і машин. Замість живих людей в ньому діяли символічні, позначені штампом фігури: якщо куркуль, то обов'язково товстий та пихатий; біднячка — худа й зморена, піп — обов'язково хитрий, а відстала сільська маса виглядала надто вже темною. Речі заступили у фільмі людей, які були позбавлені характерів, зумовлених певними історичними обставинами. Це робило неможливим

<sup>1</sup> Журн. «Советский экран», 1929, № 40, стор. 2.

розділіття змісту і значення історичних явищ. Пізніше С. Ейзенштейн писав, що його потяг до узагальнення поглинив собою зображення конкретних рис явища: «Замість того, щоб проступати крізь конкретно-часткове, узагальнення розбігається у відривано-абстраговане»<sup>1</sup>. Подібне розуміння узагальнення «у відриїві від реальності і часткового» вело до «недооцінки людини та неуваги до творця образу людини в картині — до актора»<sup>2</sup>.

Ось чому, коли у 1930 р. вийшов фільм Олександра Довженка «Земля» (оператор Д. Демуцький, художник В. Кричевський), глядачі, обговорюючи картину, відзначали її правдивість, новий у порівнянні з попередніми кінокартинами, підхід до відображення дійсності.

«Нам фільм сподобався, — писала група робітників київських заводів. — Він цілком по-новому розповів нам про нове життя, розповів нам правду про село, цілком одійшовши від того поганого, що ми бачили у фільмах, які намагалися подати класову боротьбу на селі». Або: «Я сам з села, — писав один з робітників заводу «Більшовик». — Добре його знаю. Фільм цілком правильно відбиває класову боротьбу на селі, правдиво показує масу сільську»<sup>3</sup>.

Від ряду невдалих кінокартин на цю тему «Землю» відрізняла глибина задуму, хвилююча поетична образність і емоціональна насиченість.

Присвячуючи свій кінотвір зображеню радянського села, О. Довженко звернув основну увагу на розкриття характерів, що були втіленням різних соціальних сил. У цьому полягає найголовніше історичне значення фільму, але цим воно не вичерpuється.

Створенню «Землі», як відомо, передував цілий ряд невдач у розв'язанні сучасної теми. Низький художній рівень багатьох фільмів сприяв поширенню невірних раппівських теорій щодо пріоритету неігрової, або хронікально-документальної кінематографії, яка нібито одна тільки й може відображати сучасність, встигаючи за подіями, і тому становить єдину правдивий вид кіномистецтва. Ігрова, або художня кінематографія, за цією теорією, вважалася розважальним, безідейним видом кіномистецтва, позбавленим історичної достовірності.

Вихід «Землі» відтепер розбивав подібні погляди. Створення повноцінного в ідейно-художньому відношенні твору мало принципове значення для всього процесу розвитку кіномистецтва. І це було відмічено самими документалістами.

«Коли побачиш цей фільм, то відпадає можливість говорити про розподіл фільмів на документальні та ігрові, тому що глядач мимохіть відчу-

<sup>1</sup> С. Эйзенштейн, Ошибки «Бежина луга», эб. «О фильме «Бежин луг», М., 1937, стор. 54.

<sup>2</sup> Там же, стор. 56.

<sup>3</sup> Журн. «Кіно», 1930, № 18.

ває документальність «Землі»<sup>1</sup>, — говорив присутній на одному з перших її переглядів у 1930 р. голландський кінорежисер-документаліст Йорис Івенс, розуміючи під документальністю правдивість та природність фільму.

Саме правдивість «Землі» надала їй великого виховного значення. Перегляди фільму по селях супроводжувалися мітингами і винесенням резолюцій про роботу колгоспів.

Що ж визначило таку дійову роль «Землі», цього прекрасного поетичного кінотвору, насыченого ліричними й філософськими роздумами про життя? Перш за все ідейна спрямованість і глибина задуму, висока художність і правдивість його відтворення.

Основою сюжету «Землі» став один з хвилюючих епізодів напруженої боротьби передових трудівників села за нове життя.

У перших епізодах фільму перед глядачем постають картини рідної природи.

Земля... Хвилюються, наче море, доэрілі хліба. В небі пливуть білі хмарини. Біля квітучого соняшника стоїть горда молода дівчина.

В садку серед яблунь та груш, оточених нащадками, спокійно й просто вмирає найстаріший з членів сім'ї середняка Опанаса Трубенка — сивий дід Семен (артист Микола Надемський). Тихо навкруги. «Дідова смерть не викликала ані найменшого зрушення в навколошньому світі,— не загримів ні грім у хмарах, ні зловісні блискавки не розкрайали неба вроочистим спалахом, ні бурі не повивертали з корінням могутніх столітніх дубів»<sup>2</sup>.

Тільки старий побратим Семена — дід Петро — зауважив, що, мабуть, працьовитий Семен заслужив-таки орден Трудового Червоного Прапора. «За биків, діду, орденів не дають,—усміхається чорноокий Семенів онук—сількор Василь (артист Семен Свашенко).

—А за що ж дають?—роздумує схвилюваний дід Петро. Цей епізод є своєрідним прологом фільму, сповненим глибокого змісту. У ньому ззвучить заперечення старого життєвого шляху. Весь наступний розвиток подій у фільмі буде підпорядкований утвердженню нового.

...В хаті куркуля Архипа Білоконя плач і стогін. Голосять жінки, палають ненавистю очі хазяїна, який слухає, як панотець вичитує з газети «відхідну всім ворогам колгоспного життя» — тим, хто приховує зерно, нищить худобу, підриває колгоспний лад.

Комсомолець Василь збирається тимчасом у місто за машинами. Радісний та щасливий прощається він з батьком, який, розуміючи настрій сина, все ще вагається: хай би хтось інший поклопотався про машини — «чи ж мало хороших людей на селі?» Та Василь лише всміхається на ніякові батькові нагяки.

<sup>1</sup> Журн. «Кіно», 1930, № 6.

<sup>2</sup> О. Довженко, Зачарована Десна, К., 1957, стор. 37.

Детально розроблений у фільмі епізод прибуття на село трактора. Яскравого літнього дня на пагорку край села зібралася велика юрба святково зодягнених селян. Всі вдивляються вдалечину, чекаючи трактора. Але не всі радіють з цієї знаменної події — Хома Білоконь (Петро Масоха) поглядає у поле з тривогою та ненавистю. Аж ось при величезному напливі народу трактор урочисто в'їжджає у село. Полихнули ненавистю очі Хоми Білоконя, зрозумів він — куркулям приходить кінець.

«Плакали межі на куркульських нивах» — звучить напис у картині. Але Хома не здається: він зухвало погрожує Василеві. Сталося те, чого так боялися куркулі: Василь перейшов трактором старі прадідівські межі.

...Тиха місячна ніч. Сплять люди й худоба,тиша в городах та садках. Спокій. Казкова краса навколо. Схвильовані стоять біля перелазу Василь і Наталка.

Щасливий повертається Василь з побачення. Він і не помітив, як закурив шлях під ногами від його веселого гопака й позолотів пил у місячному сяйві. Василь танцює із захопленням. Щось ніби промайнуло в кущах, але Василь не звернув на це уваги. Раптом — постріл! І... впав Василь.

Так і лежав він у труні: спокійний, радісний та урочистий.

Три дні й три ночі просидів Опанас (Степан Шкурат) біля загиблого сина, нічого не помічаючи. Але коли прийшла до нього у хату сивоборода людина в чорній рясі, з мідним хрестом на грудях (В. Михайлов), Опанас прокляв бога і попросив поховати сина, який загинув за нове життя, поновому.

Великого значення надавав О. Довженко епізоду похорону Василя. Саме в цій сцені була закладена основна філософська думка автора — про непереборність, нездоланість нового в нашій соціалістичній дійсності.

Велика епічна сцена похорону змонтована з коротких кусків-епізодів, що відтворюють різноманітні події, зв'язані з смертю головного героя. Все село ховало комсомольця Василя: жінки у білих хусточках, дівчата з букетами квітів, чоловіки з непокритими головами, комсомольці з червоними бантами — всі рушили за труною. Тихо й велично пропливало його тіло повз садки й лани, повз яблука та похилені соняшники. Над селом лунали пісні праці й кохання, пісні боротьби за свободу — «народжуvalась народна героїчна симфонія перемоги нового життя на землі»<sup>1</sup>.

З острахом прислухався до співу куркуль Архип Білоконь, що боявся навіть вийти з хати. А Хома не вигримав: здалося йому, ніби упадуть на нього стіни власного будинку від того могутнього народного співу. І він кинувся бігти ланами.

Ховають Василя, і в невимовній тузі б'ється об стіни його осиротіла наречена.

Ховають Василя, а в цей час народжується нове життя — з'являється на світ нова людина.

<sup>1</sup> О. Довженко, Зачарована Десна, стор. 60.

Емоціональна насыченність цього найважливішого, за задумом режисера, епізоду картини спровалює велике враження. Його монтажно-ритмічна побудова яскраво характеризує основну ідею фільму — перемогу нового життєвого ладу над старим. Зіставляючи два ворожих табори — куркульство й селян-бідняків, О. Довженко підкреслює перевагу революційного класу.

Величність і урочистість похоронної процесії на фоні засмученої природи О. Довженко зіставляє із метушливим борсанням панотця, який в невимовному страху накликає на людей «кару божу» («Господи, побий го-лоту»), з навіженою втечею від людей куркуля Хоми («Бийте мене! Умру, не здамся!») та його істеричним визнанням («Я вбив його! Вночі, коли все спало...»).

Зображення крупним планом обличчя селян, які ховають Василя, О. Довженко та оператор Д. Демуцький показують панотця й Хому мізерними, маленькими, знімаючи їх трохи зверху, на загальному плані, десь у кутку кадру.

Палку промову виголошує над прахом Василя один з його товаришів-комсомольців (П. Петрик): слава про Василя полине по всьому світу, й люди з подякою згадуватимуть сміливого життерадісного комсомольця, що віддав своє життя заради щастя прийдешніх поколінь.

...Зашуміли верби — і линув крізь сонце на землю теплий життєдайний дощ, ніби змивши з неї всі рештки смутку й печалі.

І в чистій красі своїй знову постали перед глядачами садки і городи, плоди і фрукти. Життя продовжується, життя прекрасне...

Так висловив своє розуміння прекрасного як боротьби за оновлення життя тонкий і чутливий митець Олександр Петрович Довженко в драматичній кінопоемі «Земля», утвердивши неперевершеність, непереможність нового, соціалістичного життєвого устрою. Саме в цій думці полягає глибоке філософське узагальнення автора і стає зрозумілою відповідь сількора Василя в першому епізоді фільму, що за биків, мовляв, орденів не дають.

Розкривши смисл зображеніх подій, О. Довженко дійсно відтворив правду життя. Оптимістичному ствердженню перемоги нового над старим не перешкоджає навіть показ смерті головного позитивного героя.

Зіставляючи зображення двох смертей — діда й онука,— О. Довженко підкреслює значення того нового, що принесла Жовтнева революція радянському селу. Смерть Василя викликала глибокі зміни в житті його односельчан: вона розбудила в них бажання жити інакше, боротися за перемогу нового суспільного ладу на землі.

Трагедійність змісту «Землі» не позбавляє фільм оптимізму. Він пройнятій палкою вірою митця в сили народу та його перемогу. А це є характерне для творів соціалістичного реалізму.

Три образи «Землі» захоплюють творчу уяву режисера: комсомольця

Василя, середняка Панаса і куркуля Хоми. Кожний з цих образів О. Довженко намагається розкрити, вививши найголовніше в поведінці героїв.

Образ Василя — це одна з перших спроб в українському кіномистецтві початку 30-х років показати індивідуалізовану, живу людину сучасності — позитивного героя.

Чорноокий спритний красунь, веселий та лагідний, наполегливий та рішучий — таким постає перед нами Василь у виконанні С. Свашенка. Перед ним лежить великий світлий шлях творчої праці, на який він ступив без вагань і назавжди. Ось чому так пристрасно переконує він батька «кинути корягу» — биків і вступити до колгоспу. Якою радістю світяться очі Василя, коли він уперше переорює старі праділівські межі! Ця сила й упевненість в своїй правоті відчуваються і в епізоді зіткнення з куркулем Хомою, який погрожує Василеві, але не може дивитися йому просто у вічі. Василь — спокійний і твердий — не відступає ні на крок перед ворогом і не схиляє перед ним голови.

Великого значення надавав О. Довженко також образові середняка Панаса, Василевого батька, розкриттю його психології та поведінки. Для виконання цієї складної ролі режисер запросив талановитого актора-аматора Степана Шкурата, селянина походженням, який з 1910 р. працював у роменському самодіяльному театрі, керованому після Жовтневої революції режисером І. П. Кавалерідзе. Невдовзі перед зйомкою «Землі» С. Шкурат дебютував у фільмі Кавалерідзе «Злива» в ролі селянина-постанця.

С. Шкурат — людина з великим життєвим досвідом — актор емоціонального складу, який органічно живе в ролі. Надзвичайно цінним на той час було те, що С. Шкурат розкрив внутрішній світ свого героя, широко і яскраво передавши думки й почуття людини, яка дійсно прозріває, переживши тяжку трагедію втрати сина. І тому образ Панаса у виконанні С. Шкурата вийшов живим і переконливим.

Кремезний бородач з ясними довірливими очима під кудлатими бровами, Панас серцем відчуває синову правду, але не зразу пориває з старими уявленнями про життя — самотужки «вийти в люди».

Коли до Василя приходять його дружі-комсомольці, Панас, невдоволений, відвертається: йому неприємно, що молодь вчить його, стару людину. Але в той же час Шкурат показує, що Панас радіє з приводу появи таких людей на селі: «Ну, хлопці — красота!» — весело всміхається Панас після того, як вони пішли.

Надзвичайно сильне враження справляє епізод сутички Панаса з священиком після Василевої смерті. Цей епізод — кульминація розвитку образу. Очі, в яких щойно блищають слізози, палають гнівом і ненавистю: Панас втратив віру в бога і засуджує його служителя. Цей пристрасний порив свідчить про глибокі переживання Панаса і бурю, що вирює в його

душі. Але висновок і вибір зроблено — Панас стане до лав захисників нового життя.

Працюючи над фільмом, О. Довженко розумів, що для вірного й повноцінного зображення позитивного героя необхідне також створення правдивого образу його супротивника. І тут він виходив з правди життя. «Коли я трактував роль нашого класового ворога — куркуля,— сказав Довженко на обговоренні фільму,— то я виходив ось з чого: давати куркуля пузатого, такого, що п'є горілку, огидливо сміється — одним словом «вульгарний плакат»,— я не хотів. Який у нас куркуль? Куркуль любить читати «Правду», «Ізвестия», «Комуніст», «Робітничу газету», куркуль майже не виступає на мітингах...— куркуль розумний, сильний, озброєний. Тому треба до куркуля підходити серйозно»<sup>1</sup>.

Таким і зображує О. Довженко табір ворогів. Вони люто ненавидять радянську владу і всіма засобами борються проти неї. Але не тільки цим характеризується у фільмі табір куркулів. Саме у зіставленні двох протилежних класів — незаможного селянства й куркульства — виявляє О. Довженко основну тенденцію розвитку радянського суспільства — перемогу колгоспного ладу — у відповідності до неї зображає куркульство, викриваючи його слабкість. Куркуль сильний та озброєний, він чинить шалений опір, але він приречений на загибель «новою силою речей, яка постала з революційного ладу з такою незаперечністю, як світ постає з світу»<sup>2</sup>. Ненависть куркуля приносить багато зла, але не в силі змінити новий порядок, повернути колесо історії назад. Саме в цьому полягає основа ідейного трактування образу Хоми, якому притаманні не тільки зухвалість, хитрість і жорстокість, а й боягузвітство. В епізоді сутички з Василем після прибууття трактора Хома загрожує Василеві, але тут же ховає очі, не виносячи його прямого погляду. Страх Хоми поступово зростає. Його очі ще розгубленіше бігають, коли Панас питає в нього, чи не він убив Василя.

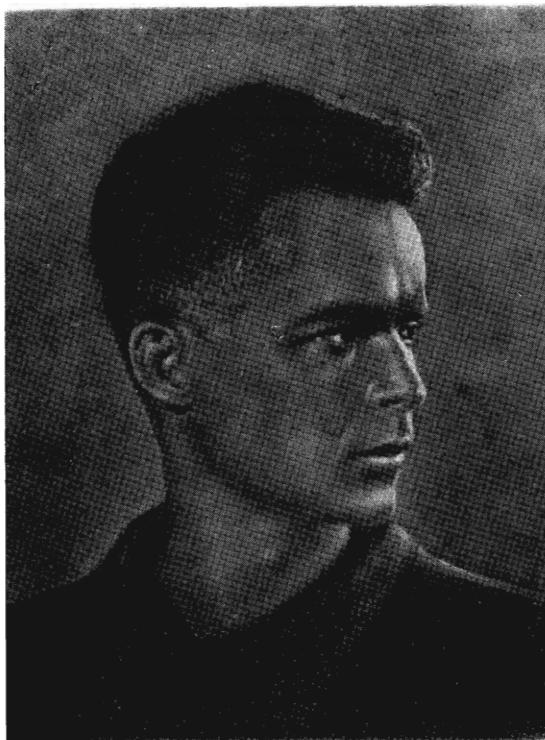
Але найвищої точки досягає страх Хоми в епізоді похорону. Розпатланій, непідперезаний, майже задихаючись, як навіжений, мчить він полем, аби втекти від людей, які спокійно й велично співають «Інтернаціонал». І раптом, впавши додолу, він шалено крутиться, ніби намагаючись врітися в землю, в свою переорану ниву. «Я Хому не вбиваю тому,— говорив О. Довженко,— що найвищий вирок написав йому Василь своєю кров'ю. Цей вирок полягає в силі бідняцько-середняцької маси, яка вже убила куркуля як класового ворога...»<sup>3</sup>.

О. Довженко розглядає класову боротьбу на селі 1929 р. як перемогу трудового селянства, і саме цю думку він стверджує трактуванням образу Хоми.

<sup>1</sup> Журн. «Мистецька трибуна», 1930, № 4.

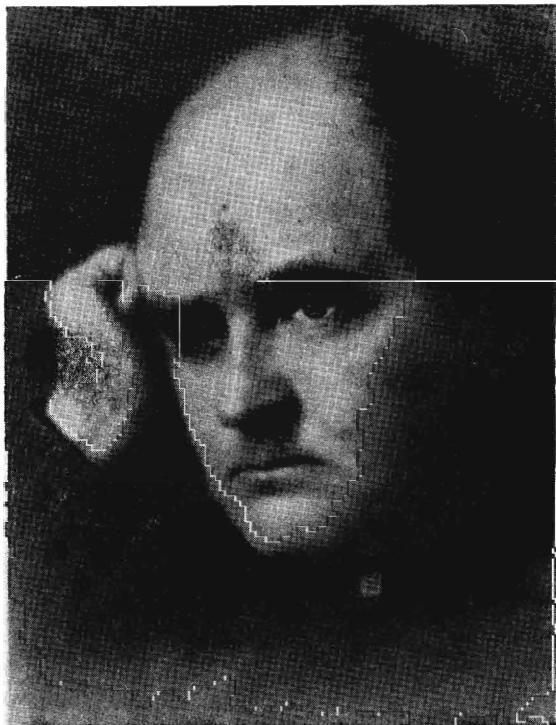
<sup>2</sup> О. Довженко, Зачарована Десна, стор. 39—40.

<sup>3</sup> Журн. «Мистецька трибуна», 1930, № 4.



Режисер  
Олександр Петрович  
Довженко.

Оператор  
Данило Порфирович  
Демуцький.





«Земля». С. Свашенко в ролі Василя.



«Земля». С. Шкурат в ролі Панаса.

«Земля»  
Кадр з фільму.



«Земля». Кадр з фільму.

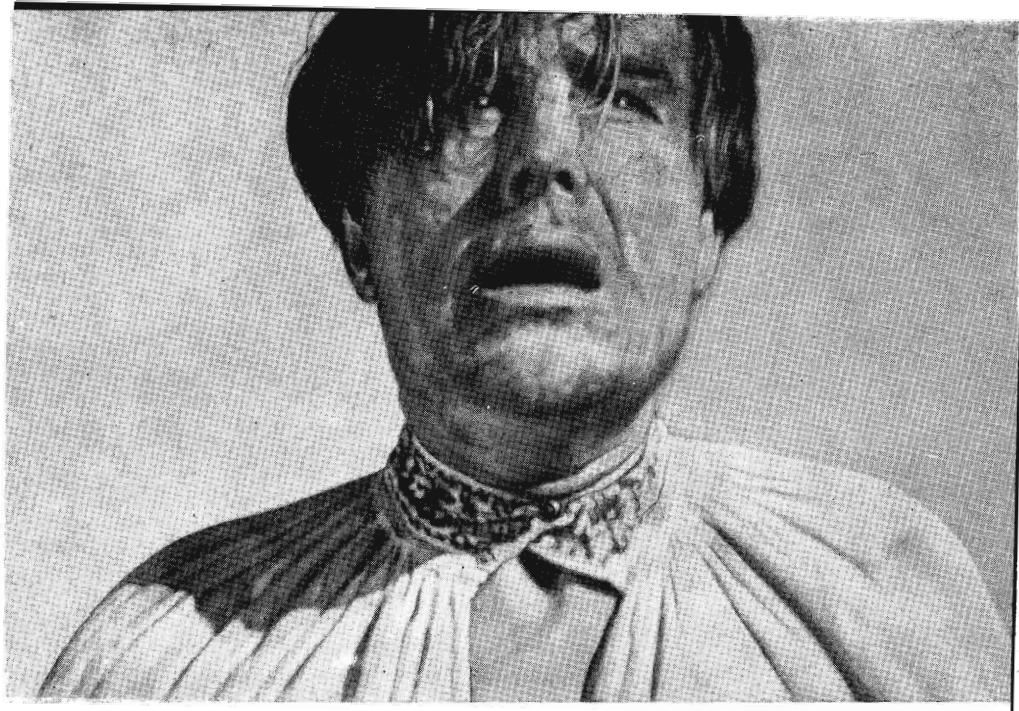




«Земля». Кадр з фільму.

«Земля». В. Красенко в ролі діда Петра.





«Земля».  
П. Масоха  
в ролі Хоми.

«Земля». Кадр з фільму.





«Земля». О. Максимова в ролі Наташкі.



«Хліб».  
Кадр з фільму.



Оператор  
Олексій Олексійович Панкратьев.



«Хліб»  
Д. Капка в ролі діда

«Секрет рапіда». Д. Капка (зліва) в ролі прогульника.



Коли фільм з'явився на екранах країни, деякі рецензенти, не зрозумівши цього задуму режисера та особливостей його образного мислення, критикували його за невірне, з їх точки зору, зображення куркуля, якого нібито показано слабким. В той час коли О. Довженко прагнув глибоких узагальнень, розкритих поетичними засобами, вони шукали в його образах побутової правдоподібності і саме тому жорстоко помилялися в оцінці цього оригінального кінотвору.

Звернення до людини, розкриття її духовного світу дозволили О. Довженкові показати особливості національного характеру своїх герой. І, як завжди, це не тільки зовнішні ознаки, а насамперед розкриття своєрідності народного мислення, що знайшло свій вираз як у мовній характеристиці героїв фільму (наприклад, «за биків, діду, орденів не дають»), так і в їх поведінці. Життєва правдивість, конкретність образів, при всій їх узагальнюючій силі, обумовлюють нерозривність рис національних і класових.

Великого значення надавав О. Довженко акторському втіленню образів. Фільм створювався у період, коли були поширені теорія та практика «монтажно-тиражного», «режисерського» кінематографа, за якими єдиним повновладним творцем кінокартини вважався режисер. Роль людини зводилася до ролі речей. Як згадує режисер С. Герасимов, актора офіціально, з багатьох трибун, «було прирівнено до будь-яких інших елементів кінематографічного матеріалу, а саме: пекучий степ, ніж у руці вбивці, порив вітру, блік на воді або навіть лампа»<sup>1</sup>.

Від кіноактора вимагалося небагато: «статичність пози, чіткий жест, більш-менш підхожий для даного відрізу ролі вираз обличчя і, найголовніше, повне й беззаперечне підкорення волі режисера»<sup>2</sup>. Розуміння кіно лише як мистецтва монтажу не залишало місця для творчості актора, тому кіноакторів часто підбирали за принципом «тиражу» і «фотогенічності». Вважалося, що художньо-мистецьку цінність акторські образи можуть мати лише в театрі, в кіно «роль створюється монтажем»<sup>3</sup>.

П. Масоха, виконавець багатьох ролей у довженківських фільмах, прийшов на роботу в українське кіномистецтво з театру. Про стан кіноактора на початку 30-х років він писав: «...Я завжди заздрив трактору... Режисери (особливо в агітпропфільмах.— А. Ж.) віддавали йому перевагу перед актором, знімали трактор першим планом і в заголовній ролі, в той час, як ми, актори, були «масовщиками», які підігрівали йому»<sup>4</sup>.

Зовсім іншим був метод роботи з актором у О. Довженка. «Він почав шукати в них людей,— писав Ю. Яновський,— і він знайшов їх. В його картині діють люди — такі простеєцькі, живі люди. Подивиша цих акто-

<sup>1</sup> «Лицо советского киноактера», М., 1935, стор. 114.

<sup>2</sup> Там же, стор. 20, Спогади Б. Бабочкіна.

<sup>3</sup> С. Васильев, Монтаж кинокартини, М., Техкинопечать, 1929, стор. 51.

<sup>4</sup> «Лицо советского киноактера», стор. 161.

рів, тяжко їх не запам'ятати. Невже це ті, що в якогось іншого режисера лише крутять головами та волочать за собою ноги? Ні, це не ті, бо в тих не було людських думок на чолі»<sup>1</sup>.

Глядачі часто говорили про те, що у фільмах О. Довженка актори не грають, а справляють враження живих, вихоплених з життя людей. «У мене актори дійсно не «грають», і я всю свою роботу стараюся будувати на тому, щоб у мене актори не «грали», — говорив О. Довженко. — У мене актори не грають, а роблять, ось чому є враження справжніх живих людей, з кров'ю і плottю, людей — носителів наших ідей»<sup>2</sup>. У О. Довженка свої вимоги до акторів. Крім того, що вони повинні бути «скупими у малюнку і економними у своїх виразних засобах», вони повинні передавати життя людського духу — внутрішнє життя образу. Для цього вони повинні мати певний життєвий досвід, без якого неможливе створення правдивого образу. Ось, наприклад, що вимагав режисер від актора, виконавця невеличкої ролі діда Семена, який вмирає в першому епізоді фільму. «Артист, який являтиме людству незначну дідову персону, повинен, проте, мати ряд особистих гідностей, без яких ніякі мистецькі хитромудрощі не поможуть йому зберегти усмішку після смерті.

Артист мусить бути не високого росту, але й не малий, широкий у плечах, сіроокий, з високим ясним чолом і тою усмішкою, яку так приємно тепер згадувати. І щоб умів також цей артист орудувати косою, вилами, ціпом, або зробити хату, чи змайструвати воза...»<sup>3</sup>.

О. Довженко належить до тих режисерів, які вміють і люблять яскраво розповідати акторам про майбутній образ, збуджуючи їх творчу уяву. Це було тим більш потрібно, що сценарії на той час писалися скupo й схематично, а для створення правдивого образу актор повинен був знати внутрішнє життя свого героя. Так, наприклад, працював О. Довженко із С. Шкуратом, багато розповідаючи йому про Панаса, його думи й переживання. На репетиціях та зйомках він вимагав від актора виразної передачі внутрішнього стану героя. Найбільше запам'яталася С. Шкуратові робота над епізодом похорону Василя. Перед зйомкою режисер і актор пішли далеко в степ, і Довженко довго говорив Степану Йосиповичу про почуття батька, який втратив свого сина. В зйомках цього епізоду брали участь дві тисячі чоловік, народний хор і два оркестри. «Фільм німий, — розповідає С. Шкурат, — а настрій збуджує. Ідеш і все це настроєш». А завданням його було передати силу волі батька, який, тяжко страждаючи, тамує біль в собі. Він так природно й переконливо провів цей епізод, що багато учасників зйомки плакали разом з ним.

Велику увагу приділяв О. Довженко також масовим сценам, залишаючи до цієї роботи не лише акторів, а й населення. Він умів викликати по-

<sup>1</sup> Ю. Яновський, Голлівуд на березі Чорного моря, Укртакіновидав, К., 1930.

<sup>2</sup> Журн. «Мистецька трибуна», 1930, № 4.

<sup>3</sup> О. Довженко, Зачарована Десна, стор. 37—38.

трібний настрій у великої групи людей, чітко визначивши мету їх роботи, як це було, наприклад, у згаданому вище епізоді.

У побудові цього епізоду, в усіх деталях його організації — від червоного прапора на Василевому тілі і червоних комсомольських бантів до співу старих і нових пісень («Заповіту», «Побратається сокіл», «Інтернаціоналу») — в усьому відбилося знання режисером конкретного життя народу.

Поряд з художніми образами у фільмі відтворено яскравий життєвий фон, тісно пов'язаний із змістом картини. Велике місце займає у ньому поетичне зображення природи, яку Довженко палко любив і тонко відчував. Природа у фільмі показана невіддільною від життя людини та її діяльності; у фільмі немає байдужих або нейтральних фонів. Відтворення природи підпорядковано розкриттю почуттів героїв, вираженню поетичних думок автора та його ставлення до зображеного.

Хвилюються стиглі хліба, ллється золотим дощем зерно; схиляються над обличчям загиблого Василя яблуневі віти й соняшники; маленька, жалюгідна фігура Хоми серед неозорих, безкрайніх ланів, над якими ніби лунають геройчні народні пісні; осяйний тихий нічний пейзаж, сповнений любовної спраги — ці та багато інших чарівних картин природи становлять основний фон «Землі», що є органічним елементом дії фільму.

Режисерське мистецтво О. Довженка невіддільне від поетичного мистецтва оператора Данила Порфировича Демуцького.

Глибина і своєрідність ідейного задуму «Землі» вимагали особливого втілення — поєднання простоти і значливості в зображені людей та природи. Земля і небо — ось основна фактура картини, тонка передача якої вимагала великого мистецтва.

Режисера О. Довженка і оператора Д. Демуцького єднала гаряча любов до рідної України, її людей та природи. Ще в ранні роки захоплення фотографією Демуцький, зачарований мистецтвом пейзажистів-передвижників, багато знімав на натурі: літні й зимові пейзажі, зелені хуторки й ставки з ліліями.

У фільмі «Земля» Демуцький досягнув тієї простоти, яка ще не була притаманна жодному з його фільмів, включаючи й такі визначні кінотвори, як «Два дні» Г. Стабового і навіть «Арсенал» О. Довженка. Якщо у фільмі «Два дні» Демуцький основну увагу приділив створенню світло-тіньових контрастів, то фотографія «Землі» відзначається скульптурністю і романтичною піднесеністю композицій, простотою і природністю світлових рішень, м'якістю портретного малюнка.

О. Довженко і Д. Демуцький люблять знімати людину на весь зріст, трохи знизу, на фоні широкого небесного простору. Вони захоплено складають на честь людини-трудівника свою поетичну думу. Майже кожний кадр «Землі» — це завершений статичний художній образ, сповнений думок і поезії.

Незабутнє враження залишають такі композиції, як наприклад, портрет дівчини біля квітучого соняшника на фоні ясного неба з білимі прозорими хмаринками; скульптурна фігура селянина поруч з волами, знятого знизу, на фоні безмежного простору неба або така ж скульптурна група куркулів, які з тривогою чекають прибуття трактора; піднесене зображення Панаса, схвилюваного смертю сина, або постать Василя у місячному сяйві, чи зупинка трактора серед ланів.

Режисер і оператор усувають з кадру все зайве, все, що заважає виявленню основної думки, всі дрібні побутові деталі, розкриваючи широкі простори ланів і небесну височін. Ось, наприклад, епізод зупинки трактора. Композиція кадру підпорядкована виявленню настрою, що охопив товаришів Василя у зв'язку з поломкою машини. Адже прибуття трактора — це прихід нового життя на село, а його зупинка рівноважна перемозі куркулів. Ми бачимо в кадрі дві постаті: один селянин замислено стоїть зліва біля тракторного колеса (сам трактор за кадром), другий сидить справа внизу. Решту кадру займає зображення неба, ланів і степової дороги.

Чіткість, скульптурна виразність, лаконічність композицій «Землі» становить характерну особливість режисерської та операторської роботи в цьому фільмі.

Поетичні портретні зображення герой — Василя, Панаса, Наталки, секретаря партосередку, селянських дівчат — відзначаються м'якістю світлового рішення і чіткістю малюнка. Це цікаво відзначити саме й тому, що в ті часи людина не завжди була в центрі уваги кіномитців і не всі оператори прагнули передати в реалістичній формі її думки й почуття.

Ображаючи представників старого світу — куркулів, священика, — Д. Демуцький часто використовує світлові контрасти або знімає їх зверху.

Д. Демуцький любить емоціонально підкреслити зміст епізоду або внутрішній стан людини зображенням природи. Так, на початку фільму ми бачимо, як хвилюються стиглі хліба, а над ними пливуть, клубочаться темні хмарини, наче провісники майбутніх драматичних подій. Неозорий небесний простір підкresлює в іншому епізоді душевну драму Панаса, коли він, втративши сина, у розpacі бродить степом. А як цікаво знятий нічний танок Василя, який повертається з побачення. Його темна постать, оповита прозорою хмаркою пилу, чітко вимальовується на фоні передранкового тьмяного світла. Надзвичайно ефектно подані в «Землі» плоди, особливо яблука, деталь, якій О. Довженко надавав великого значення. Д. Демуцький знімає яблука крізь смуги дощу й сонячного світла, знімає виблискуючі краплини дощу на них. Здається, ніби чутно, як ці краплини падають додолу.

Оригінальні поетичні засоби художньої виразності «Землі» викликали цілий ряд захоплених відгуків і оцінок. Про фільм писали режисери

й письменники, критики й глядачі. Новаторство Довженка і Демуцького було визнаним.

Як згадує режисер Б. Х. Тягно, який працював тоді на Київській кінофабриці, образність «Землі» справила на нього надзвичайне враження, особливо зацікавило його одне місце картини — нічний танець Василя, зображеній на протязі трьох десятків метрів. Це була ціла революція в мистецтві кіномонтажу — адже досі був поширеніший так званий рваний монтаж — короткий монтаж планів довжиною не більше семи метрів. А тут раптом тридцять метрів без перебивки — тільки герой, який танцує.

На запитання Б. Тягна О. Довженко відповів, що він спочатку замість нормованих 5—7 метрів вирішив дати 10—12, але цього йому здалося замало; коли ж він дав 20 метрів, йому здалося це забагато. Тоді він вирішив зобразити Василя перед смертю на 30-ти метрах (!).

Чому він зробив так? Його цікавила людина, виявлення її почуттів. Танець Василя — це були останні хвилини життя людини нового світорозуміння, активного будівника соціалістичного суспільства. Режисер хотів, щоб глядач запам'ятав цього героя, його життєрадісність і активність.

Ця уповільненість розвитку дій в епізодах танцю й похорону Василя надавала фільмові своєрідної епічності, яка становить одну з характерних особливостей режисерського мистецтва О. Довженка.

Про новаторство «Землі» писав оператор А. Головня (він знімав фільми Вс. Пудовкіна «Маті», «Нащадок Чінгіс-хана», «Кінець Санкт-Петербурга») в журналі «Пролетарське кино», зауваживши, що О. Довженко і Д. Демуцький знайшли в «Землі» свій особливий стиль, особливу манеру композиції, яка полягає в самому принципі монтажу і оформлення картини. «Скульптура биків і селян... — це кадри дивовижні за своєю майстерністю». «Земля» становить колosalну цінність не тільки для кіно, але для мистецтвознавства в цілому», — робить висновок А. Головня<sup>1</sup>.

У 1930 р. «Земля», разом з кращими картинами 20-х років — «Арсенал» і «Два дні» — демонструвалася у Москві, на Всесоюзній олімпіаді мистецтв, а в 1932 р. користувалася величним успіхом на фестивалі у Венеції.

Як пишуть прогресивні діячі італійського кіно, «Земля» привернула до себе увагу «своєрідною побудовою сюжету, чистою лірикою, глибиною змісту і душевних переживань її героїв»<sup>2</sup>, піднесеною правдивою розповіддю про життя радянських людей. З того часу вона тріумфально пройшла по екранах всього світу й увійшла в золотий фонд світової кінематографії.

Крім фільмів про перебудову радянського села, кращим з яких була «Земля», в ці роки було створено багато кінокартин про трудові будні та

<sup>1</sup> А. Головня, Художники екрана, журн. «Пролетарское кино», 1932, № 21—22, стор. 16.

<sup>2</sup> Карло Лидзани. Массимо Ліда, Чему учит Довженко, журн. «Иностранный литература», 1957, № 10, стор. 241.

героїчні діла робітничого класу України — будівників Дніпрогесу, шахтарів Донбасу, трудівників заводів і фабрик. Живе дихання сучасності наповнювало багато кінотворів тих років.

Проте одним з характерних недоліків багатьох з цих фільмів була їх нарисовість, фактографічність. Створені часто на основі реальних подій, вони не піднімалися до великих художніх узагальнень, властивих мистецькому твору.

Якщо в одних кінофільмах конкретність зображення перетворювалась в дрібний малохудожній побутовізм, то в інших узагальненість, відірвана від конкретного відображення життя, тяжіла до абстракції.

Велика кількість кінофільмів, створених на початку 30-х років, не становить значної художньої цінності, але вони цікаві як живе свідоцтво на полегливих шукань кіномитцями України вірних засобів втілення сучасної їм дійсності. І, незважаючи на художню недовершеність багатьох фільмів, деякі з них мали у свій час велике виховне значення. До них належать, зокрема, «Контакт», «Трансбалт» і «Секрет рапіда», що були схвалено зустрінуті робітницею аудиторією індустріальних міст України й рекомендовані для спеціальних переглядів у День ударника — 1 жовтня 1930 р.

У фільмах «Контакт» (сценарист В. Охрименко, режисер Є. Косухін, оператор Ю. Вовченко) і «Секрет рапіда» (сценарист М. Майський, режисер П. Долина, оператор Г. Химченко) основний конфлікт розвивався поміж старими досвідченими робітниками, що звикли працювати в одиночку без колективу, приховуючи свої виробничі «таємниці», і робітницею молоддю, вихованою в дусі колективізму.

Уважне ставлення заводських колективів до старих робітників сприяло їх перевихованню, усвідомленню ними нових норм поведінки в радянському суспільстві.

У фільмі «Секрет рапіда» роль старого фрезерувальника Кобози, який поступово змінює свої погляди і поведінку, цікаво грав С. Шкурат; актор С. Мінін створив один з перших в українському кіно того періоду образ керівника-комуніста, позначений живими барвами.

У фільмі «Контакт» в ролі комсомольця-винахідника Павла Остапенка вперше знімався молодий український кіноактор Б. Безгін.

Фільм «Трансбалт» (сценарій та режисура М. Білінського, оператор І. Шеккера) розповідав про героїзм команди пароплава, що віз сіль рибалкам далекої гавані. Живі образи відважних радянських моряків-патріотів створили Б. Безгін (Олексій), В. Войшвило (Борейко), С. Мінін — старий рибалка.

У фільмах «Свій хлопець» (сценарій В. Охрименка, режисер Л. Френкель, оператор І. Рона) та «Італійка» (сценарій С. Грабіна і Л. Лукова, режисер Л. Луков, оператор З. Чернявський) викривалися дії куркулів, що пролізли на завод («Свій хлопець») і на шахту («Італійка»), намагаючись зірвати успішну роботу будівників соціалізму.

Фільм «Італійка» був присвячений героїчному комсомолу України. Головний герой фільму — комсорг Олексій (актор Р. Орлов) піднімає молодь шахти на освоєння одного з занедбаних вугільних пластів. Він гине, забитий ворогами, але комсомольці і молодь перемагають у цій боротьбі, і стара шахта «Італійка» починає знову давати вугілля. Роль підступного, хитрого і жорстокого куркуля зіграв у фільмі П. Масоха; В. Войшвило виконував роль комсомольця Гуляйбіди, який, злякавшись труднощів, спочатку тікає з шахти, але, усвідомивши свій обов'язок, повертається і стає передовим шахтарем. У фільмі брав також участь комедійний актор Д. Капка, який виконував роль прогульника, що поступово усвідомлює значення колективу в соціалістичному суспільстві.

По-різному вирішена тема перевиховання у робітничому колективі селянина-середняка з його індивідуалістичною психологією у фільмах «Останній катал» (сценарій М. Лядова, режисер Л. Френкель, оператор Ю. Єкельчик) і «Штурмові ночі» (сценарій та режисура І. Кавалерідзе, оператор М. Топчій). В «Останньому каталі» вона подана в побутовому плані. Селянин-одноосібник Макар (С. Мінін), прийшовши на виробництво, поступово переборює в собі індивідуалістичні риси характеру і стає передовим робітником.

Фільм «Штурмові ночі» становить своєрідне явище в українському кіномистецтві. Він є прикладом «синтетичного», тобто узагальненого відтворення дійсності.

На фоні будівництва Харківського тракторного заводу і Дніпровської гідроелектростанції І. Кавалерідзе намагався показати процес перетворення свідомості представника селянських мас — Степана (С. Шкурат), на якого впливає агітація різних представників робітничого середовища — від передового робітника (Є. Пономаренко) до замаскованого підкуркульника (С. Свашенко). Але драматургічна недовершеність твору і зовнішня ескізність образів не дозволили постановникові проникнути вглиб явищ і справдиво передати їх в художній формі.

Нерівною була також праця оператора у фільмі. Якщо пейзажі зняті привабливо, цікаво, то портрети людей вийшли натуралистичними — різкими, затемненими.

Незважаючи на зовнішнє, ще не досить глибоке відображення дійсності, фільм-епопея «Штурмові ночі» у порівнянні з попередніми картинах І. Кавалерідзе — «Злivoю» та «Перекопом» — був конкретнішим за темою і більш наближеним до життя. Присвятивши свій кінотвір одній з важливих проблем початку 30-х років, режисер ще не домігся, проте, глибокого розкриття психології селянина-одноосібника й шляхів його ідейного зростання.

Цій самій важливій темі був присвячений звуковий художній фільм «Іван», створений О. Довженком у співдружності з операторами Д. Демуським, Ю. Єкельчиком і М. Глідером, художником Ю. Хомазою, ком-

позиторами Б. Лятошинським і Ю. Мейтусом на честь 15-річного ювілею Великої Жовтневої соціалістичної революції. Основною проблемою в цьому фільмі було формування нового робітничого класу на Україні.

Мистецтво О. Довженка нерозривно пов'язане з сучасністю. Кожний новий кінотвір О. Довженка відображає новий етап у житті країни. Його фільми завжди проблемні, глибоко змістовні, пройняті філософською думкою, самобутні формою. В них яскраво відбита національна своєрідність українського народного характеру. Поєднання документальності з алегоричністю, героїко-романтичних і сатиричних фарб становить характерну особливість кінотворів О. Довженка. В «Арсеналі» оспіваний героїзм трудащих України в роки Жовтневої революції та громадянської війни. «Земля» присвячена проблемам колективізації, в «Івані» відтворена геройка соціалістичної праці на будові велетня першої п'ятирічки — Дніпрогесу.

Тема будівництва гідроелектростанції на Дніпрі посідала в літературі та мистецтві початку 30-х років велике місце. В українській літературі їй присвячені повісті «Василь Найдा» С. Голованівського і «Сила» Я. Баша, вірші М. Рильського і В. Сосюри, п'єси «Кам'яний острів» О. Корнійчука та «Дівчата нашої країни» І. Микитенка. Боротьба за соціалістичний світогляд, за нову людину, пафос вільної праці — ось основний зміст цих творів.

Одним з цікавих історичних документів про Дніпробуд був нарис О. М. Горького, що увійшов до збірки нарисів «По Союзу Советов», які писалися в кінці 20-х — на початку 30-х років.

«На Дніпробуді, — пише М. Горький, — воля і розум трудового народу змінюють фігуру й обличчя землі...»<sup>1</sup> Він розповідає про 19-літнього селянина із Смоленської губернії, перед яким відкривалося нове життя, сповнене найцікавішої роботи. «Саме у праці, й тільки у праці, велика людина, — пише Горький, — і чим палкіша її любов до праці, тим величніша сама вона...»<sup>2</sup>

Письменник побачив на будівництві не тільки нових людей — вольо-вих, упевнених у своїй перемозі, про яких він писав захоплено, а й людей минулого — бездіяльних скептиків, ситеньких шептунів, які викликали у нього огиду.

Порівнюючи фільм «Іван» з нарисом Горького — обидва твори відображають один і той самий період у будівництві гідроелектростанції, — бачимо, як багато між ними спільного: захоплення героїчним трудовим подвигом народу і зростом його свідомості, розуміння складності боротьби нового з відживаючим старим.

О. Довженко, як і раніше, оспівує подвиг людини-трудівника, гнівно й пристрасно викриваючи представників старого світу. Він поетизує

<sup>1</sup> А. М. Горький. Собр. соч., т. 17, М., 1952, стор. 184.

<sup>2</sup> Там же, стор. 190.

дійсність, випускаючи побутові дрібниці. Як завжди, він вдається до поетичних узагальнень: така особливість хисту Довженка — підносити, яскраво відбивати головне в житті.

Створюючи «Івана», О. Довженко прагнув показати типовий образ свого сучасника, образ людини, в процесі формування світогляду якої велику роль відіграють основи колективізму, соціалістична праця і, особливо, виховна діяльність Комуністичної партії.

О. Довженко показує, як на будівництві гіантської електростанції на Дніпрі на допомогу робітникам приходять трудівники ланів. Серед них молодий колгоспник Іван (П. Масоха), що разом з батьком (С. Шагайда) та односельчанами увійшов до робітничого колективу. У вишиваній українській сорочці та старенькій курточці, з клунком за плечима, соромливий і несміливий — таким прийшов Іван на будівництво, яке водночас вразило й зачарувало його. Він довго стояв біля вікна, захоплено спостерігаючи велику будову вночі...

Іван взявся до роботи з ентузіазмом. Працюючи на прокладці залізничних шляхів, він навіть викликав на соцзмагання досвідченого робітника і, звичайно, зазнав невдачі. Це вразило й збентежило Івана. Спершу він вирішив піти з будівництва, але, підтриманий колективом, зрозумів незабаром, що треба вчитися.

Фільм закінчується вступом Івана до вищого учебового закладу.

...Інститутська аудиторія, сидять студенти. Входить Іван і сідає у перший ряд. «Товариші професори,—сповіщає напис,—викладайте Іванові все, що у вас є».

Такий в основних рисах сюжет фільму, про який О. Довженко писав: «Маленький сюжет, сюжет короткий, без особливих вишуканих колізій і герой, я беру навмисне»<sup>1</sup>.

«Я вибрал цю форму побудови сценарію свідомо для того, — говорив О. Довженко в бесіді з кореспондентом газети «Вітті» після закінчення роботи над фільмом, — щоб розгорнути навколо Івана те велике соціальне і людське тло і показати всі різноманітні впливи, починаючи від партії і кінчаючи селянською пуповиною, які діють на психіку цього звичайного парубійка на шляху до усвідомлення свого стану і перспектив»<sup>2</sup>.

Рішення О. Довженка показати значення соціального оточення у процесі виховання Івана було вірним і важливим, особливо у той час, коли небагато кінодіячів намагалися створювати образи у взаємодії з середовищем. Це було свідченням зрілості художнього мислення О. Довженка.

Ніби окремими мазками змальовує режисер великий колектив, що утворився на будівництві: ось комсомолець Іван публічно зрікається свого батька — прогульника й нероби Степана Губи (С. Шкурат); трагічно

<sup>1</sup> О. Довженко, Про «Івана», журн. «Кіно», 1932, № 19—20.

<sup>2</sup> «Народження «Івана», «Вітті» від 3 листопада 1932 р.

гине другий Іван — ударник, мати якого закликає будівників на урочистих зборах працювати ще краще. Зіставляючи епізоди, в яких оспівано пафос будівництва й трудовий героїзм робітників, з кадрами, де в сатиричній формі викриваються представники старого світу, О. Довженко зображає прогульника Губу, показує ворожу настроєність обивателя (Т. Юра), який проповідує буржуазну «свободу особи» та ін.

Розгорнувши навколо Івана ряд важливих соціальних явищ, О. Довженко не розкрив їх глибоко й художньо завершено. Вони лише намічені, ілюстративні.

У фільмі яскраво окреслені два протилежні табори — будівники соціалістичного суспільства і їх супротивники, але конфлікт фільму будується, як зіставлення явищ, а не як боротьба ідей, характерів, пристрастей. Наприклад, О. Довженко у паралельному монтажі зіставляє величні кадри будівництва, на якому захоплено працюють його передові представники, із зображенням Степана Губи.

«А я прогульник. Ось мій прохфель, — демонстративно заявляє Губа — Шкурат, смішно задираючи носа. — Ось моя потилиця — повертається спиною до глядача. — Ось моя походочка», — крутиться він по кімнаті.

Сатиричний образ ледаря є плакатним у кращому розумінні цього слова. Цим образом режисер і актор гнівно висміюють нероб, рвачів та прогульників і, мабуть, йому менше за інші образи фільму невистачає художньої конкретизації, живої характерності. Особливо цікава поїдінка Губи—Шкурата в епізоді загальних зборів, на яких Івана приймають до партії. Губа вривається на збори і, пробираючись до президії, кричить на ходу: «Ось я зараз з вами поговорю, я вам покажу, як розтравляти дітей» (в одному з попередніх епізодів син відмовився від нього). «Хто я, хто я такий, я вас питаю?.. Я неповторимая індивідуальність», — випадає він явно чужі слова і сам дивується своїй сміливості. У залі — мертві тиша.

«Не бажаю і заявляю, що я од такого сина одмовляюсь». У залі — мовчання. Губа—Шкурат ніякovo розводить руками, розгублено дивлячись навколо, мне в руках картуза і починає поступово, а потім все швидше тікати. Зал вибухає реготом. І раптом хтось хапає прогульника за котір. Це — Іван (П. Масоха), односельчанин Губи, який рішуче зрікається знайомства з ним.

Сутичка між Іваном і Губою на зборах є першою активною дією нерішучого й соромливого доти Івана. Але ця нова якість його характеру недостатньо підготовлена психологічно. Багато дечого в характері Івана, в його світосприйманні лишається нез'ясованим.

Якщо захопленість Івана будівництвом, його трудовий ентузіазм, по-разка у соцзмаганні та бажання піти з будови переконливі, то найголовніше — процес зміни поглядів і поведінки, рішення залишился у рядах

будівників Дніпробуду — випало з поля зору О. Довженка. Тому образ Івана вийшов нерівним і багато в чому схематичним.

Надмірна узагальненість образів «Івана» часто переходить в абстракцію, що становить великий недолік фільму (абстрактний образ загиблого Івана — ударника, що уособлював ідею необхідності оволодіння технікою, образи його матері, прораба — обивателя (Т. Юра) та ін.).

Крім схематичності й абстрактності більшості образів картини, її недоліком були також внутрішня неорганізованість і хаотичність, за висловом О. М. Горького, зв'язані з недостатньою продуманістю драматургічної побудови фільму<sup>1</sup>.

Він, по суті, розпадається на ряд талановито зроблених епізодів, з яких такі, як, наприклад, льодохід на Дніпрі, стали класичними щодо композиції та поєднання зображення і звуку.

Фільм починається епічною картиною спокійного, величного льодоходу на Дніпрі. Свинцева гладінь води вкрита білими крижинами, яких стає все менше в міру наближення до порогів. Повз глядача пропливають ча-рівні береги з віддзеркаленими у воді вербами й хмарами. Десять вдалини лунає народна пісня, яка ніби поступово наближається і так само поступово знову ліне вдалечін.

Саме цей епізод наводив С. М. Ейзенштейн як приклад, говорячи на одній з своїх лекцій у Всесоюзному кіноінституті про мистецтво звукозорового монтажу: «Я вважаю в цьому відношенні одним з кращих прикладів у кінематографії початок «Івана». Це там, де пісня і простори води сходяться в якомусь загальному відчутті»<sup>2</sup>.

Великим досягненням фільму «Іван» було мистецьке використання звуку, одного з найважливіших виразних художніх засобів кіно. Не треба при цьому забувати, що «Іван» був майже першим справді художнім звуковим кінотвором на Україні.

Використання звуку в «Івані» внесло багато нового в арсенал виразних засобів кіномистецтва: звукову перспективу, звукозоровий монтаж, музично-ритмічну характеристику образів. Яснішими стануть для нас особливості звукової виразності фільму, якщо порівняти «Івана» з першим звуковим документальним українським фільмом «Симфонія Донбасу» Д. Вертоva (1930).

Ще на світанку створення радянського звукового кіно, в кінці 20-х років, розгорнулися палкі дискусії про те, якими мають бути звукові фільми — розмовними чи сповненими різних звуків. Прихильники останніх віддавали перевагу індустріальним шумам, які мали бути основними в картині. Режисер-документаліст Дзига Вертов, як вже зазначалося, вдаючися

<sup>1</sup> Сценарій «Івана» був написаний за 11 днів, без достатнього вивчення життєвого матеріалу і його осмислення; фільм, за браком часу, знімався без підготовчого періоду (із спогадів О. Довженка).

<sup>2</sup> Журн. «Іскусство кино», 1955, № 4, стор. 86.

до експериментів у галузі звуку, пропагував теорію створення фільму, побудованого цілком на натуральних звуках, а головне на індустріальних шумах. Група документалістів, або «кіноків» (Д. Вертов, М. Кауфман, Б. Цейтлін) пропагували фіксацію дійсності «як вона є», виключаючи будь-які узагальнення, пов'язані з проникненням у суть зображенів явищ. Ось чому картина «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм») сповнена різноманітних натуральних звуків, які використані натуралістично, без відбору й почуття міри. Це сталося ще й тому, що документалісти нехтували образом людини, основну увагу приділяючи машині.

О. Довженко в «Івані» також використав індустріальні шуми для правдивого відображення величної будови, але він зробив це тонко, відбравши найбільш характерні шуми, а головне, він не обмежився тільки цим — жива мова й музика посли у фільмі основне місце.

Введенню музики О. Довженко надавав особливого значення. Саме з допомогою музики він яскраво характеризує два протилежні табори — будівників Дніпрогесу і їх противників. Для цього він використовує і ліричні народні пісні (у виконанні самодіяльного народного хору), і урочисту симфонію, і шумні джазові ритми. Великий інтерес у цьому відношенні становить оригінальна монтажна фраза четвертої частини фільму, побудована на документальному та ігровому матеріалі.

О. Довженко знімає безпосередньо на греблі живих учасників будівництва — ударників М. Г. Третьякова, А. А. Шульца, П. І. Орова, І. С. Ібатуліна, О. С. Захарова, М. С. Мороченка, П. І. Лазечного, супроводжуючи ці кінопортрети теплими патріотичними написами, як наприклад: «Організатор штурмів за темпи, за 500 тисяч, за греблю, за мости, за шлюз, за бетон — запеклий ворог стихії і об'єктивних умов. Колишній комісар панцерних частин, дорогий Микола Григорович Третьяков». Або «Інженер-електрик, що перекриває всі американські методи монтажу великих турбін, скромний переможець світових рекордів Ізатула Садикович Ібатулін; а ще й такий: «Масовик і організатор ударних бригад, старий робочий, партизан українських просторів... Мусій Самійлович Мороченко». Зображення передових людей будівництва супроводжується урочистою патетичною симфонією, сповненою героїки й оптимізму.

Ці кадри монтуються з відображенням прогульника Губи, який зухвало вихваляється своєю поведінкою, своїм неробством. О. Довженко вживає навіть чисто публіцистичних засобів викриття ледарів типу Губи. Губа став настільки нахабним, що прийшов до каси одержувати платню. Аж ось він чує голос з репродуктора: «Ось він, Степан Йосипович Губа із села Яреськи, Миргородського району, сорока шести років. Здоровий. Пойдає в день хліба два фунти, сало...». Губа намагається втекти від голосу, але він всюди наздоганяє прогульника. Цей епізод супроводить музика — то глузливо-грайлива, то гнівно-сатирична. Зміст епізодів обумовлює зміст і ритміку музики.

Як бачимо, принцип монтажу за контрастом з його темпо-ритмічною різноманітністю, використаний ще в німих фільмах — «Арсеналі» та «Землі», — збагачується в «Івані» виразними засобами музики і взагалі звуку.

Введення хронікального матеріалу надає фільмові документальні рис. Хвилює любовне ставлення митця до радянських людей, своїх сучасників, які захоплено працюють для щастя Батьківщини. Ці живі зображення людей, що мають прізвище, ім'я та по-батькові, ні в якій мірі не нагадують холодні безіменні фігури, які з'являлися іноді серед машин у «кіноківських» фільмах.

Яке велике значення це мало для розвитку кіномистецтва, зокрема документального, свідчить такий надзвичайно цікавий факт. В документальному фільмі Д. Вертоva «Три пісні про Леніна» (1934 р.) було знято виступ комсомолки-бетонярки Белік, нагородженої в день відкриття Дніпрогесу орденом Леніна. Це місце у фільмі вважалося найкращим — так оцінили його радянська й закордонна преса, радянські глядачі.

«Поява живої, широї людини, яка захоплює теплотою своїх рухів і слів, — писав з цього приводу режисер фільму Д. Вертов, — поява на екрані скромного героя, який не вигаданий автором, а насправді живе й діє — велика подія для документального фільму».

Комсомолка Дніпрогесу — це початок нового етапу в історії документального фільму<sup>1</sup>.

Те, що робив Д. Вертов у 1934 р., О. Довженко зробив в «Івані» у 1932 р. І це було справжнім відкриттям для мистецтва кіно.

На відміну від попередніх праць О. Довженка і Д. Демуцького, в «Івані» з'являються нові елементи режисерського та операторського мистецтва

Використовуючи такі технічні нововведення, як зйомка з рухомої точки та звук, О. Довженко будує глибинне мізансценування, створює звукову перспективу (поступове згасання пісні колгоспників, що йдуть на будівництво). Знімаючи Дніпробуд з поїзда, що іде, він ніби обходить його навколо, розгортаючи перед глядачем величну картину будови. Ця технічна новина таїла у собі великі можливості.

«Мене вважали майстром пейзажу, — писав О. Довженко. — Думаю, що це було неправильно. Але зараз я, очевидно, знайшов-таки дорогу до пейзажу. Я роблю спробу подолання статики пейзажу і думаю, що це однією може зробити пейзаж... не просто... картинками... а повнокровною монтажною фразою з певним сюжетним навантаженням. У цьому мені допоміг звук. Я примусив пейзаж звучати.

Працюю також над проблемою тиші в кіно. Тільки через звукове кіно можна досягнути тиші»<sup>2</sup>.

Все те, що було досягненням фільму «Іван», що збагачувало радян-

<sup>1</sup> «Комсомолець України» від 21 грудня 1934 р.

<sup>2</sup> О. Довженко, Про «Івана», журн. «Кіно», 1932, № 19—20.

ське кіномистецтво, дістало високу оцінку громадськості та критики. «Чудовою зермою поемою Дніпра» називав С. Ейзенштейн першу частину фільму. Виразні особливості «Івана» відзначав також оператор А. Головня. «Кадри Дніпробуду — це велике вражаюче полотно, — писав він, — де один кадр переходить в інший, створюють неперевершенні монтажні образи — цілісні й закінчені...»

Вражає надзвичайна передача фактури — кранів, неба, бетону... білі ковші летять униз до чорної води. Чудесна симфонія руху, ракурсів, світла. Це дійсно кінематограф, це велика майстерність, створена блискучим монтажем Довженка і прекрасною фотографією Демуцького». Зйомки нічного Дніпробуду, продовжує А. Головня, являють «приклад рідкісного оволодіння технікою, великої майстерності, тому що тут немає жодного куска, знятого вночі. Це смілива й цікава робота з фільтрами та плівкою. Це не випадковість, не вдалий кадр — це серія кадрів, у яких свідомо показана й почувається вся градація тональностей ночі, — і такою, якою її ніколи не знімали,—вона сповнена звуків і руху вже в самому кадрі, без фонограми»<sup>1</sup>.

Захоплено говорить А. Головня також про перші епізоди фільму — льодохід на Дніпрі, де «на протязі сотні метрів нічого не відбувається, немає людей, нічого не рухається, крім крижинок і самого пейзажу, але це Дніпро, на якому має бути заснований і збудований Дніпрельстан.

Скільки виразного смислу закладено в кожному кадрі «Івана!». Люди, що керують рухом машин, господарі, про яких оповідано одним ракурсом. Степ — сонячний, український степ, що про нього розказано єдиним кадром — довгим проходом парубків і дівчат туди, на будівництво...»<sup>2</sup>

В кожному кадрі Довженка і Демуцького «закладена чудова гама думок, почуттів, настроїв...»<sup>3</sup>.

«Іван» вийшов на екрані країни 6 листопада 1932 р., напередодні Жовтневих свят. Громадські перегляди картини супроводилися її обговоренням. З'явилася велика кількість статей та рецензій. Основним недоліком «Івана» при всіх їого позитивних якостях — сучасній тематиці, правдивому відображення будівництва, досягненнях режисерського та операторського мистецтва — було визнано схематизм, художню недовершеність образів.

Письменник Іван Ле писав з цього приводу: «Ол. Довженко не одним тільки «Іваном» показав свою незвичайну майстерність... Згадаймо кадри з «Звенигорі», незабутніх пару волів у «Землі», або яблука в дощі, чи похорон в соняшниках. В «Івані» ця кіногравюра досягає вищої завершеної

<sup>1</sup> А. Головня, Художники екрана, журн. «Пролетарское кино», 1932, № 21—22, стор. 16—17.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

тонкості. Повний повітря і радості пейзаж і дівоча пісня на його фоні. Близьку че пов'язання кадрів будови з музичним їх супроводом.

Але ідея в «Івані» зостається лише ідеєю, а самі Івани — голою схемою<sup>1</sup>.

Причину цього І. Ле вбачає в абстрактності образів і деяких епізодів (мати загиблого Івана повинна добиратися до парткерівника через дванадцятьо дверей; порівняння будівництва з маневрами), а також у відсутності органічного зв'язку між людьми й виробництвом.

---

<sup>1</sup> Іван Ле, Діалектичний нонсенс, «Комсомолець України» від 18 листопада 1932 р.

## ІСТОРИКО-РЕВОЛЮЦІЙНІ ФІЛЬМИ

Героїчна революційна боротьба трудового народу завжди хвилювала радянських митців. Кращі літературні твори 20-х років нашого часу — «Чапаєв» Д. Фурманова, «Розгром» О. Фадеєва, «Залізний потік» О. Серафимовича, фільми «Панцерник» «Потьомкін» С. Ейзенштейна, «Маті» В. Пудовкіна і «Арсенал» О. Довженка, в яких відображені революційний подвиг народу, увійшли до скарбниці радянського мистецтва.

На початку 30-х років поряд з багатьма фільмами про сучасність українські кіномитці створили цілий ряд історико-революційних фільмів. Деякі з них, наприклад: «Перекоп» І. Кавалерідзе, «Охоронець музею» Б. Тягна, «Мірабо» та «Останній порт» А. Кордюма, «Молодість» Л. Лук'янова — присвячені подіям громадянської війни на Україні. Інші — «Генеральна репетиція» М. Білінського та П. Коломойцева, «Чорні дні» П. Долини, «Фата морган» Б. Тягна — відображають революцію 1905 року. Боротьбу робітничого класу в зарубіжних країнах показано в фільмах «Свято унірі» П. Долини, «Полум'я гір» А. Кордюма, «Кришталевий палац» Г. Гричера та ін.

В історико-революційних фільмах знайшли своє відображення такі важливі теми, як розшарування селянства та боротьба за землю («Перекоп», «Фата морган»), боротьба українського народу за перемогу Жовтневої революції («Мірабо», «Останній порт», «Молодість»), прихід кращих представників інтелігенції до революції («Охоронець музею») тощо. Але художня недовершеність багатьох кінотворів знижувала їх естетичну цінність. Для першої половини 30-х років було характерним наполегливе переборення хибних тенденцій, пов'язаних з формалістичною теорією і практикою «типажно-монтажного», «режисерського» кінематографа, яке завершилося у 1934 р. створенням етапного реалістичного кінотвору «Чапаєв».

У процесі зміцнення реалістичних тенденцій в українському кіномистецтві велике значення мала радянська й класична художня література,

до якої звернулися діячі кіно. Основою деяких історико-революційних фільмів стали літературні твори: «Fata Morgana» М. Коцюбинського, «Сорочинська трагедія» В. Короленка, «Червона хустина» А. Головка, «Загибель ескадри» О. Корнійчука і деякі інші.

Крім жанру кінодрами й кіноповісті, що були найбільш поширені в 20-і роки, на початку 30-х років розвивається й зміцнюється намічений ще фільмами «Панцерник «Потьомкін» та «Арсенал» жанр революційної епопеї з його прагненням до узагальнень і широкого відтворення революційної боротьби народу.

До 25-ліття першої російської революції українські кінематографісти створили три фільми: «Генеральна репетиція», «Чорні дні» і «Фата моргана» — різноманітні своїм змістом та художніми особливостями.

Постановники фільму «Генеральна репетиція» (сценарист М. Олійниченко, режисери М. Білінський, П. Коломойцев, оператор І. Шеккер, художник В. Каплуновський) прагнули узагальненого відтворення всіх характерних подій революції 1905 р., а це призвело до необхідності «при режисерській обробці матеріалу подавати його в синтетичному оформленні»<sup>1</sup>, тобто без властивої мистецтву художньої індивідуалізації. Революція у фільмі показана в найзагальніших рисах. Замість сюжету — ілюстративне зображення характерних для неї подій: мітинги в містах і селах, відправка військ на японський фронт, царський маніфест, події 9 січня, страйки, грудневе повстання та його придушення. В кінці фільму показаний залп «Аврори» і груповий портрет робітника, селянина, солдата й матроса, що мали символізувати перемогу Жовтневої революції.

Замість конкретних художніх образів у фільмі дано цілий ряд соціальних масок-плакатів: «робітник», «селянин», «бідняк», «ліберал», «меншовик» тощо. Всі ці образи, крім зовнішньо типажних рис, характеризувалися й написами, наприклад: «Геть самодержавство», «Пролетаріат повинен об'єднати всі класи», «Не треба було братися за зброю», «Хай живе революція» тощо.

Окремі епізоди фільму, такі, як демонстрація 9 січня, барикадні бої робітників з військами, поставлені цікаво. Режисер та оператор вдало використали окремі деталі для художнього осмислення змісту картини, наприклад, символічне зображення наслідків імперіалістичної війни у вигляді великого кладовища з рівними рядами хрестів або велика чорна зловісна тінь від хреста перед демонстрантами 9 січня та ін. Але відсутність сюжету, драматичного втілення конфлікту, образів-характерів робили фільм поверхово ілюстративним.

Цей кінотвір до деякої міри був явищем типовим для українського кіномистецтва початку 30-х років. Його особливості були загалом властиві українській так званій синтетичній революційній епопеї того періоду.

<sup>1</sup> Журн. «Кіно», 1930, № 23—24.

Фільми «Чорні дні» і «Фата моргана» мали в своїй основі літературні твори, і це яскраво позначилося на їх ідейно-художній якості. Кожен з них присвячений конкретним історичним подіям.

В основу фільму «Чорні дні» (сценаристи О. Корнійчук, В. Фальський, П. Долина, режисер П. Долина, оператори Ю. Вовченко, В. Філіпов, художник В. Баллюзек, 1930 р.) був покладений публіцистичний твір В. Короленка «Сорочинська трагедія», в якому відображені події селянського повстання 1905 р. в Сорочинцях і його жорстоке придушення. Трагічність цих подій полягала в тому, що народ «надто безпосередньо», за висловом В. Короленка, сприйняв обіцянки царя, викладені у маніфесті 17 жовтня, про недоторканість особи, свободу слова, зборів і спілок.

У цьому фільмі, як і в попередньому, не було яскравих художніх образів людей, він також мав багато загальних місць, але в ньому був відтворений образ повсталого народу, який виступив на захист своїх громадянських прав. І саме ті епізоди фільму, які спиралися на літературне джерело, — це треба особливо підкреслити, — були яскравими, гостро драматичними, художніми. В одному з них відбите напружене чекання повсталими приїзду війська. І як контраст до цієї напруженості тиші й нерухомості, — поодинокий постріл і після нього страшна бійка, в якій перемагають озброєні солдати. Трагічність подій підкреслена лаконічною деталлю: перед волостю, у багні, валявся розірваний та затоптаний червоний прапор, який за кілька хвилин перед тим майорів над будинком.

Таким же вражаючим був і другий епізод фільму. Лютого зимового ранку командуючий військовим загоном наказав зігнати жителів Сорочинців на сход. Людей було поставлено на коліна. А коли через кілька годин ім було наказано піднятися — ніхто навіть не поворухнувся: люди замерзли. Цієї деталі не було в творі Короленка, її внесли постановники фільму, драматизувавши зміст епізоду.

Майже всі натурні зйомки фільму відбувалися на місцях справжніх подій, і це надавало картині документальної точності й правдивості.

Третій фільм з цього циклу — «Фата моргана» (сценарій та режисура Б. Тягна, оператори Д. Демуцький, О. Панкрат'єв, художники Ю. Хомаза, В. Баллюзек, 1931 р.) особливо цікавий з погляду розвитку реалістичних тенденцій в українському кіномистецтві.

Відома повість М. Коцюбинського, в якій правдиво й глибоко відображені бурхливі події 1905 р. в одному з сіл України, лягла в основу фільму, але сюжет її не був використаний повністю. Фільм являв собою екранізацію окремих епізодів повісті, які давали змогу підкреслити розшарування класів, гостроту класової ненависті і боротьби. Саме тому основне місце зайняли у фільмі розгром гуральні й панського маєтку, розстріл Прокопа Кандзюби та дописаний епізод боротьби членів сільського комітету з вступаючими в село військами. Життєві шляхи й переживання окремих героїв повісті не знайшли глибокого відображення у фільмі.

Але, незважаючи на всі недоліки драматургії (ослабленість сюжету, схематизм образів), в кінокартині «Фата моргана» наявна тенденція художнього відтворення дійсності. Вона виявлена перш за все в тому, що селянство в кінофільмі вже диференційоване: це і стихійний бунтар Хома Гудзя (А. Бучма), і спокійний та розсудливий Прокіп Кандзюба (С. Шагайда), і керівник селян Марко Гуща (С. Свашенко), і хитрий та жорстокий куркуль Підпара (І. Мар'яненко), і, нарешті, зрадник Панас Кандзюба (С. Шкурат).

Треба відзначити, що образи Хоми Гудзя, Підпари й Панаса Кандзюби вийшли в картині цікавішими, ніж образ Марка Гущі, надто вже сухий та безбарвний. Це не випадково. Невміння яскраво показувати нове було одним із загальних недоліків мистецтва тих років, про який у свій час говорив О. М. Горський. Цей недолік виявився і в тому, що автор більш яскраво зобразив стихійну боротьбу народу, ніж організовану діяльність сільських комуністів.

Створений А. Бучмою образ пастуха Хоми Гудзя сповнений пристрасної, жагучої ненависті до пануючих класів, жадоби стихійного руйнування всього старого. «Пасіть самі, пане, а я попаную», — кидає він своєму панові з презирством та ненавистю. І це «я попаную» стає ідейним змістом образу Хоми у виконанні А. Бучми.

Рішуче й радісно підпалює Хому панський хліб і спокійно прикурює від полум'я свою стару люльку. Він підбурює селян на розгром гуральні та панської садиби: «Викурюй пана! Щоб було голе, як на долоні!». Зображеній на фоні хмарного неба, з великим дрючком у піднятих руках, гнівний та рішучий Хома — Бучма являє собою втілення народного гніву і помсти.

В епізоді розстрілу Прокопа Кандзюби кількома штрихами відтворена С. Шкуратом драма середняка Панаса Кандзюби, який пристав було спочатку до громади, але в рішучі хвилини зрадив її, переметнувшись до багатіїв.

Над безкрайніми ланами пливуть, клубочаться темні хмари. Людина вимірює громадську землю: це Прокіп. Він ще не знає про те, що скіниться на селі. Скачутъ, поспішають до нього вершники — Підпара і Панас. На їх обличчях прочитав Прокіп свій вирок. Спокійно віддав він громадські гроші, скинув світку, шапку і гордо випростався: «Стріляй!».

Від хвилювання в Панаса — Шкурата тремтять руки, він не може підняти очей на Прокопа, але, підштовхуваний Підпарою, стріляє.

Клубочаться темні хмари... Кинулися в бік сполохані коні... Упав Прокіп Кандзюба...

Цей епізод є одним з кращих у фільмі. Стриманість гри акторів, уникнення режисером Б. Тягном натуралистичних деталей смерті Прокопа надають епізоду високого трагедійного звучання.

Велику роль у поетизації фільму відіграво мистецтво операторів

Д. Демуцького та О. Панкратьєва. Вони прагнули оспівати подвиг народу, який піднявся на революційну боротьбу. Звідси піднесеність, поетичність зображення представників народу: селянина з червоним прапором на сході, гнівного Хоми Гудзя й пораненого, але нескореного Марка Гущі. Є у фільмі яскраві психологічні портрети: жорстокого Підпари, схильованого Панаса Кандзюби, торжествуючого Хоми Гудзя.

Оператори вміло поєднують зображення пейзажу — широких українських ланів, то хмарного, то ясного неба — з внутрішнім станом людини. Тому пейзаж у фільмі емоціонально насичений, нерозривно зв'язаний з людиною, її переживаннями, її боротьбою. Емоціональність є одною з характерних особливостей українського операторського мистецтва, яке саме в ті роки складалося в оригінальну мистецьку школу. Представниками її були оператори яскравої творчої індивідуальності — Д. Демуцький, М. Топчій, О. Панкратьєв та інші.

\* \* \*

Героїчні події громадянської війни на Україні відтворені в багатьох фільмах початку 30-х років.

У кінодрамі «Охоронець музею» (сценарій М. Заца, режисер Б. Тягно, оператор Б. Завелев, художник І. Шпінель, 1930 р.), присвяченій темі переходу буржуазної інтелігенції на бік революції, розвінчувався буржуазний націоналізм.

Головний герой фільму — професор Корнієнко, директор музею української культури (його роль виконував видатний український актор І. Замічковський) — все життя стояв остоною політики, займаючись «чистою» науковою. Аж ось бурхливі революційні події увірвалися в затишні кімнати музею. Побачивши їй відчувиши різницю у ставленні комуністів і буржуазних націоналістів до культурної спадщини українського народу, він зрозумів, що революція не ворожа культурі, і став її палким прихильником. Вступивши у відкриту боротьбу з своїм учнем, що опинився по той бік барикад, він перемагає.

Ця важлива тема була вирішена ще поверхово й схематично. Глибоке розкриття соціальної суті поведінки героїв підмінювалось іноді символічними «інтелектуальними» порівняннями. Наприклад, націоналіст-біологвардієць порівнювався з скульптурною фігурою хижака, боротьба класів втілювалась у групі античних борців.

Іншим художнім явищем є кінофільм «Перекоп» (сценарій та режисура І. Кавалерідзе, оператор М. Топчій, художник Г. Довженко, 1930 р.).

У трактовці І. Кавалерідзе «Перекоп» — не поодинокий конкретний факт переходу Червоної Армії через Сиваш, це узагальнення героїчної революційної боротьби трудящих. Трьом Перекопам — «військовому, знищенню куркуля й виконанню 5-літнього плану» — присвятив Кавалерідзе свій фільм. Тема громадянської війни вирішувалася в ньому широко, в цілому комплексні її важливих проблем. Перемога озброєного народу над

інтервентами була пов'язана з перемогою над внутрішніми ворогами — куркулем та розрухою.

В той час коли бійці Червоної Армії штурмують Перекоп, відкидаючи Врангеля за межі нашої країни, селяни засівають завойовану землю, робітники розбирають свої будинки на паливо для доменних печей.

«Перекоп» — широке епічне полотно, в якому створений героїчний образ народу, що піднявся на боротьбу за перемогу революції на всіх фронтах — воєнному і господарському. Але цей фільм, як і багато інших, не мав наскрізного сюжету, переконливих життєвих характерів. Фільм відзначався емоціональною насыщеністю й яскравістю окремих епізодів (жорстока боротьба за землю, коли мертвому злідареві кулак набиває рота землею, або перехід через Сиваш по живому мосту, який створили своїми тілами червоноармійці), але надто велика узагальненість подій та обраїв, позбавлених художньої конкретизації, робила його абстрактним і складним для сприймання.

Як бачимо, в ранніх епічних фільмах головне місце посідало широке, але не глибоке відтворення дійсності. Тут не було аналізу психології окремої людини, найважливіше в них — логіка поведінки людини як представника певного класу. У «Перекопі» образи ще мають надто узагальнений характер: куркуль (В. Красенко), солдат революції (І. Твердохліб), уповноважений центра та революції (С. Шагайда).

Зміст фільмів А. Кордюма «Мірабо» (1930 р.) та «Останній порт» (1934 р.) у порівнянні з попередніми епічними кінотворами більш конкретний.

Фільм «Мірабо» присвячений боротьбі трудящих Одеси — підпільників, червоногвардійців, партизанів — проти контрреволюції та іноземної інтервенції. Він пройнятий ідеями патріотизму та інтернаціоналізму.

Зображені в сатиричних фарбах буржуазію, гнівно викриваючи криваву політику інтервентів, режисер А. Кордюм, оператори О. Панкрат'єв та І. Рона піднесено оповідають про солідарність трудящих Росії і Франції в їх спільній боротьбі проти ворогів першої у світі соціалістичної держави. Ця солідарність виявляється спершу в співчутті французьких моряків до революційних робітників Одеси, а потім у спільній боротьбі, яка завершується відплиттям французької ескадри з радянського порту.

Образи героїв фільму: керівника підпільників (С. Мінін), жінки-підпільниці (Л. Островська), французького матроса (П. Масоха) — ще слабо індивідуалізовані, але вже виділені в загальної маси народу. У фільмі присутній широкий епічний фон, що малоє життя зайнятого інтервентами, але не скореного міста.

Хвилююче зроблено епізод, в якому розкривається стійкість та мужність революційного народу. Перед розстрілом полонених червоногвардійців офіцер вимагає від них відповіді — «Хто головний?». І одна за одною піднімаються руки всіх червоногвардійців.

У фільмі дуже вдало використано лаконічні деталі і можливості монтажу для сатирично загостреного викриття імперіалістичної політики загарбників. Так, наприклад, монтажне поєднання гармати на іноземному кораблі, готової до бою, іноземного солдата з гвинтівкою, огорожі з колючого дроту й тексту лицемірної відозви «Руські люди, ми прийшли до вас на допомогу... ми не можемо бути байдужими до вашої долі» — гостро розкриває справжній зміст цієї «допомоги». Або зіставлення епізоду розстрілу червоногвардіця з лицемірним євангельським написом на хресті «Возлюбіть ближнього свого, аki самого себе» так само викриває політику загарбників.

Основою фільму «Останній порт» (сценарій О. Корнійчука і А. Кордюма, оператор Ю. Тамарський, художник М. Уманський, композитор В. Косенко) стали відомі події затоплення чорноморської ескадри в 1918 р.

Коли Радянський уряд уклав з Німеччиною угоду про Брестський мир, німецька війська продовжували свій наступ в Криму. Чорноморський флот, вірний революції, прийшов з окупованого Севастополя до Новоросійська. Німецьке командування поставило вимогу повернення флоту до Севастополя, але без гарантій, що флот не буде загарбаній окупантами. І Володимир Ілліч Ленін змушений був 28 травня 1918 р. дати командуючому Чорноморським флотом шифровану телеграму про знищенння ескадри.

Фільм, в якому втілено ці події, насычений пафосом революційної боротьби. Основний його конфлікт полягає в зіткненні революційної частини матросів ескадри на чолі з комісаром і ворожих революції сил — офіцерства ескадри, німецьких загарбників та націоналістичних елементів. Між цими двома тaborами знаходиться група людей, які вагаються; представником її виступає матрос у шинелі.

Образ матроса в шинелі міцно зв'язаний з темою боротьби проти буржуазного націоналізму, яка поєднає одне з найголовніших місць у фільмі. Захоплений думкою про землю, далекий від революційних ідеалів, матрос у шинелі (Л. Ляшенко) мріє лише про те, щоб швидше повернутися до рідних Прилук. Ці настрої підтримують у ньому націоналісти. І коли ескадра приходить в останній порт, матрос у шинелі залишає революційний корабель і, захопивши свою селянську торбину, вирушує додому. Але, побачивши героїчну боротьбу робітників, які захищають здобутки революції, він рішуче повертається назад, зовсім забувши про свою торбинку, яка самітньою залишилася на спорожнілих сходах. Ця цікава деталь допомагає розкриттю образу матроса в шинелі, яскраво підкреслює зміну в його світорозумінні. Гострою сутічкою з офіцером, який таємно залишає корабель, завершується художньо узагальнений образ матроса в шинелі.

У фільмі знімалася велика група здібних акторів: С. Мінін — комісар, П. Масоха — представник Балтфлоту, А. Кордюм — матрос з гармошкою, І. Маркс — старий робітник, П. Киянський — флотський офіцер, П. Петрик — німецький офіцер, С. Шагайда — адмірал і багато інших.

Ілюстративність багатьох епізодів, відсутність драматичної напруженості

ності через надто швидку зміну коротких сцен, прагнення охопити тему найшире не дозволили глибоко розкрити образи героїв фільму, їх внутрішній світ. В цьому полягає основний недолік фільму «Останній порт» і багатьох інших картин того часу.

Схематичність драматургічної побудови фільму відбилася до деякої міри й на його музичному оформленні. Музика використовується для ілюстративної характеристики різних таборів: «Варшав'янка» — для революційної маси, романсь «Средь шумного бала» — для російського флотського офіцерства, військовий марш — для німецької армії. У цьому нарочитому ілюстративно-поверховому розподілі музичних характеристик ще яскравіше відчувається спрощений, соціологізаторський підхід до відтворення дійсності в художньому творі.

Створений у 1934 р. звуковий фільм «Молодість» (сценарій В. Розенштейна, режисер Л. Луков, оператор О. Панкратьев, художник С. Мандель, композитори І. Белза, Г. Тарапонов) відзначається увагою до образу людини.

Фільм «Молодість» присвячений героїчному комсомолу України. В ньому розповідається про діяльність підпільної комсомольської організації Одеси, яка під керівництвом партії вела активну боротьбу проти німецьких загарбників і їх пособників — буржуазних націоналістів.

У фільмі оспівана стійкість та мужність молодих патріотів, що віддали своє життя за перемогу революції. В основу фільму були покладені реальні життєві факти. Комсомольцям-підпільникам було доручено дістати зброю, яка знадобиться під час повстання, коли червоногвардійські частини підійдуть до міста. Комсомольці хитрістю здобули зброю у ворога і надійно її сковалі. Прокуратор Касян Глушилін (Б. Загорський) намагається дізнатися про місце скованки зброї і, коли це йому не вдається, допомагає захопити її стратити весь підпільний комсомольський комітет.

Постановники не уникнули впливу детективних фільмів та схематизму, особливо в зображені ворожого табору, але в створенні образів комсомольців вони домоглися життєвості, простоти й навіть романтичної піднесеності.

Особливо цікавий з цього погляду епізод «Камера смертників», в якому яскраво розкрилися кращі риси комсомольців: рішучого і впевненого в своїй справі Бориса (І. Коваль-Самборський), лагідного і стійкого Семена (В. Войшвило), дівчат Віри (В. Шершніова) та Тоні (М. Таут-Корсо). В ці останні години перед стратою комсомольці пишуть листи рідним і товаришам. Вони жалкують тільки про те, що мало зробили для революції. «Хочеться жити й жити, щоб разом з вами боротися,— пише керівник підпільного комсомольського комітету Борис. — Але доводиться відстати... Вмираємо, ребята, байдорога, знаючи, що розпочату справу ви доведете до кінця».

Настає світанок... Чутно мелодію «Варшав'янки». Цей епізод сповнений великого революційного пафосу.

Трагічна сцена загибелі комсомольців пройнята оптимізмом, вона монтується з епізодами вступу Червоної Армії до міста й завершується читанням листа Бориса партизанами.

Кінокартина «Молодість» помітно виділялася серед українських фільмів тих років своєю сюжетністю і намаганням створити образ живої людини. Романтичність, епічне звучання багатьох епізодів фільму були у великій мірі обумовлені мистецтвом оператора О. Панкратьєва.

Використання музики у фільмі ще не виходить за межі простоти ілюстрації. Зображення революційного табору супроводжується мотивом «Варшав'янки», контреволюційний табір характеризується салонним романтом «Белой акации гроздья душистые». Музика ще не стала смисловим, драматичним елементом дії кінотвору.

\* \* \*

Українські історико-революційні кінофільми першої половини 30-х років свідчать про наявність цілком відчутних реалістичних тенденцій в розвитку українського кіномистецтва — переборення безсюжетності й недооцінки художнього образу, зближення мистецтва з життям.

Кінотвори цих років присвячені значним і важливим темам. Їм властиве прагнення до узагальнень і глибокого осмислення життєвих явищ. Але творчі шукання в галузі кіномистецтва могли бути дійсно успішними лише тоді, коли центром уваги радянських кіномитців стала людина з її світоглядом, характером, думками й переживаннями.



«Іван».  
П. Масоха  
в ролі Івана.

О. Довженко (справа) і М. Глідер на зйомці фільму «Іван» на Дніпробуді.





«Іван».  
Кадр з фільму.



«Іван».  
С. Шкурат  
в ролі  
прогульника Губи.



«Фата моргана» А. Бучма в ролі Хоми Гудзя.



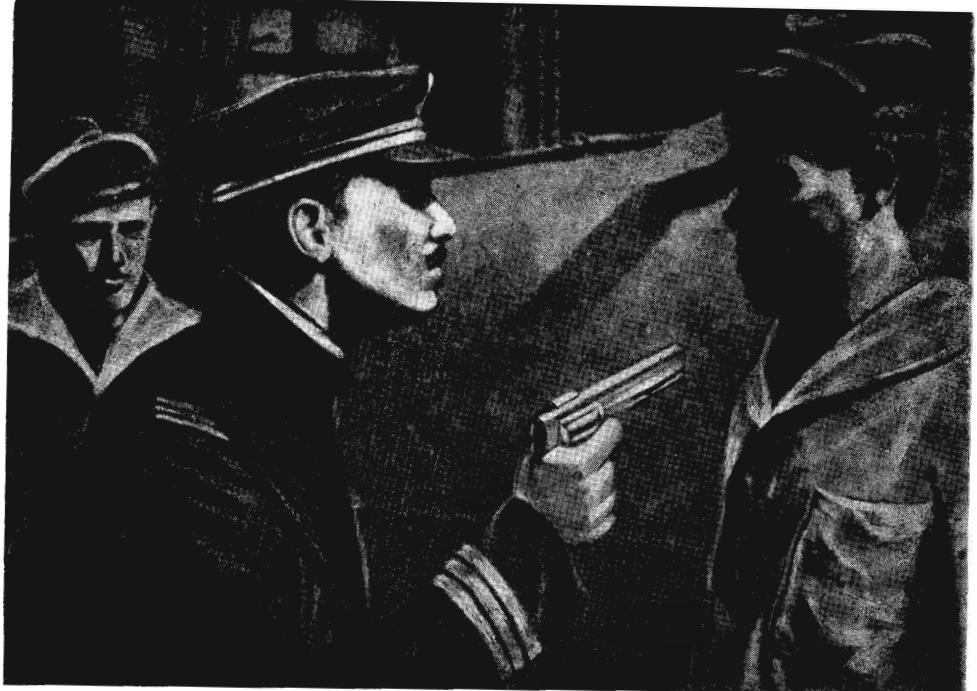
«Фата моргана». І. Мар'яненко в ролі Підпари.



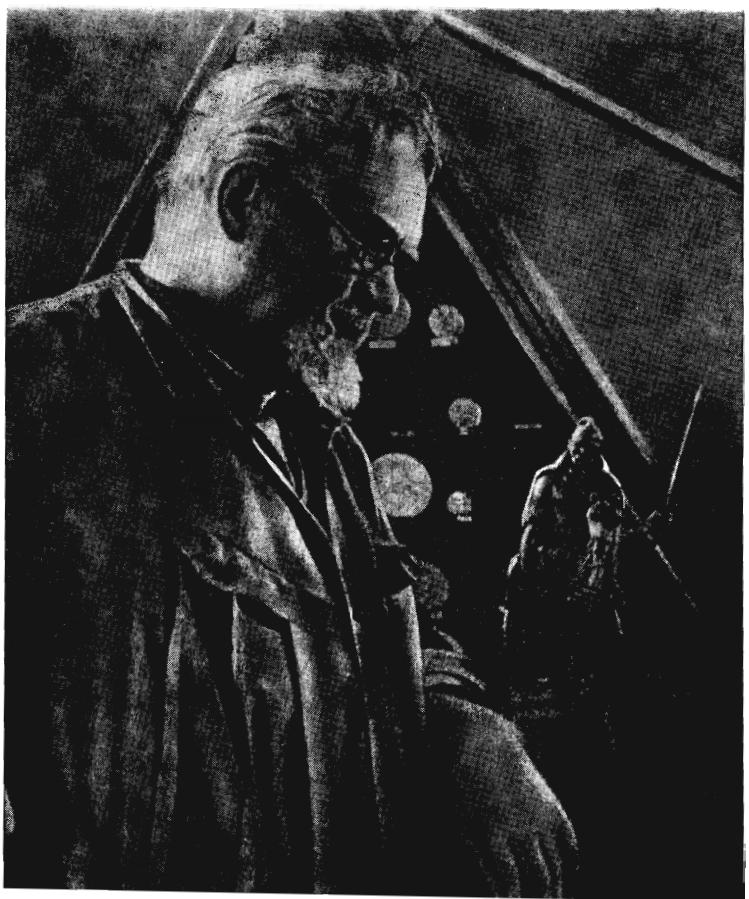
Режисер  
Мирон Львович Білінський.



Режисер  
Арнольд Володимирович Кордюм.



«Мірабо»,  
Кадр з фільму.



«Охоронець музею».  
І. Замічковський  
в ролі  
професора Корніенка.



«Молодість».  
В. Войшвило  
в ролі  
комсомольця Семена.

«Молодість».  
Л. Масоха  
в ролі  
комсомольця Мишки  
(зліва).  
О. Сидоренко-  
Кернер  
в ролі офіцера  
контррозвідки (справа).





Режисер  
Іван Петрович Кавалерідзе.



«Колівщина».  
П. Нятко в ролі Оксани.



«Колівщина».  
О. Сердюк в ролі Семена Неживого.



«Колівщина».  
І. Твердохліб  
в ролі Павла (зліва).  
Б. Красенко  
в ролі селянина Криги.



«Колівщина»,  
Кадр з фільму.



«Колівщина»,  
Кадр з фільму.



«Колівщина». І. Мар'яненко в ролі Гонти.

## ІСТОРИЧНА ТЕМА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ

Історія волелюбної України багата на події геройчної боротьби її трудового народу за своє соціальне та національне визволення. Вже в перші роки свого розвитку українське кіномистецтво зверталося до відображення цих історичних подій. Так, режисером П. Чардиніним були поставлені фільми про великого сина українського народу Тараса Шевченка, про повстання Тараса Трясила, у фільмі «Злива» І. Кавалерідзе відображене Коліївський рух. Цим першим історичним кінотворам були властиві спрощеність у тлумаченні подій і деяка схематичність образів.

Початок 30-х років приніс українському кіномистецтву помітні успіхи в оволодінні історичною темою. Ці успіхи були пов'язані з загальним піднесенням всього радянського мистецтва і літератури.

В цей час з'являється ряд художніх літературних творів, спрямованих проти буржуазно-націоналістичної ідеології. Серед них «Голубі ешелони» П. Панча, «Кам'яний острів» та «Загибель ескадри» О. Корнійчука, історичні п'єси І. Кочерги та ін.

До творів такого спрямування належить і звуковий історичний фільм «Коліївщина», створений у 1933 р. режисером І. Кавалерідзе у співдружбі з оператором М. Топчієм, художником М. Симашкевичем і композитором П. Толстяковим, який істотно відрізнявся від знятого незадовго перед тим історичного пригодницького фільму, присвяченого народному герою України Кармелюкові. Довгий час авторів кінофільму «Кармелюк» (сценаристи Ф. Самутін і С. Уейтінг, режисер Ф. Лопатинський, оператор О. Калюжний, художник М. Симашкевич, 1931 р.) обвинувачували в тому, що їх твір пройнятий буржуазно-націоналістичними ідеями. Проте уважне вивчення фільму дало змогу відвести ці обвинувачення.

Устим Кармелюк (1784—1835), безстрашний ватажок антикріпосницьких селянських повстань на Поділлі, про долю й подвиги якого складено

багато народних пісень, був сином селянина-кріпака. У 1812 р. Кармелюк був відданий поміщиком Пигловським у солдати. Але незабаром він утік, згуртував навколо себе бідних та скривджених, і з того часу почалася його майже двадцятилітня боротьба проти царського режиму. Ні в'язниці, ні заслання й катування не зломили волі легендарного героя, і тільки зрадницька куля обірвала його сповнене боротьби і страждань життя.

У фільмі Ф. Лопатинського відсутня фактична історична основа, пов'язана з біографією народного героя. Змістом картини стали деякі епізоди боротьби Кармелюка проти російських, українських і польських панів. При всій слабкості драматургії фільму і особливо розробки психології героїв, що у великий мірі залежало від форми пригодницького жанру з його динамізмом, в картині помітна тенденція зобразити тяжкий стан селянства як соціальної основи повстань (образ кріпачки Килини, яка втекла з панської фабрики по виробництву гобеленів до повстанців), а також дружбу російського та українського народів у спільній боротьбі проти соціального гніту.

З темою дружби пов'язаний романтичний образ російського кріпака-втікача, який, діючи під прізвищем корнета Сутоніна, таємно допомагає Кармелюкові і в часи небезпеки рятує йому життя. Цей епізод є найкрасивішим у фільмі.

...Відправлені для придушення селянських повстань війська все тісніше оточують у лісі загін Кармелюка. Прорвавшись крізь лави ворогів, Сутонін забирає з собою Кармелюка. Але незабаром Кармелюк з'являється знову і, відвертаючи увагу солдатів, приймає на себе основний удар. Він стоїть на високій кручі, і його фігура чітким силуетом вимальовується на фоні світлого неба. Як підстрелений птах, падає він, тяжко поранений, додолу. І коли навколо нього збираються зраділі вороги, виявляється, що це переодягнений у кармелюкове вбрання Сутонін.

І знову ідуть повстанці. І знову паляють панські маєтки...

Романтичне забарвлення має й інший епізод фільму, що нагадує сцену розстрілу гайдамаками українського робітника Тимоша з «Арсеналу» О. Довженка. В одній із сутічок з ворогами панські кулі так же не беруть Кармелюка і його хлопців, як не брали вони Тимоша. (Правда, у фільмі Ф. Лопатинського для цього була реальна підстава: пістолети ворогів були заздалегідь розряджені.)

На відміну від романтико-пригодницької картини «Кармелюк», кінофільм «Коліївщина», створений на основі історичних фактів, загалом вірно характеризував трагічні події 1767—1768 рр. на Україні.

Кінорежисера І. Кавалерідзе давно цікавила одна з драматичних сторінок історії України — епоха Коліївщини, коли доведений до відчая непомірним гнітом польсько-українського панства народ Правобережної України, що була тоді відірвана від Лівобережжя (яке в 1654 р. увійшло до складу Російської держави), піднявся на боротьбу проти своїх гнобителів.

Основною силою Коліївщини було селянство, яке виступало в союзі з козацтвом і міською біднотою. Ватажками різних загонів повсталих були представники Запорозької Січі, селяни та ремісники: Максим Залізняк, Семен Неживий, Микита Швачка, Іван Бондаренко й сотник Іван Гонта, що перейшов із збройної охорони магната Потоцького на бік повсталого народу.

Царський уряд побоювався поширення повстання на Лівобережну та Південну Україну, що входила до складу Росії, тому російським військам, що пройшли на Правобережну Україну для боротьби з конфедератами, було наказано підтримувати їх в боротьбі проти народу. Повстання було жорстоко придушене. Тисячі його учасників були страчені в Кодні, у тому числі й Іван Гонта; Максим Залізняк як російський підданий був засланий у Сибір. Ходили потім чутки, ніби він утік і брав участь у повстанні Пугачова.

Сповнені трагічного змісту, ці події з історії України надихнули великого народного поета Тараса Шевченка на створення геройко-романтичної поеми «Гайдамаки», яку він написав за народними джерелами — історичними піснями, переказами та легендами: «Про те, що діялось на Україні 1768 року, розкажую так, як чув од старих людей...»<sup>1</sup>.

Важливим моментом цього революційного по духу твору було відображення Коліївщини, як руху народних мас за своє соціальне і національне визволення:

Замучені руки  
Роз'язались — і кров за кров  
І муки за муки... —

писав Т. Шевченко в «Гайдамаках».

Правдиво зображаючи постаті керівників повстання — Залізняка і Гонти, до кінця вірних народові,— Шевченко на перший план висуває образ бідного наймита Яреми Галайди і саме з його допомогою розкриває причини народних заворушень на Україні — найжорстокіше пригнічення селянства з боку шляхти.

В українській радянській літературі до зображення подій часів Коліївщини звернувся у 1927 р. Іван Кочерга, створивши п'есу «Алмазне жорно», в якій у романтичній формі відтворив безстрашну боротьбу українського народу проти шляхетського гніту (образ Василя Хмарного).

Відгуки на події Коліївщини є і в поемі М. Рильського «Марина» (1927—1932), де створено образ народної месници кріпачки Марини. В поемі правдиво показано тяжке становище селян як причина народних повстань, створені сатиричні образи поміщиків, яким захоплення вільною умством Вольтера не заважає жорстоко знущатися з кріпаків.

<sup>1</sup> Т. Шевченко, Кобзар, Держлітвидав, К., 1939, стор. 76.

Найбільше враження справляють епізоди, присвячені повстанню кріпаків.

Гей! Слухній час! Як ніж Залізняка,  
Як Гонти шабля, знесена угору,  
Блискоче гнів. Воловню і комору,  
Скирти, стодоли полум'я жере.  
Хай до Сибіру завтра забере  
Усіх, усіх заізна, темна сила,—  
Однаково! Тюрма! Сибір! Могила!  
Все краще, як безсиля, гніт і глум...<sup>1</sup>

Основною рисою української радянської історичної літератури було з'ясування соціальних причин, що породжують класову боротьбу, створення образів народних месників. Саме це є характерним і для фільму «Коліївщина», в якому національно-визвольна боротьба повсталого народу представлена як боротьба антикріпосницька.

На поетичне відтворення історичної дійсності в «Коліївщині» багато в чому впливала поема «Гайдамаки». Як і в творі Шевченка, у фільмі в центрі уваги стоїть народ, уособлений в бідному селянинові Семені Неживому, який після трагічної смерті батька від панських катувань подався на Січ і став активним учасником повстання.

«Коліївщина» створювалася на основі історичних документів («Кодненської книги» польської військово-судової комісії), які доводили, що в боротьбі повстанців брали участь, крім українців, поляки, росіяни, євреї, білоруси. Тому у фільмі поряд з Семеном Неживим діють найmit Павло, бідний польський селянин Стась, російський солдат Булатов, чоботар Мошка. Своїм ідейним спрямуванням фільм скеруваний перш за все проти буржуазно-націоналістичних теорій «єдиного потоку», «безкласовості» української нації. У відповідь на панські скарги, що, мовляв, підняли руку на людину єдиної мови, Семен Неживий відповідає: «І у риб одна мова, а е щука і піскар». Одному з селян він говорить, що доля всіх бідних людей єдина — «проти ворога битись разом».

Спростовуючи буржуазно-націоналістичну теорію «єдиного потоку», фільм стверджує єдність трудящих усіх націй у боротьбі проти соціального і національного гніту. Саме у цьому полягає важливе історичне значення фільму «Коліївщина», що було відзначено пресою і громадськістю, коли він вийшов на екрані країни. Фільм був названий «великим соціальним полотном», художньо-політичним документом великої ваги, що став прошинником появи історичних фільмів на матеріалі народних повстань<sup>2</sup>.

Творча діяльність в кіно талановитого скульптора (автора пам'ятників Т. Г. Шевченкові, Г. С. Сковороді, монументів Артему) і театрального діяча Івана Петровича Кавалерідзе тісно пов'язана з історичною темою.

<sup>1</sup> М. Рильський, Твори, т. II, К., 1955, стор. 119—120.  
«Советское искусство», № 53, від 20 листопада, 1933 р.

«Ідучи на роботу до кінематографії,— писав він у 1936 р.,— я завчасно визначив для своїх картин матеріал, який хвилював мене ще в період роботи в галузі монументальної скульптури. Цей матеріал — історія»<sup>1</sup>.

У своїх історичних картинах І. Кавалерідзе працював відтворити великі соціальні конфлікти, героїчну боротьбу народних мас, створити образ во-лелюбного народу. Його кінотвори відзначалися монументальністю, широкими узагальненнями, скульптурною виразністю образів, емоціональною насиченістю епізодів, витонченістю композицій. І. Кавалерідзе шукав таку художню форму, в якій можна було б втілити новий, революційний зміст творів радянського кіномистецтва. Саме ці шукання нових форм для відо-браження нового змісту були характерними для творчості О. Довженка, В. Пудовкіна, С. Ейзенштейна та багатьох інших діячів радянського кіно. На цьому шляху І. Кавалерідзе знав і прикрі поразки, і близьку перемоги.

В основу першого історичного фільму І. Кавалерідзе «Злива», який вийшов у 1929 р., була покладена поема Т. Г. Шевченка «Гайдамаки».

Багато в чому спірний, але по-новаторському сміливий, цей кінотвір, безумовно, свідчив про велику обдарованість режисера. Було ясно, згадують діячі кіно (наприклад, А. Кордюм), що в українську радянську кі-нематографію прийшов новий талановитий митець, який приніс із собою знання народного життя і народного мистецтва.

І. Кавалерідзе залишив до роботи в кіно таких визначних українських акторів, як І. Мар'яненко, Д. Антонович, О. Сердюк, Г. Борисоглібська, С. Шкурат (якого він знав ще з часів спільної роботи в роменському само-діяльному театрі) і навіть мріяв зняти М. Заньковецьку (що не здійни-лося через хворобу актриси).

«Злива» була багато в чому експериментальним фільмом, але тут І. Кавалерідзе заявив себе прихильником монументальних епічних траге-дійних кінотворів з уповільненим ритмом, які він протиставляв поширеному тоді штампованому буржуазному детективу з його метушливістю, пого-нями, убивствами й адьюльтером.

Сценарії до своїх фільмів І. Кавалерідзе писав сам, маючи, крім хисту скульптора й режисера, ще й хист літератора. Для своїх кінотворів він ви-бирав завжди значні теми, відтворював хвилюючі події з життя народу. В його фільмах втілені великі й важливі ідеї.

Пізніші картини І. Кавалерідзе — «Перекоп» і «Штурмові ночі» при-свячені героїчній боротьбі і праці трудівників Радянської України в роки громадянської війни і на будовах першої п'ятирічки. В них відтворені важ-ливі віхи в житті нашого народу.

У перших своїх картинах І. Кавалерідзе спирається більше на пластич-ну, ніж драматургічну, розробку матеріалу, великого значення надаючи

<sup>1</sup> Журн. «Радянське кіно», 1936, № 3, стор. 10, І. Кавалерідзе, Неоцінена допомога.

безпосереднім враженням, які часом неможливо передбачити заздалегідь у сценарії, але які збуджують творчу фантазію режисера безпосередньо на зйомках фільму. Він умів і любив вибирати цікаву натуру, емоціональний ракурс, знаходити потрібне освітлення.

В ті роки І. Кавалерідзе надавав більшого значення художній розробці епізоді, ніж створенню наскрізного сюжету, і образи в його фільмах були ще надто узагальненими, позбавленими індивідуальної своєрідності, що надавало їм певної схематичності.

Ці недоліки ранніх картин І. Кавалерідзе, насамперед відсутність стрункого наскрізного сюжету, ще відчутні і в «Коліївщині». Фільм більше нагадував хроніку подій, ніж цілісний драматичний твір. Не був він вільний і від вульгарно-соціологічного трактування деяких образів (Залізняк, Гонта). І все ж новий фільм І. Кавалерідзе і в ідейному, і в художньому відношенні був значним кроком вперед у творчому розвитку режисера.

Історичні події в «Коліївщині», на відміну від абстрактності ранніх фільмів, набувають більш конкретного вираження. Це — результат уважного вивчення життєвого матеріалу. Масштаб їх у фільмі досить широкий. У ньому показано тяжкий стан пригноблених польсько-українськими феодалами селян, ремісників, козацької бідноти на Січі і російських солдатів. Дія відбувається то в Петербурзі, то в палаці Катерини II, то в українському селі — на батьківщині головного героя фільму Семена Неживого, в Запорозькій Січі та в Умані, у корчмі, де поневір'яється в наймах майбутній соратник Семенів — Павло, і в тaborі російської армії.

Ось один з перших епізодів фільму як приклад конкретного і водночас поетичного бачення режисером дійсності.

Схвильований, занепокоєний поспішає Семен Неживий у хуртовину з Чигирина до рідного села, де під паном жили його батьки. Страшні чутки дійшли до Семена: пан закріпає селян, відбирає землю. Чи встигне, чи застане він когось вдома? Але ще здалеку чує він, як жалібно бевкає дзвін... Скупими слізами плаче Семен біля батькової труни, але він не подарує цього панам, він сурово помститься.

Семен бачить, як економ пана Сірка водою і залізом катує його односельчан.

— Чий єси ти? І кому належиш? — гrimить панський економ на селянина, що висить на дубі.  
— Окрім бога, собі належу.  
— І панщину не маєш відбувати?  
— До віку не буду.  
— А земля?  
— До страшного суду моя<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> І. Кавалерідзе, Коліївщина. Літературний сценарій, 1932, стор. 9. Архів І. П. Кавалерідзе.

Охоплений ненавистю, Семен убиває економа і, приставши до чумацикої валки, подається на Січ.

Поетично й зворушило розроблені у сценарії та фільмі епізоди весілля Семена й Оксани, події в корчмі, де тужить з nedolений Крига:

«Землю пан одібрав, хату сам кинув  
панові, волю ченцям продав,  
сини підростуть — в старці підуть».

«Окремі кадри,— згадує І. О. Мар'яненко,— були задумані, розроблені й зняті надзвичайно вдало, звучали образно, як високохудожні шедеври...»<sup>1</sup>

Слабкішими вийшли епізоди повстання й взяття Умані.

Зображенуочи у фільмі два табори — повсталих селян (Семен, Павло, Стась, Крига), до яких приєдналися російські солдати, з одного боку, і українсько-польське панство, козацьку старшину й офіцерство царської армії,— з другого, І. Кавалерідзе прагнув створити образи-характери, виявити їх індивідуальні особливості. Це йому вдалося лише частково, бо не всі образи фільму були розроблені з драматургічного погляду з достатньою повнотою.

І. Кавалерідзе залишив до створення фільму велику групу талановитих українських акторів і багато з ними працював. У ролі Семена Неживого знімався О. Сердюк, у ролі його матері — Г. Борисоглібська, Оксани — П. Нятко, наймита Павла грав І. Твердохліб, Кригу—В. Красенко, Залізняка і Гонту гралі Д. Антонович та І. Мар'яненко. С. Паньківський виконував роль губернатора Умані Младановича, Ф. Радчук — польського магната, М. Надемський грав Діонісія, М. Крушельницький — козачого полковника, у ролі матері Оксани виступала одна з найстаріших українських актрис Є. Доля, яка знімалася ще в дореволюційних українських фільмах, актор МХАТ'у О. Харlamov грав старого селянина.

У часи, коли ще не були забуті зневажливе ставлення до актора і теорії типажу і фотогенічності, І. Кавалерідзе впевнено спирається на мистецтво досвідчених акторів, уникаючи при цьому «театральності». Все це дозволило йому створити ряд хвилюючих, правдивих образів.

Кращими образами фільму стали образи Семена Неживого, Оксани і Павла.

У рецензіях на фільм відзначалося, що О. Сердюк, граючи Семена, не просто виголошує політичну програму (що дуже часто зустрічалося в багатьох тогоджих фільмах), а надає героєві індивідуальних рис. Це було надзвичайно важливо на тому етапі розвитку кіномистецтва, коли схематизм і абстракція часом заступали художнє відображення дійсності.

<sup>1</sup> І. Мар'яненко, Спогади про кіно і театр, стор. 6. Матеріали фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР.

Семен у виконанні Олеся Сердюка — людина непокірливої, гордої вдачі, яка самовіддано бореться проти панської сваволі. Найглибше розкрив актор переживання свого героя в епізоді прощання Семена з покійним батьком. До краю схвильований, він зусиллям волі тамує в собі біль, і лише скупі дві-три словоzi, що котяться по мужньому обличчю Семена, свідчать про його тяжкі душевні страждання. Це один з кращих епізодів у ролі Семена.

У психологічно тонко розробленій сцені весілля Семена й Оксани П. Нятко майже без реплік, самими лише мімічними засобами, виразністю погляду розкрила почуття своєї героїні: любов і ніжність до свого нареченої, що став на чолі повстанців, занепокоєння його долею, засмученість з приводу неминучої розлуки. А якої туги й скорботи сповнений вираз її обличчя у фінальному епізоді картини — під час смерті Семена! Обличчя наче закам'яніло, і тільки ледве тримтить в її руці догоряюча свічка.

Цих двох епізодів було для П. Нятко доволі, щоб створити проникливий, поетичний образ подруги Семена Неживого.

З образом Павла пов'язане розкриття таких рис народного характеру, як оптимізм і життєлюбність. Якщо Семен суворий і скupий у прояві своїх почуттів, то крізь сумні роздуми Павла пробивається його невичерпна любов до життя і бурхливий темперамент. Ось, наприклад, епізод у корчмі, де зневолений Крига (В. Красенко) намагається знайти забуття. Він п'є горілку, заставляючи останні речі, тужливо співає і плаче. З великим співчуттям дивиться на Кригу та його товаришів-злідарів наймит Павло. Аж ось в очах його спалахнули веселі вогники — і Павло пішов танцювати гопака, співаючи веселої пісні.

До творчої зустрічі з режисером І. Кавалерідзе Іван Йосипович Твердохліб знімався в кількох комедійних ролях: бухгалтера («Скринька»), шляхтича («Кармелюк»), перукаря («Право батьків»). Ці ролі мало хвилювали глядачів.

Глибоку своєрідність мистецтва І. Твердохліба — ліричність і зворушиливість у розкритті почуттів — відчув І. Кавалерідзе. У «Перекопі» І. Твердохліб виконував роль незаможника, який мріє про землю, бореться й приймає за неї смерть. У «Колівщині» він створює живий та яскравий образ зневоленого наймита, який свідомо приєднався до повсталих і загинув у боротьбі за визволення народу.

На повну силу талант І. Твердохліба розкривається у фільмі «Прометей» І. Кавалерідзе, де він блискуче грає сповнену трагічного змісту роль російського солдата Івася.

Поряд з вірною характеристикою історичних подій та образів у фільмі «Колівщина» помилково, з вульгарно-соціологічних позицій оцінювалася діяльність Залізняка і Гонти, які були представлені в картині зрадниками народу, що перейшли на бік його ворогів — польсько-українських магнатів і російського царизму.

Буржуазно-націоналістична історіографія, яка підкреслювала саме національно-релігійні моменти в складному явищі народних повстань XVIII ст. на Україні, робила із Залізняка і Гонти перш за все борців за православну віру.

Перед авторами радянського історичного фільму стояло завдання вірно висвітлити роль і значення діяльності цих керівників повстання в усій її складності та історичній обумовленості. Однак фільм створювався в ті часи, коли в радянській історичній науці були поширені антимарксистські погляди на історію, зв'язані з вульгарно-соціологізаторським тлумаченням історичних фактів, без урахування тих умов і обставин, за яких вони відбувалися. Тому режисерові не вдалося правдиво розкрити значення історичної діяльності Залізняка і Гонти. Треба сказати, що в сценарії, написаному І. Кавалерідзе, не було відступів від історичної правди. Але сценарій і фільм перероблялися 17 разів, і під впливом вульгарно-соціологізаторських раппівських настанов І. Кавалерідзе був змушений зробити Залізняка і Гонту представниками панівної старшини і зрадниками народу.

Недоліком фільму було не тільки соціологізаторське трактування згаданих образів, деяка прямолінійність висловлювань Семена Неживого, а й елементи натуралізму, особливо в епізодах страти повстанців.

При всій трагічності змісту «Коліївщини», І. Кавалерідзе знайшов у сценарії поетичний фінал, використавши «Заповіт» Шевченка:

«Поховайте та вставайте,  
Кайдани порвіте.  
І вражою злою кров'ю... —

співає вся земля, заллята ранковим сонцем...»<sup>1</sup>

На жаль, цей образний, пройнятий оптимізмом фінал сценарію був замінений у фільмі зображенням крупним планом залитого кров'ю Семена Неживого на музичному фоні барабанного дробу й плачу селян.

Як бачимо, недоліки фільму були істотними, але, незважаючи на всі його хиби, творчий колектив зумів у акторському виконанні, в декораціях, пейзажах та костюмах, у зображенії національних звичаїв, використанні народної музичної та поетичної творчості передати особливості життя народу в ту віддалену епоху, його незламну волю у боротьбі за свободу.

У «Коліївщині», як ні в якій іншій картині І. Кавалеридзе до того, розкрилися особливості художнього почерку режисера, народна основа його мистецтва.

У творчій манері І. Кавалерідзе багато спільногого з мистецтвом О. Довженка. Для створення своїх картин обидва митці беруть значні теми з життя українського народу. Прекрасно знаючи національні традиції, побут народу, вони спираються у своїй роботі на його поетичне та музичне ми-

<sup>1</sup> І. Кавалерідзе, Коліївщина. Літературний сценарій, стор. 73.

стецтво, на творчість акторів, які так само добре знають життя народу. Не випадково творча біографія С. Й. Шкурата — актора з народу — з'явана з іменами як Кавалерідзе, так і Довженка. Піднесений, епічний характер відтворення дійсності в їх фільмах бере свій початок у поетиці народних українських дум та пісень. В художніх образах О. Довженка та І. Кавалерідзе багато скульптурності й монументальності, породжених тією ж основою — народним епосом.

Великого значення обидва митці надавали використанню кінометафор, як одному із засобів художнього лаконізму. Згадаймо яблука в «Землі» Довженка або згасаючу свічку в «Колівщині» Кавалерідзе. Цей художній засіб мав величезний вплив на творчість багатьох українських режисерів (наприклад, Б. Тягна).

Особливість «Колівщини» полягала ще й у психологічно тонкому поєднанні в кадрі дій, гри актора і музики, яка мала смислове значення і часто використовувалась по контрасту до змісту епізоду. Наприклад, на музичному фоні веселого вальса старенької, змучені дід і баба Семена просять у пана дощок на труну синові. Або в епізоді весілля сумний настрій Оксани контрастує з мелодією веселої запальної польки, що її виконує троїста музика.

Для зйомки фільму І. Кавалерідзе запросив молодого талановитого оператора М. Топчія. Основними засобами художнього втілення героїчної боротьби українського народу режисер і оператор обрали простоту і монументальність у змалюванні образів геройки картини, підкреслені загальні плани, масовість і стрімкість руху народних мас на фоні безмежних просторів українських степів. У характеристиці образів фільму вони прагнули розкрити внутрішній світ героїв, передати їх думки і почуття. Зовнішня монументальність, характерна для «Перекопу» і «Штурмових ночей», вже не задовольняла постановників картини.

І. Кавалерідзе і М. Топчій створюють цілий ряд цікавих психологічних портретів-композицій, в яких герой подані у зв'язку з навколоишнім середовищем. Це — Оксана на весіллі, велична фігура схвилюваного Гонти на фоні хмарного неба, портрет Семена, який плаче біля батькової труни, зображення наймита Павла, що слухає тужливу пісню Криги у корчмі, та ін.

У композиції загальних планів характерним є поєднання пластичності першого плану з живописним рішенням фону, звідки виключено все дрібне й неістотне.

Цікаво розв'язані епізоди героїчного походу повстанців на Умань і скорботний шлях полонених на страту. Композиція і світлове рішення цих епізодів обумовлені їх змістом. В першому епізоді повстанці-вершники, зображені на середньому й дальньому планах, ідуть на фоні степових українських просторів, під ясним сонячним небом, ідуть, створюючи враження могутнього потоку; в другому епізоді — повстанці, закуті в кайдани, у

супроводі солдатів повільно бредуть або їдуть на возах. Над ними темне небо, вкрите хмарами. Разом із змістом змінюється і ритмічна побудова епізоду.

У правдивому відтворенні епохи в «Коліївщині» велику роль відігравало також використання композитором П. Толстяковим народних музичних творів: героїчних похідних пісень («Засвистали козаченьки»), весільних, побутових пісень, голосінь і танцювальних мелодій.

Яскраво національний твір — трагедійний фільм «Коліївщина», не зважаючи на його істотні недоліки, зв'язані з впливом соціологізму, недовершеністю драматургічної основи та елементами натуралізму, був першою серйозною історичною кінокартиною, в якій створено геройко-романтичний образ народної України, що піднялася на боротьбу за своє визволення.

Фільм демонструвався не тільки на екранах Радянського Союзу, а й за його межами.

\* \* \*

Перша половина 30-х років була сповнена подіями, що відіграли величезну роль у розвитку української культури взагалі, кіномистецтва зокрема. Це були роки найсерйознішої ідейно-творчої перебудови художньої інтелігенції, яка, опановуючи марксистсько-ленінську естетику, вивчаючи дійсність, приходила до розуміння суті методу соціалістичного реалізму.

Творчі діячі зрозуміли, що партійність, народність і справжня художність є основними принципами радянського мистецтва. Митець, за висловом О. Довженка на Всесоюзній нараді кінодіячів у 1935 р., має бути на рівні тих ідей і почуттів, які володіють радянським народом.

В ці роки українське кіномистецтво звернулося до широкого зображення героїки соціалістичної дійсності. В кращих кінотворах про сучасність — фільмах «Земля» та «Іван» О. Довженка — відображена складність і гострота боротьби за новий соціалістичний лад, створено образи нової радянської людини — комсомольця колгоспника Василя та молодого робітника Івана.

В історичному фільмі «Коліївщина» І. Кавалерідзе, в якому відтворена героїчна боротьба українського народу за своє соціальне та національне визволення, також створені цікаві образи керівника повсталих селян Семена Неживого та знедоленого наймита Павла. В тому, що цим найкращим в українському кіно тих часів образам ще бракувало справжньої глибини й цільноті, винною була недостатня зрілість кінодраматургії.

Розвиток звукового кіно різко підвищив вимоги до кінодраматургії, акторського й режисерського мистецтва.

Залишились позаду теорії про типаж та фотогенічність, про «режисерське» кіно, недооцінка кінодраматургії й акторського мистецтва, суперечки з приводу пріоритету «неігрового» кіно перед «ігривим». Українське кіномистецтво виходило на широкий шлях створення повноцінних в ідейно-художньому відношенні кінотворів.

Найціннішим досягненням цього періоду в історії розвитку українського радянського кіномистецтва було те, що саме в ці роки чітко визначилася українська кінематографічна школа (яка почала складатися ще в 20-і роки), зв'язана з мистецтвом режисерів та операторів О. Довженка і Д. Демуцького, І. Кавалерідзе і М. Топчія. Цю традицію продовжили пізніше І. Савченко та Ю. Єкельчик, О. Панкратьев, І. Шеккер, О. Швачко, Т. Левчук, М. Кульчицький та інші діячі українського кіно.

Значну роль у формуванні української кінематографічної школи відіграло мистецтво акторів: А. Бучми, І. Мар'яненка, С. Шкурата, І. Твердохліба, П. Масохи, О. Сердюка, С. Свашенка, Н. Ужвій, П. Нятко, Б. Безгіна, В. Сокирка, В. Красенка, Д. Капки; композиторів: Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса, П. Толстякова, В. Косенка, Г. Таранова; художників: Г. Довженка, М. Симашкевич, Ю. Хомазі.

В ці роки продовжують працювати в кіно письменники Ю. Яновський, М. Бажан та О. Корнійчук, приходять у кінематографію В. Охрименко, Ю. Мокрієв, М. Ятко та ін.

Велике значення мала також робота Київського кіноінституту, який підготував у цей час значну групу творчих та технічних працівників для художніх студій Києва й Одеси, для хронікального й учебного кіно, що вже стають самостійними видами кінематографії.

У розвитку українського кіно важливу роль відігравала періодична преса: журнал «Кіно» (1925 — 1933), перейменований у 1935 р. в «Радянське кіно», і «Кіногазета».

Перша половина 30-х років завершила становлення українського кіно, яке вступало у період своєї зрілості.

# Розділ другий

*1935 - 1941*

## ВСТУП

У січні 1935 р. радянське кіномистецтво святкувало своє п'яtnадцятиріччя. На той час вже були створені десятки кінофільмів; серед них — такі визначні за своїми ідейно-художніми якостями, як «Панцерник Потьомкін», «Маті», «Кінець Санкт-Петербурга», «Сорок перший», «Жовтень», «Потомок Чінгіс-хана», «Путівка в життя», «Гроза», «Зустрічний» і «Чапаєв» — в Росії і «Арсенал», «Два дні», «Нічний візник», «Земля», «Іван», «Коліївщина» — на Україні. Ці твори демонстрували могутню силу нового, соціалістичного мистецтва, яке правдиво відображає життя в його розвитку; вони забезпечили радянській кінематографії міжнародне визнання як мистецтва передового, гуманного, близького трудящим масам усього світу. Переважна більшість кращих радянських фільмів була присвячена радянській дійсності. З величезною художньою широтістю і переконливістю в них відображалась боротьба людини за революційне перетворення суспільства, за побудову комунізму.

У фільмах «Земля» і «Зустрічний» радянське кіномистецтво рішуче підійшло до розв'язання головного свого завдання — художнього зображення героя сучасності. І якщо у цих фільмах були схоплені і передані вірно і вражаюче риси типового характеру радянської людини, то у «Чапаєві» радянське кіномистецтво виступає у новій якості, виявляючи глибину психологічного аналізу і багатогранність у зображені духовного багатства радянської людини.

Випестуване Комуністичною партією радянське кіномистецтво за півтора десятииріччя стало одним з найбільш могутніх і масових засобів ідейного виховання, воно міцно завоювало любов десятків мільйонів глядачів, стало насущною духовною потребою радянської людини.

У привітанні ЦК ВКП(б) працівникам радянської кінематографії говорилося:

«Свято радянського кіно — найбільш масового з мистецтв — є святом

всієї радянської культури і одним з найбільш яскравих свідчень її досягнень.

Зусиллями кращих людей нашої кінематографії — режисерів, сценаристів, акторів, операторів, художників, композиторів, інженерів і господарників — створені чудові фільми, здобуті перші перемоги у кіномистецтві.

ЦК ВКП(б) закликає працівників кінематографії не заспокоюватися на досягнутому, боротися за високохудожні фільми, які виховують маси в дусі соціалізму, любимі масами і зрозумілі їм...»<sup>1</sup>

Видатні діячі Комуністичної партії і Радянського уряду, поздоровляючи кінематографістів, високо оцінювали мистецькі досягнення радянського кіно. Величезні успіхи кінематографії відзначав і великий пролетарський письменник О. М. Гор'кий.

Створені радянською кінематографією художні цінності були значними, вони добре виконували свою виховну функцію, але життя йшло вперед, і вимоги народу щодо кіно все більше зростали.

І радянське кіномистецтво прагнуло задоволінити ці вимоги. Друга половина 30-х років характеризується зростанням майстерності кіномитців, збагаченням змісту і форми творів кіномистецтва.

Зростання радянського кіномистецтва, його інтенсивний рух вперед були безпосереднім результатом буйного розвитку суспільного життя, тих значних змін у поняттях і духовному обличчі радянських людей, які були викликані засвоєнням масами ідей марксизму-ленінізму і перетворенням цих ідей в життя.

На кінець другої п'ятирічки політика індустріалізації країни, яка послідовно проводилася Комуністичною партією і Радянським урядом, зростання промисловості створили можливість завершити технічну реконструкцію народного господарства. Колгоспний лад, діставши міцну матеріальну базу, зміцнів і став могутньою силою комуністичного будівництва.

Внаслідок ліквідації експлуататорських класів зникли антагоністичні класові суперечності в СРСР. В соціалістичному суспільстві дружнє співробітництво стало основою взаємовідносин класів робітників і селян.

Глибокі зміни в духовному обличчі радянської людини найяскравіше проявились у зростанні почуття радянського патріотизму, зміцненні морально-політичної єдності радянських людей, зміцненні дружби між народами СРСР.

XVIII з'їзд Комуністичної партії вказав у своїй резолюції, що СРСР вступив у третій п'ятирічні в нову смугу розвитку, «у смугу завершення будівництва соціалістичного суспільства і поступового переходу від соціалізму до комунізму»<sup>2</sup>, коли вирішального значення набуває справа комуністичного виховання.

<sup>1</sup> Привітання ЦК ВКП(б), «Правда» від 11 січня 1935 р.

<sup>2</sup> «КПРС в революціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК», ч. III, М., 1954, стор. 318.



Режисер О. П. Довженко,  
нагороджений орденом Леніна у зв'язку з  
п'ятнадцятиріччям радянського кіно.



Режисер І. П. Кавалерідзе, нагороджений  
орденом Червоної Зірки у зв'язку з  
п'ятнадцятиріччям радянського кіно.



Актор С. І. Шкурат, якому присвоєно  
звання заслуженого артиста РРФСР у зв'язку з  
п'ятнадцятирічям радянського кіно.

Завершивши індустріалізацію і колективізацію країни, партія і Радянська держава ще ширше розгорнули справу комуністичного виховання. Завдяки цій величезній за своїми масштабами роботі комуністична мораль і норми поведінки, що відповідали її високим принципам, ставали нормами життя радянських людей. Нова людина стала не лише реально існуючою, вона стала провідною, передовою силою Радянської держави, найбільш активним будівником нового життя.

Партія поставила перед мистецтвом вимогу правдиво відображати дійсність в її революційному розвитку, розкриваючи властиві їй життєві суперечності, створювати конкретні художні образи, здатні ідейно виховувати трудящих в дусі соціалізму.

Мистецтво повинно було сприяти розширенню політичного кругозору радянських людей, допомогти їм глибоко засвоїти моральні і етичні норми соціалістичного суспільства, очистити свідомість відсталих від пережитків капіталізму.

Особливої уваги потребувало розв'язання найважливішого завдання мистецтва — правдиво відображати життя соціалістичного суспільства, створювати художні образи сучасників — будівників соціалізму.

Ще на І Всесоюзному з'їзді радянських письменників А. О. Жданов вказував, що «в нашій країні головні герої літературного твору — це активні будівники нового життя: робітники і робітниці, колгоспники і колгоспниці, партійці, господарники, інженери, комсомольці, піонери. Ось основні типи і основні герої нашої радянської літератури»<sup>1</sup>.

Основоположник соціалістичного реалізму О. М. Горький закликав митців показувати нову людину, розкривати характери людей в органічному зв'язку з іх трудовою діяльністю. «Основна тема нашої книги,— писав Олексій Максимович Горький,— соціалістична праця як організатор нової людини і нова людина як організатор соціалістичної праці. Треба показати взаємодію того, що робиться і зроблено на виробника і показати зворотну взаємодію. Цей двобічний процес ніде і ніколи ще не розгортається в такою широтою, як у нас. У цьому процесі для майстрів живопису словом приховано безліч різних тем найбільшого соціалістичного інтересу. Для того, щоб знайти їх, розгорнути, розробити з належною і граничною яскравістю, слід — на мій погляд — рахуватися з трьома дійсностями: з минулим, звідки йдуть усі посилення, із сучасним, яке бореться проти минулого, і майбутнім, яке вже видно в загальних рисах»<sup>2</sup>.

В українському кіномистецтві другої половини 30-х років нова людина, її творча праця знайшли художнє втілення у багатьох фільмах, з яких найбільш показові: «Багата наречена» (1937) і «Трактористи» (1939) І. Пир'єва, «Велике життя» (І серія, 1939) Л. Лукова, «Танкер «Дербент» (1940) О. Файнциммера.

<sup>1</sup> А. О. Жданов, Про літературу та мистецтво, К., 1949, стор. 11.

<sup>2</sup> М. Горький, Дві п'ятірочки, «Правда» від 9 квітня 1935 р.

Робота над образом радянської людини, вивчення дійсності з позицій марксизму-ленінізму, оволодіння методом соціалістичного реалізму зумовили значні художні досягнення багатьох майстрів кіно. Герої у фільмах наділяються все більш яскраво індивідуалізованими характерами. Увага драматурга, режисера, актора зосереджується на духовному світі зображеній людини, її внутрішніх якостях. Не зовні окреслене обличчя, а особистість, яка є конкретним виразом певного суспільного типу сучасника — ось характерні ознаки героїв кращих фільмів передвоєнних років.

Професор С. М. Ейзенштейн, характеризуючи етап розвитку радянського кіномистецтва 1929—1934 рр. і порівнюючи його з наступним, говорив: «Цей етап ішов, головним чином, під знаком наближення до проблем характеру і драми» і далі: «...Період, коли висувались на перший план питання характеру, сюжету, фабули і т. д., в багатьох випадках і за багатьма параграфами своєї власної програми не дотягував до цілковитого втілення своїх гасел. I, судячи деякі твори періоду 1929—1934 рр. за тими законами, які вони самі собі ставили, ми бачимо, що вони не завжди були на висоті становища. Я вважаю, що в цьому відношенні період, який починається з кінця 1934 р. «Чапаєвим», є вже періодом, який починає дотягувати і до стопроцентної реалізації того, чого він прагне... Цей період вбирає в себе і вbere всю ту культуру і всі ті результати творчої праці, яка була проведена попередніми періодами. Він не «підсумує» їх, а посуне до нових видів якості, до небувалих досягнень»<sup>1</sup>.

Українське радянське кіномистецтво другої половини 30-х років поряд з поглибленою індивідуалізацією образу людини досягає і художньої передачі органічного її злиття з колективом, показуючи героїв твору в усій різноманітності їх зв'язків із середовищем.

Керівна, спрямовуюча роль партії, яка очолює боротьбу трудящих мас за побудову комуністичного суспільства, знаходить своє втілення в образах кращих представників радянського народу, які є втіленням партії на різних етапах її революційної, перетворюючої діяльності. Саме таким є образ українського полководця-комуніста Шорса в одноіменному фільмі, командира партизанського загону робітника Чубенка у «Вершниках», механіка Басова у фільмі «Танкер «Дербент», тракториста Кліма Ярка у «Трактористах»<sup>2</sup>, старого шахтаря Козодієва у «Великому житті». Тема радянської дійсності стає основною, головною темою.

У фільмах «Богдан Хмельницький» (1941) і «Кармелюк» (1938) українське радянське кіномистецтво цього періоду відтворює визначні події з історії України. Як і в російських фільмах «Олександр Невський», «Петро І», «Мінін і Пожарський», у цих фільмах основним ідейним стрижнем

<sup>1</sup> Доповідь на Всесоюзний творчий нараді радянських кінематографістів, Стенограма, М., 1935, стор. 32.

<sup>2</sup> Спільне виробництво Київської кіностудії художніх фільмів і студії «Мосфільм».

є патріотизм народу. Тут показані прогресивні рушійні сили історичного розвитку України, виведені образи історичних осіб, що спиралися у своїй патріотичній діяльності на народні маси.

В другій половині 30-х років на Україні розвиваються різні жанри кіномистецтва, в тому числі комедія. Удосконалюються дитячі фільми, виникає нова, по суті, тематична група «оборонних» фільмів.

Комедії «Багата наречена» і «Трактористи», спрямовані проти косності, несвідомості і здирства, стверджували неминучість торжества нового, уславлювали працьовитість і сміливість, чесність і відданість інтересам колективу, народу. В них негативним постатям протиставлялись передові, талановиті, життєрадісні радянські люди, які спиралися у своїй боротьбі з потворним і непотрібним у житті на колектив, на традиції дружби і взаємодопомоги. В цих комедіях пафос боротьби за нове життя сполучався із задушевністю лірикою, теплотою людських почуттів. В них давався поетичний, художній образ нового, колгоспного села.

В оборонних фільмах «Аероград» (1935), «Морський пост» (1938), «Моряки» (1939), «Винищувачі» (1939), «П'ятий океан» (1940) автори прагнули показати готовність радянських людей до великих подвигів на захист Соціалістичної Батьківщини. Змістом цих фільмів було життя Радянської Армії, флоту, авіації, прикордонників, дії радянських збройних сил в дні можливої майбутньої війни.

Українське кіномистецтво цих років виступає з цілою серією фільмів для дітей, виховне значення яких не слід недооцінювати. Це, насамперед, фільми про радянських дітей: «Дочка партизана» (1935) і «Митька Лелюк» (1938) О. Маслюкова і М. Маєвської, а також «Таємничий острів» за Жюлем Верном і присвячена визвольній війні іспанського народу кіноновела «Педро» (1938), які користувались великим успіхом у юніх глядачів.

Визначне місце займає і екранізація творів класиків російської та української літератури. Серед них особливо відзначаються «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм» І. Кавалерідзе, «Сорочинський ярмарок» М. Екка.

Досягнення українського кіномистецтва у другій половині 30-х років не були випадковими — вони були результатом здійснюваної партією ленінської національної політики, яка зумовила всебічний розвиток української національної культури.

Успіхи українського кіно сприяло також зміцнення творчого взаємозв'язку між російською і українською кінематографією. Українські майстри кіно вчилися на таких творах, як «Чапаєв», «Депутат Балтики», «Ми з Кронштадта», «Трилогія про Максима», «Ленін у 1918 році» і «Ленін у Жовтні».

Українські актори брали участь у створенні найвизначніших російських фільмів. Наприклад, у «Виборській стороні» в ролі Євдокії виступила Наталя Ужвій, роль денщика Потапова у «Чапаєві» грав С. Шкурат. Росій-

ський актор Є. Самойлов грав головну роль у фільмі «Щорс», а М. Мордвинов — у «Богдані Хмельницькому».

Здійснювались спільні постановки силами Київської кіностудії і студії «Мосфільм».

На Україні працювали російські режисери: І. Пир'єв, А. Роом, М. Екк, І. Анненський, Ю. Тарич та ін. Багато творчих працівників українського кіно були запрошені на російські кіностудії, де успішно виступали як постановники, оператори і художники ряду значних творів.

Поступальний рух кіномистецтва здійснювався в процесі подолання всього того, що заважало, тягнуло назад, силкувалось відвести вбік від того широкого шляху, яким йшла уся країна.

1935—1937 рр. на Україні були роками гострої боротьби у кіномистецтві з буржуазним націоналізмом та іншими проявами ворожої соціалізові ідеології. На українських студіях у ті роки було створено ряд формалістичних і натуралістичних фільмів, серед кінопрацівників ще були поширені вульгарно-соціологічні теорії, успадковані від РАПГУ, частими були рецидиви нігілістичного ставлення до ідейно-художньої основи фільму — сценарію, до творчості актора.

Комунистична партія, яка повсякденно спрямовувала і спрямовує творчу діяльність кіномитців, допомагала їм у боротьбі проти антиреалістичних тенденцій у мистецтві, проти натуралізму, формалізму, спрошенства, нехтування традиціями класиків, які створили в минулому прекрасні твори у всіх галузях літератури і мистецтва. В боротьбі за ідейність і художність кінотворів вирішальне значення мали настанови партії з ідеологічних питань, численні статті в газеті «Правда», виступи партійної критики в ряді газет України. Обговорення творчих проблем на кіностудіях викликало гарячі дискусії, в процесі яких докладно розбиралися помилки окремих митців, підбивались підсумки позитивного досвіду передових майстрів кіно.

В міру подолання формалізму, агітпропівщини, впливу буржуазної естетики західного кінематографа художня майстерність діячів українського кіно швидко зростала.

Передові митці звертаються до глибокого вивчення життя, користуючись марксистсько-ленінською теорією як ключем для розуміння його складних процесів.

Глибоке проникнення в суть явищ радянської дійсності допомагає майстрам кіно знаходити нові засоби художньої виразності у відтворенні типового в житті, у створенні правдивих, конкретних, сповнених національної своєрідності характерів радянських людей.

## ФІЛЬМИ ПРО СУЧАСНІСТЬ ТА ПРО ЖИТЯ РОБІТНИЧОГО КЛАСУ В МИНУЛОМУ

Характерною особливістю українського кіномистецтва другої половини 30-х років було правдивіше і всебічніше, ніж у попередній період, зображення людини.

Живий художній образ сучасника стає переважаючим, характерним для різних жанрів українського кіномистецтва. Ідею тут вже не доводилось шукати в написах, деклараціях і поясненнях автора — вона становила внутрішній зміст образу. Митці не тільки інформували про якесь явище; вони розкривали внутрішній його зміст, давали йому своє трактування, виявляли своє ставлення до зображеного і оцінювали його.

Все більшою мірою твори кіномистецтва відповідали вимогам життя, наблизялися до практичної діяльності радянських людей — будівників комунізму. В них все частіше відчуvalася одухотвореність, якою відзначається справжнє мистецтво і яка глибоко хвилює глядача. Позитивний герой втілював у собі реальну сучасність і мрію про майбутнє, основану на практичних досягненнях часу.

Образ радянської людини у кращих творах українського кіномистецтва звільнився від схематизму, перестав бути тільки сумою накреслених автором рис, не звязаних з конкретною індивідуальністю. Він став життєвим, містив у собі велики художні узагальнення. Герой став більш правдивим завдяки тому, що митець надавав йому не абстрактних властивостей, а живого характеру, з якого випливали його психологія та переживання.

Творчі успіхи українського кіномистецтва у відображені життя радянського суспільства, у розкритті духовного змісту нової людини досягались у гострій, непримиренній боротьбі проти рецидивів буржуазної ідеології, проти натуралізму, естетства і формалізму. Ця боротьба була ділянкою широкого фронту боротьби за реалізм, за художню правду в мистецтві, розгорнутої партією в 1935—1936 рр.

Партійна критика і творча громадськість України різко засудили поставлені в 1936 р. на Київській кіностудії фільми «Суворий юнак» режисера А. Роома і «Повідь» режисерів Л. Голуба і М. Садковича як твори ідейно чужі і такі, що перекручують радянську дійсність.

У фільмі «Суворий юнак» автор сценарію Ю. Олеша і режисер А. Роом, абстрагуючись від життя, ігноруючи дійсність і породжені нею характери, показують радянських людей духовно збідненими, слабкими, нікчемними. Персонажі фільму взяті поза типовими обставинами і середовищем. Головний герой фільму Гриша Фокін і його друг Дискобол не мають ніяких обов'язків і справ. Це наділені бутафорськими рисами древньоримських патріціїв юнаци, що нудьгають. Фокін і Дискобол живуть в умовній атмосфері. Вони забавляються видумуванням свого «морального кодексу», витонченими спортивними іграми, надуманими переживаннями. В них немає і натяку на ті якості, що визначають справжнє духовне обличчя працьової, мужньої, енергійної радянської молоді.

Немов якийсь ідеал, об'єкт схиляння героїв фільму виведено вченого Степанова — бундючну людину, що з погордою ставиться до всіх, сміється з молоді. Степанов живе у палаці, в нечуваних розкошах. Називаючи себе гуманістом, він проповідує філософію пессімізму, стверджує ідеалістичну ідею споконвічної приреченості людства на страждання. І все ж Степанов в уявленні героїв фільму — якась надлюдина, геній.

Культ особи був у «Суворому юнаку» цілком одверто виражений. Устами героя автори звеличують ідею влади «генія», його безмежне право панувати над людьми тепер і в далекому майбутньому, коли суспільний лад буде найдосконалішим.

Абстрактний характер змісту «Суворого юнака» з його надуманими героями і ситуаціями не міг не вплинути на зображенальне рішення фільму. «Суворий юнак» був насычений естетськими кадрами, в яких все зводилося до зовнішньої красиності, примхливості форм, холодної гри світлом, хворобливої витонченості.

У фільмі «Повідь» споторювались радянські люди — учасники колгоспного будівництва. Замість правдивого життя, об'єктивної життєвої закономірності в основу сюжету було покладено окремі випадкові явища. Автори робили марну спробу показати радянську людину поза її трудовою, творчою діяльністю, розв'язати якісь абстрактні морально-етичні проблеми, абстрагуючись від справжньої дійсності. Пасивне копіювання «натури» перепліталося в «Поводі» з формалістичними заумними кадрами алегоричного характеру.

У «Поводі» цілком виразно проявилися риси натуралістичного підходу до відображення радянської дійсності. Якими ж були ці риси, спільні для ряду натуралістичних творів?

Натуралізм в кіно виступав під прикриттям зовнішньої подібності з реалізмом. Дійовими особами, як правило, були радянські люди, місцем,

де розгорталися зображені події — місто або село нашої країни. На цьому зв'язок з реалізмом вичерпувався. Дійсність подавалась натуралистами не в її істотних проявах, що відбивають провідні тенденції розвитку соціалістичного суспільства, а в зображені малого характерних, поодиноких явищ. Замість реальних, конкретних характерів в натуралистичних творах змальовувались позбавлені соціальних ознак, ізольовані від життя індивідууми.

Натуралісти говорили про прагнення «об'єктивного» бачення життя. Насправді ж вони були виразниками крайнього суб'єктивізму, зумовленого випадковістю зображеного, невмінням проникати в суть речей і явищ, вірно тлумачити їх з точки зору ідей та ідеалів свого народу, свого часу.

Натуралізм відкидав основу художньої творчості — типізацію, відкидав розуміння художнього образу, як узагальнення значних явищ життя, узагальнення, вираженого в конкретній індивідуальній формі. Цим натуралізм ставив себе поза межами справжнього мистецтва.

Натуралистичні твори не могли мати пізнавальної цінності, вони відводили вбік від соціально-громадського змісту дійсності, від життєвої правди — єдиного і невичерпного джерела прекрасного.

В боротьбі з натуралізмом, формалізмом, безідейністю та аполітичністю діячі українського кіномистецтва спирались на настанови партії з ідеологічних питань, на передову російську і українську радянську літературу, на традиції класичної спадщини. Дуже велике значення мали статті, опубліковані у 1936 р. в газеті «Правда»: «Сумбур замість музики», «Проти формалізму і натуралізму в живопису», «Балетна фальш», «Про художників-мазіїв» та ін., в яких викривалась реакційна суть антиреалістичних течій у мистецтві. «Лівацька потворність в опері,— писала «Правда» 28 січня 1936 р.— росте з того самого джерела, що й лівацька потворність в живопису, в поезії, у педагогіці, в науці. Дрібнобуржуазне «новаторство» веде до відриву від справжнього мистецтва, від справжньої науки, від справжньої літератури».

У статтях «Правди» встановлювалась ідейна єдність, спорідненість натуралізму, естетства і формалізму, що мають одне і те саме коріння: відірваність митця від народу, від радянської дійсності, марне схиляння перед формою заради форми.

З викриттям формалізму виступав на сторінках «Правди» О. М. Горький. «Формалізм як «манера», як «літературний прийом» найчастіше слугить для прикриття пустоти або убоztва душі,— писав Олексій Максимович Горький.— Людині хочеться говорити з людьми, але сказати їй немає чого, і стомливо, багатослівно, хоч іноді й красивими, спрітно дібраними словами, вона говорить про все, що бачить, але чого не може, не хоче або боїться зрозуміти...»<sup>1</sup>

Непримирений ворог формалізму, натуралізму — всього того, що бу-

<sup>1</sup> «Правда» від 9 квітня 1936 р.

ло ворожим соціалістичному мистецтву, Горький закликав митців глибоко вивчати життя, показувати у своїх творах риси нової людини — будівника соціалізму. На нараді діячів мистецтва Горький з обуренням критикував твори, яким «бракує достатньої соціальної грамотності, досить ясного уявлення про той живий матеріал, який ми відображаємо»<sup>1</sup>.

Горький неодноразово нагадував працівникам кіномистецтва про те, що відображати у фільмах треба найважливіше, найістотніше в житті. Розмовляючи з кінематографістами в Горках 16 липня 1935 р., О. М. Горький говорив: «Бачив багато фільмів, у кожному з них є сучкі. Режисер любить їх показувати — і чомусь довго на них затримується... Чому режисери люблять так оді сучкі, я зрозуміти не можу. Водночас героям багатьох радянських фільмів бракує типовості. Всі вони часто бувають схожі один на одного».

Основоположник соціалістичного реалізму вчив митців глибоко вивчати зображену дійсність, мислити, піднімати образи до широких узагальнень. Зокрема Горький закликав кінопрацівників спиратися на досвід радянської літератури.

Наближення митців кіно до життя радянського суспільства, зміцнення зв'язку українського кіномистецтва з радянською літературою вирішально вплинули на зображення в кіно людини, на розкриття її морального обличчя в процесі праці, показ її громадського та особистого життя.

В українському кіно найважливіше місце посів герой, про значення якого Горький у своїй доповіді на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників говорив: «Основним героєм наших книг ми повинні обрати працю, тобто людину, організовану процесами праці, яка у нас озброєна всією могутністю сучасної техніки, — людину, що в свою чергу організовує працю легшою, продуктивнішою, підносячи її на ступінь мистецтва»<sup>2</sup>.

До теми соціалістичної праці українське радянське кіномистецтво зверталось неодноразово і раніше, але на початку 30-х років за рідким винятком відображення соціалістичної праці зводилося до показу машин, біля яких працювали люди. Праця характеризувалася зовнішніми ознаками. Головними були атрибути праці, індустріальний або сільський фон, результати трудової діяльності, а не людина з її психологією і переживаннями.

Тільки після невпинних шукань і безустанної боротьби з поверховим, неглибоким зображенням радянської людини — будівника соціалізму — в другій половині 30-х років були досягнуті великі перемоги.

Проявилася закономірність, продиктована самим життям. В ці роки надзвичайно швидко поширювалось соціалістичне змагання. До лав новаторів-ентузіастів виробництва були залучені люди найрізноманітніших професій, які працювали у промисловості, на транспорті і в сільському

<sup>1</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 27, М., 1953, стор. 434.

<sup>2</sup> М. Горький, О литературе, Советский писатель, М., 1953, стор. 519.



«Багата наречена».  
Б. Безгін у ролі  
тракториста Павла Згари.



«Багата наречена».  
М. Ладиніна  
в ролі Маринки.



«Багата наречена».  
В центрі — І. Любезнов  
у ролі Ковінки.



«Багата наречена». Сцена врятування врожаю.

господарстві. З розгортанням соціалістичного змагання з'явана поява людини нового складу, високосвідомого будівника комуністичного суспільства, який сміливо йде в майбутнє і в самому собі несе риси цього майбутнього. Саме ця людина і стала героем ряду кінотворів, у яких був відбитий внутрішній зміст нового життя, пафос боротьби за його соціалістичну пereбудову.

Українські фільми про радянських людей — будівників соціалізму, які відбивали єдність дружніх класів робітників і селян, їх ідейну спільність, спрямованість до єдиної мети, поділялися на дві основні групи: в одній героями були представники українського колгоспного селянства, у другій — робітники і технічна інтелігенція.

Одним з найбільш показових фільмів, в якому правдиво розкривалися кращі духовні якості простих радянських людей, був фільм «Багата наречена», поставлений режисером І. Пир'євим у 1937 р. на Київській кіностудії за сценарієм Є. Помєщикова.

«Багата наречена» — музична комедія. Проте ця жанрова особливість фільму жодною мірою не применювалася його змістовності. У ньому порушувались важливі суспільні проблеми, які зустрічали живий відгук у серцях глядачів. Ідейним стрижнем твору було ставлення нової людини соціалістичного села до праці і громадське розуміння трудових заслуг як найважливішого критерію, що характеризує моральну цінність людини.

Головні дійові особи «Багатої нареченої» — дівчина-колгоспниця Маринка Лукаш і тракторист Павло Згафа — уособлювали єдність високої трудової доблесті і моральної краси радянської молоді. Роль Маринки була доручена вихованці МХАТу Марині Ладиніній — артистці, яка вже раз знімалась в українському фільмі «Застава біля Чортового борду» у ролі Варенські.

Створюючи образ сільської дівчини Маринки, Ладиніна прагнула розкрити внутрішній зміст героїні, змусити глядача полюбити її, палко вірити в неї, співчувати її, поділяти її печалі і радіти її щастю.

Ладиніна намагалася розкрити такі якості Маринки, такі сторони її характеру, які свідчать про чудові риси радянської жінки, що виросла в нових, радянських умовах, риси, які визначають її місце в житті соціалістичного суспільства.

Маринка всю свою енергію, силу квітучої молодості зосереджує на інтенсивній творчій праці, спрямованій на суспільне благо. Зберігаючи живу індивідуальність образу, Ладиніна підкреслює цілеспрямованість Маринки. Ця дівчина із золотистим волоссям і допитливим поглядом променистих очей працює пристрасно, невтомно і разом з тим розумно і вміло. В ній джерелом б'є радість життя; вона бадьора, сповнена оптимізму і справедливо заслужила любов і повагу товаришів. Багатство Маринки — її трудова слава. Тому глядач щиро вірить, що несправедливе обвинувачення жениха Маринки у несумінності завдає дівчині такого гострого болю,

Достовірність образу Маринки — у людяності, природності переживань і душевних рухів, що їх передає артистка. Її почуття до Павла Згари — чисте і прозоре, як небо, під яким вона виросла. Віддаючи своє серце обранцю, Маринка хоче, щоб він вірив їй і поважав її. Сумнів Згари врахує її, в ньому вона бачить те, що в її уявленні несумісне із справжнім коханням.

Суворість, ширість і незайманість, що ними Ладиніна характеризує почуття любові у селянської дівчини, були тими рисами, яких так бракувало багатьом попереднім образам жінки в українському кіномистецтві. У характерах-схемах інтимні переживання не показувались зовсім або показувалися сухо і побіжно, як інформація.

В образі Павла Згари артист Борис Безгін відобразив характер, сповнений яскравих життєвих рис. Згара — працьовитий, веселий парубок, технічно освічений і тому впевнений у своїх силах. Коли він говорить Маринці, що може бути і льотчиком і танкістом — це не пусте вихваляння. Глядач знає, що Згара справді добре вивчив мотори: він один з кращих трактористів району.

Аktor добре зрозумів головний соціальний зміст образу. Через конкретний характер Безгін розкриває докорінні зміни, що відбулися в житті українського села, куди соціалістичний лад приніс культуру, міцну впевненість у майбутньому, яка сприяє усвідомленню новою людиною своєї гідності. Наділяючи Згару гумором, властивим самій природі зображеного характеру, передаючи безпосередність і теплоту його почуттів, Безгін робить свого героя привабливим, таким, що запам'ятовується.

Маринка показана в «Багатій нареченій» у тісному взаємозв'язку з навколоїшнім середовищем, колективом. Бригада, в якій працює геройня — це дружна, велика радянська сім'я. Тут Маринку цінують за наполегливість у праці, за веселу вдачу, пишаються її успіхами і з материнською чуйністю поділяють хвилювання її дівочого кохання. В атмосфері сердечної дружби і взаємодопомоги зростає трудовий ентузіазм, здобуваються нові перемоги, виховуються нові якості людей.

Найколоритнішою фігурою з безпосереднього оточення Маринки є бригадир передової жіночої бригади колгоспниць Палага Рекрутяк, роль якої виконувала артистка МХАТу Ганна Дмоховська. Образ Палаги — втілення фізичної і моральної сили української колгоспниці. Ця жінка вольова і невтомна. На роботі Палага завжди попереду, заохочуючи своїм прикладом інших. Наче в бій, іде її бригада на колгоспні лани. Дмоховська робить свою невелику роль значною тим, що грає її з великим внутрішнім піднесенням, яке, зауважимо, приходить навіть до талановитого артиста лише в тому випадку, якщо в ролі є життєва правда, є характер, конкретне, почерпнуте автором з дійсності. Енергію, волю, прагнення будь-що розв'язати поставлене завдання, властиві Палазі, артистка передає як риси,

що випливають з її розуміння відповідальності перед народом, який довірив їй важливу державну справу.

Сатиричний образ рахівника Ковиньки, у якому викрито пережитки індивідуалізму і здирство, створив артист І. Любезнов. Ковинька—постать, яка різко контрастує з навколошнім середовищем щиросередих і чесних людей. У такому зіставленні його заздість і пошлість викликають презирливий сміх.

Моральне падіння Ковиньки, нікчемність його міщанських розрахунків виявляються в міру того, як гладач знайомиться з його вчинками і думками, але вже при першій появлі цього персонажа хитрий вираз обличчя Ковиньки змушує насторожитися.

Гра Любезнова підпорядкована завданню викликати осудження сміхом підлоти Ковиньки, впевненого у здійсненні своїх замірів, в успіху задуманої ним інтриги. Гнівний, викривальний сміх супроводжує кадри, де Ковинька, збираючись одружитися з Маринкою, мріє не про неї, а про ті блага, які, на його думку, дасть йому цей шлюб. Особливо безглуздий вигляд має Ковинька, коли він зайнятий підрахунком посагу Маринки, в той час як поруч цілються щасливі пари, лунає світла лірична пісня.

Гнів і осуд прагне викликати Любезнов у сцені, де Ковинька обмовляє Маринку, виставляючи її ледаркою і прогульницею, зводить наклеп на Згару. Артист дбає про те, щоб усе смішне в цьому образі не було просто смішним, забавним, а входило б в органічний сплав великої сатиричної теми.

Негативні риси Ковиньки не цілком вичерпують його характер. Під впливом колективу свідомість Ковиньки зазнає змін—спільні інтереси витісняють особисті. В кінці фільму Ковинька викликає вже сміх, який має інше джерело. Він виражає не обурення глядача, а співчуття, бо глядач переконався у тому, що в Ковиньці перемагає хороше начало. Ця раптова зміна характеру не суперечить логіці життя: громадський вплив часто рятує людину від цілковитого падіння, допомагає їй стати на правильний шлях.

Перелом настає в момент, коли виникає загроза для колгоспного врожаю. Те, що нагромаджувалось десь у глибині душі Ковиньки, виходить на поверхню. Ковинька проявляє енергію і рішучість у боротьбі за врятування колгоспного добра. Незабаром він признається і в намаганні обмовити Згару.

Переходячи від критики негативних явищ, персоніфікованих в образі Ковиньки, до утвердження в ньому нового, позитивного, Любезнов замінює сатиричні засоби зображення співчутливим гумором.

З тонкою майстерністю передає Любезнов приголомшення Ковиньки, коли йому вручають велосипед—предмет його давньої мрії. Приймаючи подарунок, він так розгублюється, що починає заікатися і, переконавшись у марності спроби висловити свою вдячність, йде на місце.

Ще більш глибоко, скульптурно і яскраво показав І. Пир'єв риси нової людини в комедії «Трактористи» (1939), поставленій ним за сценарієм Є. Помещикова (спільне виробництво Київської кіностудії і студії «Мосфільм»). Фільм «Трактористи» мав великий успіх у радянського глядача.

Його тріумф не був скороминущим. Це було справжнє визнання таланту авторів, які показували життя звичайних радянських людей. Якби автори обмежились тільки вірним фіксуванням будь-яких життєвих фактів, їх заслуга не була б такою значною. Факти були тільки матеріалом, що послужив митцям приводом для аналізу і узагальнень. Явище буденного життя виступило в новому світлі. Талант митців глибоко розкрив його внутрішній зміст.

У «Трактористах» два головні герої — демобілізований танкіст Клім Ярко (артист М. Крючков) і знатна трактористка Мар'яна Бажан (артистка М. Ладиніна). Події їх життя, зустріч, переплетіння долі, кохання Клима і Мар'яни — все це служить розкриттю їх характерів і утвердженню основної ідеї: громадське благо для радянської людини — над усе. Прекрасне обличчя людини епохи соціалізму вимальовується у повсякденних справах героїв, в їхній праці, в особистих симпатіях і антипатіях, у ставленні до оточення і в критичному ставленні до самого себе. Кожний, навіть незначний, епізод додає ще одну рисочку до того або іншого характеру.

Ось Клім і його двоє друзів-танкістів після демобілізації повертаються з армії, щоб взяти участь у господарському житті країни. Грузина чекають у рідному колгоспі, москвича — дружина, робота на заводі. У Клима немає нікого. Він міг би прийняти одну з настійних пропозицій друзів і іхати у Грузію або Москву. Але Клім відмовляється від принадної перспективи поселитися у столиці або в сонячній Грузії. Він народився на Україні, і його тягне туди. Йому милі широкі українські степи, вітерець, що доносить солодкий запах квітучих садів і гудіння трактора в полі. Він пишається своїми земляками, чиї трудові успіхи стали відомі всій країні, його захоплює трудова доблесть трактористки — майстра швидкісної оранки Мар'яни Бажан. Туди, на одну з машинно-тракторних станцій України, лежить його шлях.

Основний конфлікт виникає після приїзду Кліма на Україну, після випадкового його знайомства з Мар'яною Бажан. Глибоко і широко покохавши дівчину, Клім дізнається, що в неї є наречений — бригадир тракторної бригади Назар Дума (артист Б. Андреев). Залишатися тут після цього Клімові надто важко. Він відмовляється від початкового наміру працювати разом з Мар'яною і вирішує йти у сусіднє село Тернівку. По дорозі його наздоганяє директор МТС (артист С. Каюков) і повертає назад.

У Клімі Кирило Петрович вбачає людину, здатну виручити МТС в великої біди. Назар Дума погано керує довіреною йому бригадою. Він

пиячить, хуліганить. За тяжку провину його усунено з посади бригадира. Кирило Петрович доручає Климові відновити дисципліну у бригаді Назара і поставити на ноги нареченого Мар'яни, зробити його їдним вступити у шлюб з чудовою дівчиною — знатною трактористкою.

З точки зору людини, що дбає про свій особистий добробут, природно було б віддати бригадира-бешкетника його власній долі. Але Клим Ярко не шукає виходу з важкого для нього становища за рахунок угоди із соцістю. Саме в суперечності між особистими, індивідуальними інтересами героя і його суспільною свідомістю розкривається прекрасне духовне обличчя Кліма, обличчя нової людини.

Клим залишається в МТС і, ставши бригадиром трактористів, всю свою кипучу енергію, знання, досвід і організаторський талант віддає вихованню доручених його піклуванню людей.

Такий сюжет фільму.

Конфлікт оригінальний за задумом і розкриває типові для соціалістичного суспільства взаємини між людьми. Події—обґрунтовані і послідовні. Один епізод нібито випливає з другого, поступово розвиваючи і поглинюючи дію. Саме завдяки наявності логічного зв'язку епізодів думка автора вимальовується виразно і чітко. Внаслідок цього—органічність і цільність фільму.

Треба сказати, що композиційна структурість фільму не була досягнута автором сценарію відразу. У сценарії було чимало сцен, механічно приєднаних до сюжету, які розбивали логічний зв'язок між епізодами (деякі з цих «зайвих» сцен входили і в перший варіант фільму).

У сценарії був введений пролог з двох частин, що не мав ніякого відношення до наступної дії. У першій частині зображалась атака танкового батальйону на невидимого противника десь у тайзі, а в другій — урочиста церемонія оголошення танкістам наказу про демобілізацію і проводи танкістів, які закінчили військову службу. Обидві ці сцени прологу знаходяться поза рамками тієї ділянки життя, яка становить суть твору. Природно, що у фільм ці сцени не ввійшли. Не увійшла і надумана фінальна сцена, яка, за задумом автора, мала ілюструвати вміння трактористів керувати танком.

У процесі роботи над фільмом із сценарію були вилучені також епізоди, що гальмували розвиток дії і не були зв'язані з розвитком характерів дійових осіб. Таким є епізод другого приїзду листоноші Харитоші в МТС і повторна поява брандмайора. І Харитоша, і брандмайор потрібні були авторові на початку фільму для показу популярності Мар'яни Бажан як знатної трактористки і дівчини-нареченої. Мета ця повною мірою була досягнута. Дублювання епізоду того самого змісту, з тією самою смысловою функцією нічого, крім розриву дії, не могло принести. З аналогічної причини було вилучено епізод на баштані з діалогом між дідом і Кирилом Петровичем, ілюстративну сцену роботи на полі та ін.

Образ Кліма Ярка перейшов із сценарію у фільм майже без будь-яких змін. Його ставлення до життя, до оточення, до праці, його світогляд і розуміння того, що становить найважливішу сторону суспільного буття його народу, розкриваються в подіях, у тих життєвих обставинах, які неминуче спонукають людину приймати рішення, діяти. Всі вчинки Кліма пройняті комуністичною свідомістю. Він прекрасний спеціаліст, що володіє глибокими і всебічними професіональними знаннями, але ці знання Клім не намагається використати, щоб здобути особисту славу. Він завжди готовий допомогти товаришам словом і ділом — ремонтує трактор Франі, обладнует трактор Назара Думи. Організаторський талант Кліма, вміння правильно оцінити обстановку, зрозуміти людей, прищепити їм повагу до себе і об'єднати їх зусилля на боротьбу за інтереси колективу яскраво відбиті в епізодах його знайомства з бригадою Назара і подальшої роботи в цій бригаді. Чуле серце, незламна воля, політична свідомість — ось риси, що характеризують Кліма як вихователя і керівника. Моральне обличчя Кліма стає ясним із взаємин між ним і Назаром. У світлі цих взаємин Клім виростає перед нами як людина, якій чужі егоїстичні прагнення, навіть у тому випадку, коли під загрозою перебуває її особисте щастя. Образ Кліма був би неповною мірою вивершеним, якби він був позбавлений оптимізму, бадьорості, властивих новій радянській людині. Ці риси становлять істотну рису характеру Кліма і проявляються в кожному, навіть малозначчному епізоді сценарію і фільму.

Образ Назара Думи в сценарії був окреслений далеко не так повно і барвисто, як образ Кліма. Автор зосереджував свою увагу на вузько особистих переживаннях Назара. В результаті критичної оцінки недоліків сценарію образ Назара у фільмі висвітлений інакше. Епізоди, що розвивали мелодраматичну лінію Назара, були вилучені. Замість них у фільм увійшли епізоди, що характеризували нове ставлення Назара до праці. Після цього вчинки Назара стають обґрунтовані, логічно необхідні. Його взаємини з Клімом також стають ясними. Клім допоміг Назарові усвідомити, на що він здатний, показав йому справжню його ціну, спростував думку про власну нікчемність, примусив поважати себе, відкрив перед ним нові горизонти, широке поле для застосування енергії, сили, природних нахилів і здібностей.

Пізнавши себе, Назар зрозумів і людей, які його оточують. У Клімі він побачив самовідданого борця за суспільні інтереси, людину, якій чужий будь-який егоїзм. Під впливом Кліма, під впливом громадського довір'я змінився характер Назара, прокинулось його почуття власної гідності і жадоба суспільно-корисної діяльності.

Виправлення часткових недоліків сценарію в процесі роботи над фільмом зумовило художню завершеність твору. Рельєфно виступило головне — соціалістична праця, процес зростання свідомості нової людини і ставлення її до цієї праці. Поряд з суто комедійними елементами у кожно-



«Трактористи». Зліва—М. Ладиніна в ролі Мар'яни Бажан.



«Шуми городок».  
Кадр з фільму.



«Макар Нечай». На першому плані В. Добровольський в ролі  
Макара Нечая (зліва), В. Зайчиков у ролі академіка Аламова. (справа)

му епізоді «Трактористів» є узагальнення, глибокі думки, які надають фільмові серйозного виховного значення, ставлять його в один ряд з кращими творами радянського кіномистецтва.

Майстерність режисера проявляється насамперед у роботі з актором. Через позитивного героя режисер дуже яскраво показує людину, риси якої гідні наслідування. Він прагне зробити образ Кліма художньо перевонливим, захоплюючим. І йому вдається примусити глядача вірити в по-дій, що відбуваються у фільмі, з хвилюванням стежити за долею дійових осіб, полюбити їх і запам'ятати.

Фільм «Трактористи» значною мірою сприяв розв'язанню найважливішої проблеми радянського кіномистецтва — створенню повнокровного образу радянської людини. Клім став поряд з найпопулярнішими і най-улюбленішими героями кращих кінофільмів — такими, як Максим з трилогії Г. Козинцева і Л. Трауберга, Степан Лаутін і комсомольці з фільмів С. Герасимова «Учитель» і «Семеро сміливих».

Мистецтво режисера і акторська майстерність органічно злиті у фільмі. Особливо це відчувається в сцені першого знайомства Кліма з бригадою трактористів. Тут у сuto комедійному плані розкриваються серйозні і глибокі риси характеру Кліма — його здатність вірно оцінити обстановку, прийняти вірне рішення, його фізична сила, спрітність і знання справи.

Дізнавшись про те, що Назара знято з посади бригадира і замість нього призначено нову людину, трактористи, які вже звикли до атмосфери розкладу у бригаді, збираються влаштувати Клімові обструкцію.

Коли Клім приїхав і підійшов до трактористів, що сиділи півколом, вони удають, ніби не помічають його: байдуже звучить баян, бринькає балалайка. Під звуки сумовитої польки дружок Назара Савка ліниво обходить півколо, в ідливо наспівуючи:

Здравствуй, милая моя,  
Я тебя заждался;  
Ты пришла, меня нашла,  
А я растерялся.

На привітання Кліма ніхто не відповідає. Обличчя Кліма на мить затъмарюється. Та ось в очах його спалахнули веселі вогники. Він приймає виклик. Одним стрибком опинившись у центрі кола, Клім починає танцювати. І стільки вогню, солдатського завзяття в його швидких, як вихор, рухах, в немислимих «колінцях», що всі завмирають, вражені.

«Ось як треба... «милая моя», — говорить він збентеженому Савці.

Авторитет Кліма в бригаді утверджується безповоротно, коли він на слух визначає характер несправностей трактора Савки. Викликавши на змагання бригаду Мар'яни Бажан, Клім кладе початок тісній товариській змічці трактористів, їх свідомому ставленню до своїх обов'язків.

Не повчаннями, не деклараціями, а особистим прикладом впливає Клім на людей, ведучи їх за собою. Це робить роль особливо складною,

але артист М. Крючков від першого до останнього епізоду залишається правдивим. Стримано, економно використовуючи жест і міміку, передає Крючков почуття Кліма — його любов, моменти розчарування, внутрішньої боротьби, радість перемоги.

Основою творчого взаєморозуміння між режисером фільму і виконавцем головної ролі було прагнення дати образ, вільний від найменшої фальші, неприродності. Пир'єв допомагав акторові відшліфувати кожен епізод.

Образ Мар'яни Бажан менш складний, але їй у ньому є яскраві барви, що характеризують акторський талант М. Ладиніної. У цьому собразі втілені риси вольової, працьовитої і культурної радянської дівчини. Маринка Лукаш у «Багатій нареченій» працювала з ентузіазмом, її свідомість була свідомістю нової людини, народженої соціалістичним ладом, але за своїм культурним рівнем вона ще відставала від Згари і його товаришів з чоловічої бригади. Працювала вона більше руками, як її мати й бабуся. Про те, щоб навчитись керувати машиною, вона могла тільки мріяти. Мар'яна Бажан є втіленням вищого ступеня в розвитку соціалістичного села. Вона володіє складною технічною спеціальністю, її бригада працює краще, ніж чоловіча бригада Назара. Авторитет її незаперечний. Вимогливий директор МТС цінує її і рахується з її думкою. Її ім'я відоме всій країні. Політичний кругозір Мар'яни широкий, багатогранні і її громадські інтереси. Вдумливе ставлення до життя, висока свідомість, почуття безмежної любові до Батьківщини — ось основні риси, що характеризують Мар'яну і які правдиво передає М. Ладиніна.

«Життя допомогло мені знаходити потрібні барви для того, щоб зробити моїх геройн живими і переконливими,— розповідала артистка.— В роки роботи над ролями Маринки і Мар'яни в «Багатій нареченій» і «Трактористах» перед моїми очима були знатні жінки нашої країни — Паша Ковардак і Паша Ангеліна. Я жадібно вбирала оповідання про них самих, про їх життя, працю, їх поведінку, про основні риси їх характеру. Їх фотографії досі висять у мене в кімнаті!»<sup>1</sup>.

У «Трактористах» багато сцен, де гра М. Ладиніної дуже тонко виражає внутрішній стан героїні. Наприклад, коли Клімові вдалося запустити трактор, що зупинився, Мар'яна не може приховати свого захоплення, вона розпитує у Кліма, хто він і звідки. Дізнавшись, що він демобілізований, дівчина пропонує йому залишитися у них в МТС. Всього кількома фразами обмінюються вони, але обличчя актриси промовляє багато про що. Воно говорить про народження справжнього великого почуття.

Поряд з пафосом мирної соціалістичної праці фільм несе в собі патріотичну ідею готовності радянських людей стати на захист Батьківщини, її соціалістичного укладу життя. Яскравого виразу ця ідея набуває у сценах,

<sup>1</sup> М. Ладинина, Образ моей современницы, «30 лет советской кинематографии», М., 1950, стор. 385.

де Клім співає пісню танкістів, і в пісні Назара, який працює в полі. Кадри стрімкого руху танків дають образ могутності збройних сил країни соціалізму, єдності Радянської Армії і радянського народу.

Червоною ниткою крізь уесь фільм проходить ідея братньої дружби українського, російського та інших народів СРСР. Починаючи з експозиції, де глядач знайомиться з Клімом і його друзями — росіянином і грузином,—і кінчаючи заключною сценою весілля, ця ідея знаходить образне, художнє втілення. Весілля — одна з кращих масових сцен фільму. Щирість, урочистість, душевна веселість становлять її поезію. У застольних піснях розкриваються почуття, властиві усьому колективу, усьому народові.

Правдивий показ Пир'евим колективу радянських людей — одне з істотних досягнень режисера «Трактористів». Життя польового стану з його трудовим героїзмом, товариською змічкою, веселим дозвіллям постає перед глядачем без прикрас, без нудних повчань. Усі персонажі фільму реалістичні, життєві, привабливі. Індивідуальними рисами наділені й епізодичні персонажі — тракторист Савка (артист П. Алейников), повариха Тетяна Марківна (артистка Р. Дніпровська-Чайка), веселий листоноша Харитона (артист В. Колчин).

Приділивши багато уваги типізації дійових осіб, головних і другорядних, режисер не покаєав у всій широті типового фону, на якому розгортається дія. Хороші пейзажі зовсім не «заселені», якщо не брати до уваги службову будівлю МТС та стан трактористів, де відбуваються основні події.

Оператор А. Гальперін добре зняв загальні плани стану і внутрішній вигляд фургонів, які слугують трактористам за житло. Портрети героїв дано без різких тіней і контрастів — рівне світло з тонкими півтінями. У першому ж епізоді крупний план Кліма вірно підкреслює його характерні риси. Перед нами — щира, життєрадісна людина, яка добре знає, чого вона прагне. Очі Кліма з веселими іскорками говорять про любов до жарту, про добродушність, а у впертих лініях рота і підборіддя вгадується прихованна сила, наполегливість, воля до боротьби.

У груповому портреті трактористів на зборах переважають світлі тони. Крупними планами виділені обличчя Назара і Мар'яни. У цій композиції відчутиється прагнення оператора наслідувати традиції класичного психологічного портрета.

З почуттям любові і гордості показує оператор українські лани, що розкинулися до горизонту і на яких працюють численні трактори. Їх дуже багато, більше, ніж у пейзажах «Багатої нареченої». Велич епохи соціалізму розкривається в масштабах застосування техніки, у високій культурі праці радянських колгоспників.

Картини української природи в «Трактористах» викликають захоплення безмежністю простору, широтою. Від них відіє свіжістю весіннього вітру. Вони сповнені почуття свободи, говорять про торжество соціалістич-

ної людини, яка підкорила собі могутні, безкрай простори. У противагу натурним кадрам, картини природи, зняті у павільйоні, не вдалися. Художник фільму В. Каплуновський і оператор відійшли в них від того стилю, в якому витримано фільм в цілому. Павільйонні плани штучні: загальний тон кадру, зокрема ландшафтів — темний, не підпорядкований сюжетному задуму і розкриттю внутрішніх переживань героїв, не пов'язаний з дією.

«Багата наречена» і «Трактористи» мали великий вплив на розвиток жанру радянської комедії. В них було принципіально нове, що спростовувало старі комедійні канони, запозичені з арсеналу буржуазної естетики. Це нове полягало у відмовленні від надуманих комедійних персонажів і ситуацій, у тому, що зміст комедій черпався авторами з радянської дійсності і був вірним і глибоким її відбиттям.

Поява «Багатої нареченої» і «Трактористів» являла собою величезну подію у боротьбі двох творчих напрямів в українському кіномистецтві.

Один з цих напрямків — реалістичний — сягав своїм корінням в українську і російську класичну комедіографію, мав у своїй основі традиції її великих майстрів. В основу радянської комедії цього напрямку було покладено розвиток характеру. В ній переплітались елементи сатири і гумору, поряд з негативними персонажами виводились позитивні. Як нове, що йде від суті радянської дійсності, у комедію міцно увійшов пафос ствердження. Героями комедій Пир'єва, як ми бачили, були люди передові, позитивні, які можуть бути взірцем для інших і відповідають етичним та естетичним уявленням радянської людини.

Другий напрям наслідував принципи буржуазної естетики смішного, яка ґрунтуються на положеннях Бергсона, Фрейда, Селлі та інших буржуазних теоретиків. Апологети цього напряму вважали, що комедія повинна будуватися на довільно вибраних схемах, на прийомах, що викликають сміх. Призначення її вони вбачали в тому, щоб відводити від життя, а не правдиво його відтворювати. Головними персонажами таких комедій могли бути тільки люди ексцентричні, чудакуваті, що мають смішну зовнішність, фізичні вади і, особливо, дурні. Остання категорія — найулюбленіший об'єкт буржуазних комедій. Виставляючи дурня як героя, буржуазне мистецтво культивувало і прищеплювало глупоту, обмеженість.

«Дурна людина цілком необхідна для «красивого життя» буржуазії, — писав О. М. Горький. — Вона тим хороша, що на диво зручна для експлуатації її фізичної сили. Саме на ґрунті глупоти робітничих мас базується влада світового міщанства. Буржуазна система виховання мас — система фабрикації дурнів»<sup>1</sup>.

Вплив канонів буржуазної комедіографії виразно позначився в комедіях, поставлених режисером Х. Шмайном. В його фільмах головними дійовими особами були придуркуваті, чудні люди. Їх безглузді вчинки, на думку

<sup>1</sup> М. Горький, Статьи, и памфлеты, Л., 1948, стор. 173.

автора, повинні були викликати сміх. Такими були його ранні фільми «Скринька» (1930) і «Станція Пупки» (1931), такою була і знята ним у другій половині 30-х років комедія «Якось улітку» (1936).

Фільм «Якось улітку» був поставлений за сценарієм І. Ільфа та Е. Петрова, де вони використали мотив автопробігу, описаного ними в романі «Золоте теля». Проте між сценарієм і романом дуже мало спільногого. У сценарії розповідається про те, як два любителі автомобільного спорту Жора і Телескоп збудували автомобіль, на якому вирушили у Москву. По дорозі вони знайомляться з авантюристом Сен-Вербудом, який видає себе за професора. «Професор» займається тим, що обдурює провінціальну публіку, демонструючи трюк з «живою головою», роль якої виконує його племінниця Феня. «Професора» викривають і арештовують. Саморобний автомобіль розвалюється, а мандрівники разом з Фенею йдуть працювати на завод. Такий сюжет. Образи фільму далекі від радянської дійсності. Ігор Іллінський, який знімався у двох ролях — Сен-Вербуда і Телескопа, — не міг виявити в жодній з них свого великого таланту комедійного актора. Від смішних вчинків «професора» відгонить пошлістю, а Телескоп виглядає зовсім пустим, неприродним і нежиттєвим.

Роль Жори не принесла удачі актору Л. Кміту, який створив чудовий образ Петьки в «Чапаєві». Жора не має ні яскравого характеру, ні зовнішньої характеристики. Це — безлика і беззмістовна істота.

Натуралістичними були спроби режисера хоч чим-небудь наスマшити глядача. Він примушує героїв падати у воду, хропіти, кривлятися, блазнювати на всі лади. Сен-Вербуд, наприклад, виголошував промову з поросям під полою.

Невдачі авторів комедійних образів фільму «Якось улітку» ще раз підкреслювали, що актора, навіть найталановитішого, може надихати тільки та роль, в якій є характер, що може жити своїм особливим життям, характер, що несе в собі думки і почуття. Якщо ж роль не конкретна, не має життєвого змісту, то гра актора, позбавлена внутрішньої ідейної основи, буде тільки трюкацтвом, бездумним комікуванням, карикатурою на дійсність, але не її правдивим відображенням.

Фільм знімали досвідчені оператори О. Лаврик і В. Філіпов. Не маючи серйозних творчих завдань, вони обмежилися тим, що фотографували ту суту зовнішню дію, яка розгорталась на знімальній площині.

Незважаючи на безумовну перевагу реалістичного методу створення комедії, що проявив себе в «Багатій наречений», над методом навмисного видумування смішного, який прирік на невдачу твори Шмайна, спроби робити такого роду комедії пізніше ще мали місце.

Фільм «Шуми городок» (1939), який зображував радянську дійсність у спотвореному, викривленому вигляді, був побудований за тим самим принципом, що й комедії Шмайна.

Автор сценарію М. Шпиковський і режисер М. Садкович виставили у

своєму творі наслення радянського периферійного міста як натовп ексцен-  
тричних, чудакуватих людей, які займаються всякого роду дурницями.

Дійових осіб — безліч, але серед них немає жодного характеру. Вико-  
навці ролей — популярні радянські актори Е. Цесарська, П. Алейников,  
Ю. Лавров, А. Комолова, М. Висоцький, А. Дунайський, Д. Капка були  
орієнтовані автором і режисером не на розкриття змісту образів, а на те,  
щоб за всяку ціну викликати сміх. Глядачі і критика різко засудили комедію.  
«Ні, ми не проти безжурного сміху,— писав один з рецензентів.— Вітаємо  
безжурність блискучих «Веселих ребят». Але ось ми проглянули «Шуми  
городок», хтось непевно хихикнув раз-двічі— і розійшліся з болем в голові  
від скаженого темпу, галасу, звукової і, якщо можна так сказати, зоро-  
вої какофонії»<sup>1</sup>.

Поява «Трактористів» остаточно і безповоротно стверджувала прин-  
ципи соціалістичного реалізму в радянській кінокомедії. І якщо нападки на  
«Багату наречену» з боку «теоретиків»—натуралістів і формалістів ще мали  
місце на сторінках журналу «Радянське кіно», то виступ газети «Правда»  
з приводу «Трактористів» справедливо оцінював достоїнства фільму і клав  
кінець суперечкам, що затяглися.

«Комедія ця,— писала «Правда»,— показує простих радянських людей,  
показує життєві, а не глупишкінські положення і розкриває перед глядачем  
по-справжньому цікавий зміст. В ній немає настирливої повчальності, вона  
зовсім не педантична, але вона виходить з життя, а не з штучних надуманих  
положень, розрахованих на те, щоб витягти з глядача реакцію сміху.

«Трактористи»— смішний фільм, але смішний він по-хорошому, без того  
троїкаутва, яке досі багатьом здається невід'ємною ознакою кінокомедії...»<sup>2</sup>  
У «Трактористах» смішне становить реальний бік дійсності, взятої в її су-  
спільнно важливих проявах.

Комедійність характерів, ситуацій і положень у цьому фільмі правдива,  
життєва, сповнена здорового народного гумору, вона бере початок у супе-  
речностях навколошньої радянської дійсності. Смішне, комічне в ньому  
пов'язане з розвитком образів, із сюжетною дією, з драматургією. Воно  
органічне для всієї художньої композиції фільму.

Веселий настрій, бадьорий співчутливий сміх супроводжують образ по-  
зитивного героя Кліма. В ньому ніщо не висміюється, він просто радує  
своєю дотепністю, меткістю, зібраністю, життєвою силою, що б'є через  
край. Глядач відчуває естетичне задоволення, відкриваючи в героєві типо-  
ві риси радянської людини. Оптимізм Кліма викликає почуття піднесен-  
ня, віри у творчі сили народу.

Смішне, суперечливе в образі Назара—невідповідність його автори-  
тету, особистої чарівності, можливостей, прихованіх у цій хорошій людині,

<sup>1</sup> «Літературна газета» від 10 лютого 1940 р., стор. 4 (М. Ятко, «Багато галасу»).

<sup>2</sup> «Правда» від 4 червня 1939 р. (І. Анисимов, «Трактористи»).

справжній його поведінці. В міру того, як Назар позбувається своїх недоліків під впливом Кліма, він перестає бути смішним. Симпатичні риси його, вже більше нічим не затъмарені, виступають назовні. Зникає різкий спочатку контраст між ним—людиною недисциплінованою, про яку йде недобра слава,—і працьовитим, сміливим новатором Клімом. Оновлений духовно, позбувшись пережитків минулого, Назар Дума з об'єкта, що викликає засудження сміхом, стає об'єктом, гідним наслідування, таким, що викликає сміх співчутливий. Гумор ситуацій, які випливають з основного конфлікту комедії, має глибокий соціальний смисл. Клім, керуючись почуттям громадянського обов'язку, виховує Назара, намагається зробити з нього достойного чоловіка для дівчини, яку сам кохає. Комічне у взаємовідносинах Мар'яни, Кліма і Назара полягає у невідповідності справжнього положення тому враженню, що створилося на перший погляд. Мар'яна не справжня наречена Назара, а лише за жартівливою домовленістю. Уявлення ж про Назара як про щасливого суперника для Кліма цілком реальне. Фактична помилковість цього уявлення не заважає, а дає привід до виявлення достойності Кліма, його високої громадської свідомості, яка підкоряє собі всі вузько-особисті імпульси.

Комедійний зміст образу Савки розкривається в процесі розв'язання основного конфлікту. Епізод зустрічі Кліма з бригадою, де в центрі стоять він і Савка, один з найвеселіших у фільмі. Комічне і ідея твору виступають тут в гармонійній єдиності.

Трюк—найбільш характерний для буржуазних комедій прийом, щоб викликати сміх. Там він існує як самоціль, змушує сміятися над безглуздістю положень. Він будеється на погонях, бійках, переляках, прилюдних переодяганнях. У «Трактористах» навіть окремі трюки мають яскраво виражену смислову функцію. Візьмімо, наприклад, трюк з падінням листоноші з велосипеда. Харитоша—чудовий іздець. Він настільки впевнений у своїй майстерності, що, бажаючи похизуватись перед Мар'яною, бравірує своїм умінням—їде, не держачись за руль, співає, не дивиться вперед. Харитоша забув про обачливість і обережність. Падіння в пил служить йому нагадуванням про це. Гумор осмисленого комедійного трюку Харитоші полягає у невідповідності рис нової людини, що оволоділа технікою, поведінці колгоспного листоноші.

Автори «Трактористів» допустили помилки, нав'язавши вірно відображеному в фільмі директору МТС Кирилу Петровичу безглузде слово-сполучення «уколи його комар», яке він повторює безперервно, майже в кожній фразі. Всі вчинки Кирила Петровича логічні і доцільні. Він розумний, енергійний, уміло керує довірою йому важливою виробничою ділянкою. Безглузда, позбавлена всякого змісту фраза, яку він повторює, може свідчити лише про обмеженість, недоумство, нерозвиненість людини. Але цього не можна сказати про директора МТС. Вчинки його доводять протилежне. Створюється парадоксальна невідповідність між характеристикою

образу, що розкривається в дії, у вчинках, і мовною характеристикою, що робить образ безпредметно смішним.

Тема соціалістичної перебудови села привертає в другій половині 30-х років особливу увагу діячів українського кіно. Цій темі присвячується ряд фільмів, у яких виявились як сильні, так і слабкі сторони кіномистецтва тих років.

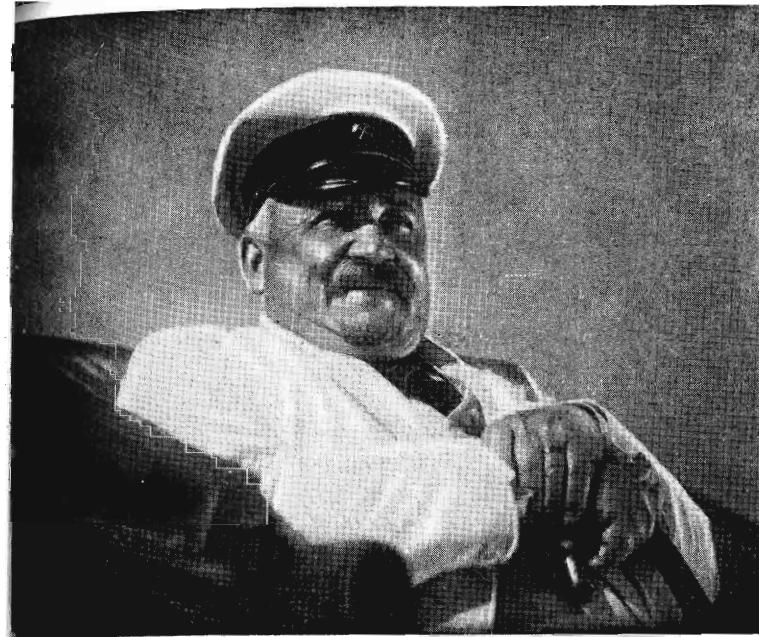
Складні процеси виникнення нових рис людини і нових взаємовідносин між людьми в колгоспах вимагали від митців старанного і глибокого вивчення дійсності на основі творчого оволодіння теорією марксизму-ленінізму, яка допомагає правильно зрозуміти події і побачити в них найважливіше, вирішальне. Таким шляхом йшли автори розглянутих нами фільмів «Багата наречена» і «Трактористи». Ті ж, хто шукав легших, обхідних стежок, не могли виразити в своїх творах правду життя з потрібною повнотою.

Деякі митці кіно, прагнучи якнайшвидше задоволити бажання радянського глядача побачити на екрані нове життя і нову колгоспну людину, обмежувались поверховим знайомством з зображенюю ділянкою життя. В результаті зневаги до однієї з основних вимог соціалістичного реалізму в ряді творів українського кіно того часу знайшла своє відображення тільки зовнішня сторона дійсності. Таким був фільм «Небеса», поставлений в 1940 р. на Одеській кіностудії режисером Ю. Таричем за сценарієм С. Таде і В. Витковича. В основу цього фільму було покладено привабливий і свіжий в кіномистецтві матеріал — будні рибальського колгоспу, забарвлених романтикою боротьби людини з суровою морською стихією.

Режисер вірно передав деякі реальні особливості нового життя в колгоспах України, показуючи колгоспну молодь, що захоплюється парашутним спортом, радянську авіацію, що допомагає рибалкам у їх повсякденній праці, кохання сільської дівчини-трактористки і льотчика. Але все це не усувало недоліків фільму, що полягали в художній недовершеності образів, у примітивній драматургії.

Конфлікт, що лежить в основі сюжету сценарію «Небеса», побудований на суперечності між головою колгоспу і його дочкою. Прокіп Іванович не дозволяє Варі бачитись з обранцем її серця — льотчиком Орєшкіним, забороняє їй навіть думати про одруження з ним. Жодних підстав, що виправдують таку лінію поведінки батька відносно дочки, немає. Це ского роду примха, не зрозуміла впертість.

Проте справа, звичайно, не в тому, що драматична ситуація погано аргументована, а в тому, що вона неправдоподібна. Життя давало нескінченну різноманітність конфліктів, яких автори, не знаючи дійсності, не могли побачити. Автори побудували драматургію фільму на вигаданих суперечностях. Штучність конфлікту відбивається в усьому ланцюгу зв'язків з ним подій, визначає ідейну біdnість дії, відсутність драматичної боротьби, зіткнень протилежних точок зору, що розкривають внутрішній



«Я люблю».  
В. Гардин  
у ролі хазяїна шахти.



«Я люблю». О. Чистяков у ролі шахтаря Никанора.



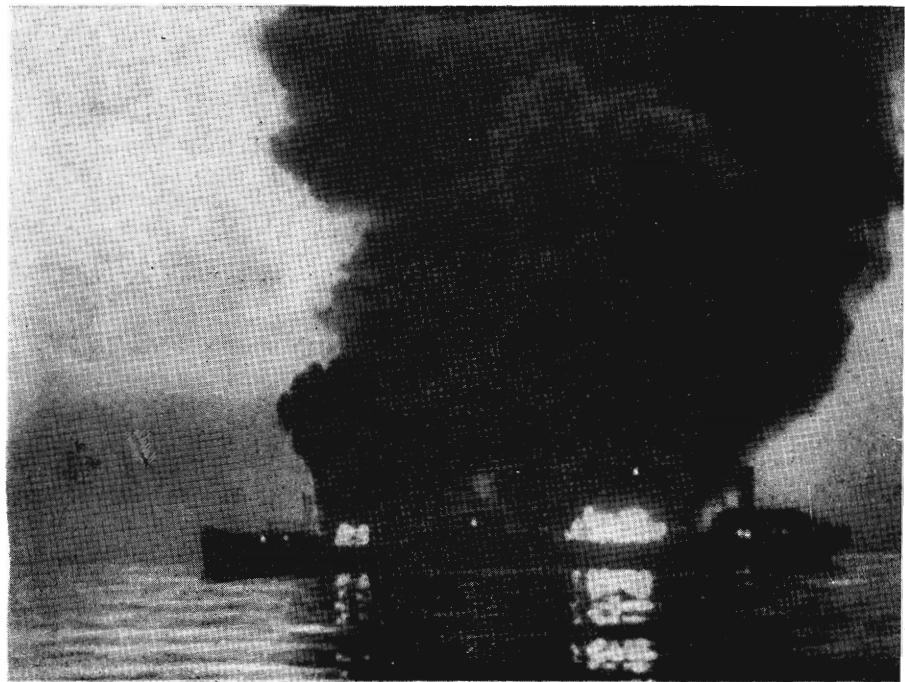
«Велике життя».  
Б. Андреев  
у ролі Балуна,  
П. Алєніков  
у ролі Вані Курського.



«Велике життя».  
Кадр з фільму.



«Танкер «Дербент».  
У центрі—  
О. Краснopolський  
в ролі Басова.



«Танкер «Дербент».  
Сцена пожежі  
на танкері «Агамалі».



«Танкер «Дербент». В. Меркур'ев у ролі боцмана Догайла.

світ героїв. Механічне перенесення в зображення сучасного колгоспу ста-рої традиційної літературної ситуації зробило зміст фільму позаісторичним, перешкодило розкриттю нових рис людей, що сформувалися в період будівництва соціалізму.

Вірно передаючи загальні зовнішні риси дійсності — наявність на селі високої техніки, колективну працю, широкі культурні потреби молоді,— фільм все ж не відповідав тим вимогам, які партія і радянський народ ставили до мистецтва. Від авторів творів про життя колгоспів насамперед чекали розкриття в художніх образах того, як величезні зміни суспільного устрою — результат двох п'ятирічок — впливають на формування нової людини, що працювала на полях і фабриках, як нове життя сприяє вихованню людей соціалістичної епохи, яким став внутрішній, змінений світ цих людей.

Про те, як болісно відбувається на художній якості твору відсутність у авторів глибоких життєвих спостережень, свідчить і фільм «Макар Нечай» (1940 р.), поставлений за сценарієм Б. Старшова (Пхора) режисером В. Лебедевим-Шмітгофом.

Задум цього фільму, який порушує актуальну проблему розвитку передової радянської сільськогосподарської науки і її зв'язку з практикою колгоспних новаторів, являє інтерес. Фільм розповідає про народження великого наукового відкриття на дослідних полях одного з українських колгоспів, де місцевий талановитий агроном Макар Нечай — людина дотриманого розуму і сильної волі — досягає в своїх експериментах разючих наслідків: виводить зовсім новий, невідомий науці вид бавовни. Академік Адамов, що спирався у своїх дослідженнях на вчення Моргана і заперечував можливість штучного одержання придатного для українського клімату сорту бавовни, змушений визнати свою концепцію помилковою, а метод послідовника Мічуріна — Макара Нечая — правильним.

У той час, коли «Макар Нечай» вийшов на екрани, в науці точилася дуже гостра боротьба різних напрямів. Тому фільм, що порушив злободенну тему, був зустрінутий з інтересом радянською громадськістю, яка уважно стежила за ходом цієї боротьби.

У фільмі «Макар Нечай» були окремі вдалі епізоди, наприклад насищений драматизмом епізод, в якому колгоспники в бурю героїчно рятують від загибелі бавовняне поле, тощо.

У ролі героя фільму Макара Нечая знімався відомий український актор В. Добропольський, який прагнув передати високу культуру колгоспного агронома, його гаряче захоплення любимою справою, волю, здатність мужньо зносити невдачі і вперто продовжувати боротьбу. В образі академіка Адамова — людини, у якої відданість науці знаходиться в суперечності з помилковими уявленнями, актор В. Зайчиков підкреслював трагедію вченого, що відірвався від животворної практики життя. Незважаючи на зусилля виконавців ролей і хорошу фотографію, «Макар Нечай» не

схвилював глядачів. Головні герой, позбавлені психологічної характеристики і індивідуальних барв, мало нагадували повнокровних, живих людей і здавались спрощеними, схематичними. Все, що робив і говорив Макар Нечай, являло собою лише ілюстрацію до характеристики новатора, а не художнє втілення типового характеру сучасника.

Ні в чому так яскраво не проявляється жива душа образу, як у діалозі. Мова дійових осіб в «Макарі Нечай» позбавлена життевого елемента. За дидактичними висловлюваннями відчувається автор, що вкладає слова в уста своїх герой.

На всьому фільмі позначилась штучність, умоглядність, якої не можна уникнути, якщо твір народився не в результаті безпосередніх життєвих спостережень, нагромаджених і усвідомлених автором.

Прямолінійному підходу до створення образу сучасника, який приводив до ілюстративності і примітивізму, протистояла художня тенденція, що стала провідною: не тільки показу самих по собі подій і людей, що беруть в них участь, а й висвітлення внутрішніх мотивів вчинків людей, розкриття психологічних мотивів їх дій, показ їх почуттів не як абстрактних переживань, а як проявів характеру і внаслідок цього відзначених неповторною індивідуальністю. Майстри кіно, піднявшись на вищий ступінь оволодіння методом соціалістичного реалізму, ставили головним своїм завданням глибоке і правдиве змалювання людини.

Серед вартих уваги у зв'язку з цією тенденцією творів українського кіномистецтва були фільми про робітників соціалістичного Донбасу. Режисер Л. Луков протягом тривалого часу виношував задум створити серію картин, що зображають життя шахтарів. Незадоволений своїми першими фільмами «Італійка» і «Молодість», він поставив собі за мету в дальших творах показати характери людей, їх взаємовідносини, боротьбу з пережитками минулого, розкрити внутрішній сенс тих змін, які внес у життя шахтарів соціалістичний суспільний лад.

Реалізацію своїх творчих планів Л. Луков почав із звернення до теми побуту шахтарів дореволюційного Донбасу. В 1936 р. він поставив на Київській кіностудії фільм «Я люблю». В основу сценарію було покладено першу частину одноіменного романа О. Авдеєнка. Сюжет фільму розгортає картини соціального пригноблення шахтарів, показує нелюдську експлуатацію людини людиною в умовах капіталізму. Художні образи фільму відтворюють гнітуючу атмосферу, в якій працювали і жили шахтарі царської Росії.

У центрі фільму — соціальна драма однієї шахтарської родини. Водночас автор робить спробу показати зародження класового протесту і класової ненависті експлуатованих до своїх пригноблювачів, зростання свідомості у найвідсталіших верствах робітничого класу і виникнення передумов для залучення їх до революційної боротьби.

Головна дійова особа фільму — робітник Никанор. Безпросвітні злідні привели його в шуканні заробітків з села на шахту. Всі думки Никанора спрямовані на досягнення однієї мети, на здійснення однієї мрії — збудувати власний будиночок. Обмежена психологія власника робить Никанора легкою здобиччю господаря шахти. З усією своєю богатирською силою покірливо працює він на експлуататора. Кілька дощок, подарованих Никанору хазяїном, підтримують в ньому ілюзорну віру в щастя, а відвідини його хатини в час новосілля «високим гостем» зовсім запаморочують і без того обмежену свідомість Никанора. Власника шахти, людину безжалісну, що встановлює на шахті режим розгнузданої експлуатації, Никанор вважає своїм благодійником. Засліплений хибною і згубною ідеєю класового миру, Никанор іде назустріч своїй трагічній долі. Капіталістична машина виживає з нього всі соки, калічить і кінець кінцем знищує як некорисний і непотрібний мотлох.

Актør О. Чистяков, який виконував роль Никанора, створив образ великої вражуючої сили. Ми бачимо людину, захоплену однією ідеєю, одним стремлінням, якому підкорена її гіантська фізична сила, залізна впертість і здатність працювати. Образ Никанора значний тому, що він допомагає митцю викрити хижацьку суть капіталістичної системи, показати внутрішню суть характерного для дореволюційних років явища. І все ж таки Никанор — тільки жертва, а не трагічний герой. Йому відводиться пасивно-страждальна роль. Трагічний герой у період формування робітничого класу — це людина, яка виступає проти суспільної системи гноблення, але ще не усвідомила сили свого протесту, не стала до об'єднаних лав борців свого класу. Пафосом трагічного героя в роки свідомої боротьби робітничого класу за своє визволення є пафос революційного заперечення існуючого ладу, що досяг апогею у великі дні Жовтневої революції. Поставивши в центр фільму-трагедії «Я люблю» жертву старого суспільного ладу, а не трагічного героя, автори не розкрили глибоко основні тенденції розвитку епохи.

У багатьох епізодах гра О. Чистякова досягає великої емоціональної сили. У страшних, до деякої міри затягнутих сценах божевілля Никанора є моменти, сповнені глибокого драматизму. Це, наприклад, кадри, де Никанор, втративши розум, рубає стіну своєї хатини, ніби рубаючи вугілля. Коли Никанора в'яжуть, він кричить сину: «Не потрібен батько став. Крихти твої поїдаю, а ти задави зв'язаного батька, задави. Я не кричатиму, дави».

В образі Остапа, сина Никанора, показане зрушення в психології відсталого робітника, який почав під впливом життєвих обставин звільнитись від пут індивідуалізму. Остап — тиха людина, покірний син, який мріє здобути «професію», що допоможе йому «вийти в люди». Запобігливими просьбами і подарунками намагається він заручитись сприянням і допомогою «всесильного» майстра Бутилочкіна. Спочатку йому це вдається, але,

як тільки Остап потрапив майстру під руку, коли той був роздратований, Бутилочкін вигнав його з роботи. Несправедливість майстра породжує ненависть Остапа до Бутилочкіна. Ще не сформований ясно, в душі Остапа виникає протест проти соціальної сваволі і самоуправства. В образі Остапа проявляються нові риси. Темний внутрішній світ його освітлює слабкий вогник критичної думки, що народжується. Коли революційно настроєний робітник Гарбуз, натякаючи на несвідомість Никанора, радить старому «лікувати очі», Остап, розуміючи його з півслова, говорить батькові: «Ну, так, більмо у тебе; бог та хазяїн, хазяїн та бог».

Стихійна класова ненависть Остапа ще далека від розуміння спільніх інтересів робітничого класу і усвідомлення необхідності революційної боротьби з експлуататорами, але ідея опору вже зреє в ньому і виливається в активну дію. В епізоді похорону Никанора, коли шлях похоронним дрогам заступає коляска хазяїна, ми бачимо Остапа вже не колишньою затурканою, боязкою людиною. В його обуреному крику: «Звертай!» — клекоче ляль, а в позі з погрозливо піднесеним над головою каменем угадується рішучість майбутнього свідомого борця.

Гра актора І. Чувелєва, що виконує роль Остапа, спрямована на розкриття внутрішнього світу героя, його характеру, його індивідуальності. В шуканні засобів художньої виразності Чувелев йде від ідейного змісту образу; він прагне підкреслити зміни в психіці Остапа, його стремління знайти моральну підтримку в колективі.

Є у фільмі сцени, в яких об'єднаними зусиллями режисера, акторів і оператора досягнуто високої художньої передачі почуттів і переживань людини. Чудова сцена «мрій» Никанора і Остапа про майбутнє.

Никанор жорстоко побив Остапа, що повернувся в казарму п'яним, без копійки. Остап лежить на землі. Чекаючи нового удару, він закриває обличчя ліктем і жалісно, через силу говорить: «Бутилочкіну всі до копієчки... професію щоб...». Погасла ляль в очах Никанора. І ось на екрані батько і син, уже цілком змінені теплим, людяним почуттям, співають про краще майбутнє, і слова їхньої пісні чергуються з уривками думок, висловлюваних голосом. Потім режисер дає два пейзажі у супроводі мелодії «Калинушки». Мелодія передає радість, невисловлену в словах, світлі почуття, які відчувають батько і син. І ніби нагадуючи про нездійсненність, марність надій героїв, режисер завершує сцену кадром, в якому на першому плані самотньо і сумно стоять дерево з підрубленими гілками.

У невеликій ролі власника шахти виступив один з найстаріших російських кіноакторів В. Гардін. Всупереч критикам вульгарно-соціологічного напряму, які визнавали лише одну, стандартну схему зображення капіталіста, режисер і актор намагались насамперед розкрити типові риси характеру. Удавана добродушність і доброзичливість—лише зовнішня маска, під якою хазяїн ховає зневагу до робітників і безжалісний egoїзм.

Внутрішня суть власника шахти розкривається в ряді тонко проведених Гардіним сцен. Ось хазяїн у розмові з Никанором охоче підтримує його ідею відносно будування хати, ось він з гордовитою величчю дає розпорядження відпустити Никанору тесу, недбало зазначивши комірному: «Ну скільки... Адже багато він не забере», ось на новосіллі у Никанора обіймає його, п'є з ним чарку і, зауваживши, що «власність облагороджує людину», намагається умовити його працювати у небезпечній для життя шахті, куди не йдуть інші робітники. В. Гардін створює образ розумного підприємця, який використовує з метою посилення експлуатації і езуїтську дипломатію, і психологічні засоби впливу на відсталих робітників.

Через весь фільм проходить зловісна постать майстра Бутилочкіна, роль якого виконує актор Д. Введенський. Вже сам по собі зовнішній вигляд Бутилочкіна викликає огиду — неспокійний погляд з погано прихованою затаєною ненавистю і зневагою до людей, жорсткі, підстрижені, як у жандарма, вуса, голова, втягнена в плечі — все це цілком гармоніє з його внутрішніми якостями. Бутилочкін — подоба людини, істота, що опустилася на саме дно морального занепаду. Його цинізм не знає меж. Своє становище майстра він використовує для того, щоб грабувати робітників, задовольняти свої брудні бажання і зганяти свою злість на ні в чому не винних людях.

В епізодичній ролі Горпини — дружини Остапа — виступила видатна українська актриса Наталя Ужвій. Майстерно володіючи засобами акторської виразності, Ужвій кількома яскравими рисочками прагне передати найхарактерніше в образі. Тяжко живеться Горпині. Часто доводиться їй виливати тугу і образу в гірких слізах. Але поряд з жіночою слабкістю в ній живуть сувора мужність, невгласима надія на щастя і душевна чистота. Своїх дітей Горпина виховала прямими і чесними. Дочка Варка спромоглася вчинити різкий опір домаганням Бутилочкіна, а син Санька не побоявся крикнути в обличчя хазяйнові: «Ось підросту — обов'язково вб'ю тебе, пузатий...» Ужвій показує саме життя, яке вона глибоко знає. Коли Горпіна лагодить чоботи, коли вона танцює на новосіллі, кожен рух її, кожен жест сповнені тої природності, яку дає тільки справжнє перевтілення в образ.

Хороша сцена, де Остап і Горпіна мріють про щастя. Вони співають і мріють про майбутнє, коли діти їх знайдуть своє місце в житті. Режисер дає цю сцену на контрастному протиставленні світлої мрії і гіркої дійсності. Пісня Остапа і Горпіни про щастя іде паралельно з нарощанням драматичних подій в шахті, що закінчується обвалом, жертвою якого стає Никанор.

Образи дівчат (Настя — арт. В. Шершньова, Варка — арт. Гуля Корольова) — живі і правдиві.

Найменш вдалим у фільмі є образ свідомого робітника-революціонера Гарбуза. Він недостатньо розроблений драматургом і режисером, показа-

ний поза зв'язком з шахтарською масою. Гарбуз, який повинен уособлювати організований, передову частину робітничого класу, що бореться, показаний у фільмі побіжно. Цей ідейно-художній недолік істотно відбувається на характері і глибині узагальнень, на повноті зображення життя дерево-люцького Донбасу.

Треба сказати, що Лукову в цьому фільмі не вдалося художньо перевонливо показати робітничий клас. Розкривши класові суперечності, він не вивів на перший план активні, наступаючі класові сили. Процес розвитку, що проявляється в боротьбі нового із старим і висуває з середовища ви-хідного класу справжніх героїв — борців за свободу, права і гідність людей — у фільмі «Я люблю» тільки намічений.

У цьому фільмі Л. Луков подолав ряд недоліків, властивих більш раннім його творам — «Молодість» і «Італійка». Відмовившись від фрагментарності, схематизму, режисер досягає монолітної композиції, змістової художньої цілісності, об'єднання окремих епізодів і сцен спільною ідеєю. Образ людини, розкриття її соціальної суті через конкретну індивідуальність становить головне в кінофільмі «Я люблю». В цьому заслуга Л. Лукова і творчого колективу.

Художні засоби кінорежисер підпорядковує розкриттю психології і характерів персонажів, їх внутрішнього стану. У фільмі багато яскравих і сильних сцен. Це, наприклад, сцена, в якій шахтарі один за одним погоджуються працювати на небезпечній шахті. Режисер добре підкреслює їх вагання. Справляє велике враження сцена обвалу. На першому плані показаний вугільний пласт, з якого капає вода, на дальньому — Никанор рубає вугілля. Краплі падають все частіше, передрікаючи неминучість нещастя...

Після обвалу Остап біжить по шахті. Він шукає батька. Крупним планом режисер показує його обличчя і обличчя робітника, який був проти роботи в цій шахті. Назустріч Остапу із завалу несуть Никанора. Ці кадри з великою художньою переконливістю зображають переживання Остапа, допомагають зрозуміти силу його відданості батькові, показують велике серце цієї простої, скромної, покірної людини. Кадри, зняті в шахті, супроводжуються музикою, що виражає в сповнених тугою образах тяжку долю працюючих тут людей.

Колектив знімальної групи прагнув добитись єдності всіх засобів виразності, що були в їх розпорядженні. Оператор І. Шеккер виходить в побудові кадру і в освітленні із змісту сцени. В центрі його уваги стоїть людина. Це визначає реалістичність портрета і складних композицій на загальних планах. Оператор не відвертає уваги глядачів на деталі, що не мають відношення до розвитку сюжету. Він виділяє і підкреслює основне, добиваючись гармонійного сполучення частин, єдності загального. Почуття життєвої правди зраджує Шеккера тільки в змалюванні місця дії — слободи Собачівки. Загальні плани слобідки сприймаються як казкова примара, породжена хворобливою фантазією.

Музика в фільмі «Я люблю» органічно пов'язана з його драматургією. Для характеристики персонажів і зображення їх переживань композитор І. Шишов звертається до мелодій народних пісень, використовуючи переважно музичний робітничий фольклор дореволюційного Донбасу. Музичний образ Никанора побудований на сповнених глибокого смутку іntonacіях «страждань». Це один з провідних лейтмотивів фільму. Внутрішній стан Никанора і Остапа, які мріють про краще життя, характеризується прозорою мелодією «Калинушки». Тема надії, якій ніколи не судилося здійснитись, звучить в цій пісні боязко і смутно. Цю ж пісню співають Остап і Горпина. Трагічно звучить пісня «А ось народ на шум зійшовся», яку співають шахтарі, що гуляють по Собачіївці. Безмірно тугою пройняті мелодії шарманки, які характеризують життя Собачіївки.

Епізод танцю Варки і Насті побудований на талановито виконаній симфонічній обробці «страждань».

Музична характеристика Бутилочкина побудована на піснях «Ех, ну-та, ех, ну-та, я духами пахну» і «Шумів комиш, дерева гнулись», які в його виконанні підкреслюють духовну нікчемність майстра.

Музика так само, як і весь фільм, зображає безпросвітність, безрадіність життя робітничого люду. Тут немає бадьорих пісень, що закликають до боротьби і змальовують образ світлого майбутнього,—пісень революції. Музичне відображення епохи обумовлене зазначеними вище ідейними недоліками в драматургії фільму.

При всіх недоліках фільм «Я люблю» був значним явищем завдяки своїй темі, художній силі ряду образів, орієнтації на акторське розкриття внутрішнього світу людини, пристрасній ненависті до експлуататорського соціального ладу, що відійшов у минуле.

Нове ставлення радянської людини до праці знайшло яскраве відображення в кінофільмі про шахтарів Донбасу «Велике життя» (перша серія).

Фільм «Велике життя» був поставленний режисером А. Луковим у 1939 р. за сценарієм Павла Ніліна, написаним за мотивами його ж романа «Людина йде вгору». В художньому відношенні сценарій перевершив літературне джерело: в ньому чіткіше вимальовується основна ідея, головні герої виведені на перший план і не губляться серед безлічі дійових осіб романа, акцентовано тільки ті події, що сприяють розкриттю характерів.

Фільм розповідає про те, як у процесі соціалістичної праці змінюється свідомість людини, як зникають в людях успадковані від капіталізму дрібні, егоїстичні прагнення і почуття, поступаючись місцем перед піднесеними і благородніми. Любов до праці виступає у «Великому житті» як чудова риса вдачі радянської людини, гідна захоплення і глибокої поваги.

Автор сценарію і режисер зосереджують увагу на зображеній характеристів героїв, їх індивідуальних рис. Картина життя і боротьби шахтарів за перемогу нового змальована у фільмі з виявленням гострих суперечностей. Мета цієї боротьби — не тільки високий виробіток у шахті, а, насамперед,

завоювання людини, залучення її до лав високосвідомих будівників нового життя.

Найбільш значним і вдалим є образ старого кадрового шахтаря Козодоєва. Десятки років працював у забої Козодоєв, він має повне право подумати про заслужений відпочинок і спокій, але старий любить свою справу з юнацькою пристрастю, в ній він бачить основний зміст життя, свою радість і гордість. Козодоєв і його напарник Бугорков — люди нової формування, що досконало володіють складною технікою. З допомогою парторга шахти Хадарова вони борються за впровадження в технологію вуглевидобутку нового, розробленого ними високопродуктивного циклічного методу.

Актор І. Пельтцер, що виконує роль Козодоєва, створює образ живий, індивідуалізований. Козодоєву чужий егоїзм. Його кінцева мета — не власна слава, а підвищення видобутку вугілля багатьма шахтарями, широке впровадження винайдених ним технічних прийомів.

Козодоєв добре розбирається в людях, уміє бачити в них основне, навіть коли воно сховано під суто зовнішнім, випадковим. Він дорікає голові профорганізації за неувагу до молодого шахтаря Балуна, якого той характеризує як п'янцю, некультурну людину. «Ти кажеш п'янцюга,— гаряче заперечує Козодоєв,— а я кажу: у нього талант, справжній шахтарський талант».

Шире хвилювання, глибоку сердечність вклав Пельтцер в уста свого героя в сцені виступу Козодоєва на мітингу, скликаному з нагоди його рекорду. Майстерність актора виявляється в правдивості образу Козодоєва, його людяності, простоті, широті почуттів. Ось вийшла з шахти людина, не ждала, не гадала, що доведеться виступити перед народом, а коли довелось — виклала все, що хвилювало. І вже не тільки від свого імені говорить Козодоєв з урочистої трибуни, а шахтарі, що зібралися на мітингу, його устами дякують партії і Радянській владі за те, що вони так піклуються про кожну просту людину, роблять все, щоб полегшити тяжку шахтарську працю і перетворити її на світлу і радісну творчість.

Козодоєв — тип нової людини, світогляд і мораль якої пройняті соціалістичними прагненнями. Працю він розуміє як громадський подвиг, як служіння народові, про яке не забудуть нащадки. Розмовляючи за чаєм з жінкою, Козодоєв зауважує: «Ну, ось, візьмімо мене — на війні я не бував, віршів не писав. І льотчиком не був. А ось помру — адже ж згадають. Скажуть, був Козодоєв, рубав вугілля і як рубав — дай бог кожному. Ти це розумієш...».

Те, що говорить Козодоєв — Пельтцер, не дидактична декламація, а душевні живі слова, що йдуть від суті образу. Психологія Козодоєва відображається в органічній єдності слова, дії, жеста і міміки. Варта уваги сцена суду як приклад уміння режисера і акторів знайти скупі і сильні засоби художньої виразності для передачі думок і почуттів героя. Шахтаря Балуна (артист Б. Андреєв) обвинувачують в бешкетуванні, в порушенні

громадського спокою. Головує на суді Козодоєв. З його непохитною вірою в людину Козодоєв виступає тут як вихователь шахтарської молоді. Гордістю за свою професію, за свою країну, яка так довіряє шахтарям, пройнято його звернення до обвинуваченого:

«А ти знаєш, хто ми такі, шахтарі? Ось електрика горить—це ми, шахтарі, її засвічуємо... поїзди у всі кінці ідуть—це ми їх рухаємо. Так, у всій країні наший шахтарю пошана, і шахтар повинен розуміти, хто він є такий на землі».

Тон Козодоєва не офіціальний, а теплий, батьківський. Йому дуже прикро за Балуна, якого він вважає чесною і щирою людиною, здібним і цінним працівником. Ось погляд його зустрічається з поглядом Балуна, і старий шахтар уже не має сумніву в тому, що слізки розкаяння, щирі, чисті слізки краще, ніж будь-яка урочиста клятва, скріплюють обіцянку Балуна бути надалі гідним членом шахтарської родини.

Образ Харитона Балуна становить значний інтерес як щодо авторського задуму, так і щодо режисерського і акторського трактування. Зовні Харитон — сільський малограмотний телепень, який під впливом дружків — «розчарованого» Івана Курського і «веселого», Ляготіна хоче в пивному кухлі знайти забуття свого безнадійного, як він гадає, «кохання» до Соні Осипової. Розкриваючи суть вдачі Балуна, автори показують його духовну красу, прямоту, любов до праці, підкresлюючи, що погане в характері Балуна — наносне, випадкове.

Коли Балун потребує моральної підтримки друзів, він знаходить її у Козодоєва і Хадарова. З їх допомогою Балун звільняється від впливу товаришів по чарці, кидає пиячти, починає вчитись і старанно працювати в шахті.

На початку фільму здавалось, що Балун позбавлений волі і здатності діяти рішуче і незалежно, проте надалі характер його набуває нових, раніше прихованіх від глядача рис. Коли Іван Курський, який був для Балуна незаперечним авторитетом, намагається вивести Балуна з урока, він зустрічає з його боку твердий опір: велетень добродушно, але рішуче вищтовхує Курського за двері. Чисте кохання Балуна знаходить підтримку Хадарова. В розмові з Сонею секретар парткому намагається розкрити позитивні якості Балуна і вселити в неї віру в щирість його почуття до неї. Навколишній світ з'являється перед Балуном у новому вигляді. Він уже не може задовольнитись вузькими рамками колишнього буття і твердою ходою входить у велике життя радянського колективу, зайнявши у ньому гідне місце. Є щось дитяче, надзвичайно привабливе в усьому — його зовнішньому вигляді, рухах, посмішці. Борис Андреєв створює образ добродушного хлопця, здатного, проте, на гнів і обурення, коли глузують з того, що йому близьке й дороге. Коли так званий друг Балуна Ляготін намагається очорнити в його очах Хадарова, Балун вмить змінюється, не залишається і сліду від його звичайної добродушності. «Ти мені в душу не

лізь. Я не залізний», — вигукує він, хапає провокатора за комір і відкидає від себе. Пригнічений вибухом цієї нестремної страшної сили, самовпевнений і нахабний Ляготін одразу стає жалюгідним і нікчемним. Він принижено підлещається до Балуна.

Роль шахтаря Івана Курського — «розчарованої людини» — не можна вважати вдалою щодо задуму. Хоч П. Алейников і намагається компенсувати недостатню змістовність образу близкую передачею зовнішніх, другорядних рис Курського — його веселості, базікання, проте зусилля талановитого актора не досягають мети. Для глядача залишаються незрозумілими причинами «розчарованості» Курського, його байдужість до намагань товаришів-шахтарів добитись загального високого видобутку вугілля. Коли Балун повідомляє Курського, що всі шахтарі згодні боротися за нові показники і справа тільки за ним, Курський в дуже близькій до цинізму формі відмовляється: «Грошай я, власне кажучи, не потребую, як деякі. Ну, і без духовного оркестру теж можу прожити, як відомо».

Вся філософія Курського неправдоподібна і незрозуміла. Називаючи себе «людиною тонкої кості», він заявляє: «Я цікавлюсь тихим життям, цей шум, аплодисменти мені шкодять. У мене від цього голова болить. Йі богу, я вже як-небудь збоку». Якщо Курському і потрібнатиша, то зовсім не через скромність. Адже він себе цінує дуже високо. «Може в мене душа більша, ніж у всіх,— по секрету повідомляє він буфетника,— може ширша, ніж у всіх». Для того, щоб Курський взяв участь в соціалістичному змаганні, потрібне було величезне душевне розворушення, викликане самовикриттям приятеля Курського Ляготіна, який виявився ворогом народу.

Образ класового ворога Ляготіна значно відрізняється від поширеного в кіномистецтві початку 30-х років штампованим зображенням шкідника. Аktor L. Macоxa, хоч і не мав у своєму розпорядженні достатнього драматургічного матеріалу для глибокого викриття ідеїної суті куркульського агента-диверсанта, створив правдивий образ, що викликає огиду і обурення. Своє справжнє ество Ляготін ховає за задушевними шахтарськими піснями. Ці пісні і гра на баяні привернули до нього постійного гостя пивних Івана Курського і його простодушного друга, ураженого коханням Балуна. L. Macоci вдалось добре показати дворушництво Ляготіна. Ніхто спочатку не запідозрює у веселому гульві і заспівувачі здатного на все негідника, яким Ляготін виступає у дальших сценах.

Гостро викриваються і засуджуються пережитки минулого в образі профспілкового бюрократа, перерожденця з партійним квитком у кишені Усиніна. Аktor C. Каюков, що виконує цю роль, змальовує портрет кар'єристів і наклепника, який всіма засобами намагається не поступитись своїми позиціями, приховати свою, спрямовану проти інтересів народу діяльність удаваною принципіальністю, «політичними міркуваннями», «охороною авторитету керівництва» тощо.

Не всі характери змальовані в фільмі однаково повно. Деякі мають лише ескізний характер. В образі Хадарова, роль якого виконує актор І. Новосельцев, підkreслюється здатність комуніста спрямувати сили колективу по правильному шляху, уміння підтримати всі добре починання, допомогти людям у розв'язанні життєво важливих питань. Проте в цьому образі все ж переважає схематизм. Вірна авторська ідея не знайшла тут повнокровного художнього втілення в конкретному образі живої людини, яка має неповторні, тільки її властиві риси. Не відчувається проникнення в духовний світ людини в образах Соні Осипової (у виконанні артистки В. Шершньової), інженера Петухова (якого грає досвідчений актор М. Бернес) і інженера Іванова (актор В. Зайчиков). Ці персонажі безлікі не з провини акторів — самий зміст ролей не дозволяє їм розкрити характеристи дійових осіб. Схематично показані у фільмі й вороги — спільніки Ляготіна.

Серед епізодичних фігур є живі, яскраві образи. Наприклад, артистка Л. Карташова в маленькій ролі дружини Козодоєва викликає симпатію глядача зворушливим, щирим ставленням до чоловіка, яке свідчить про велике справжнє кохання.

В гострому життєвому конфлікті, що лежить в основі сюжету фільму «Велике життя», знайшла своє відображення напруження боротьба між силами нового життя і реакційними силами минулого. Ця боротьба завершується крахом старого і тріумфом нового. Загибелю недобитків капіталістичного ладу, що посягали на соціалістичне життя радянських людей, супроводжується крахом іх паразитичної філософії.

У фільмі «Велике життя» автори дуже близько підійшли до повнокровного художнього відображення сучасної радянської дійсності. Проте правда життя не була показана в цьому фільмі в повному обсязі, в усій своїй силі, конкретності і ясності. Поряд з глибоким і реальним зображенням умовне, надумане. Причиною цього було недостатнє знання життя автором сценарію, іноді емпірична емоціональна оцінка ним явищ без глибокого усвідомлення їх взаємозв'язку з провідними тенденціями розвитку.

І все ж фільм мав величезне значення в розвитку українського кіномистецтва. В ньому вперше знайшло художнє відображення життя робітників соціалістичної вугільної промисловості, показані типові образи нових людей, типове середовище і типові обставини, в яких діяли герой.

Зображені рішення «Великого життя» тісно пов'язані з драматургією фільму. Оператор І. Шеккер прагне надати героям романтичні риси, передати високий трудовий пафос шахтарів. У пейзажах Донбасу, в загальних планах шахт багато сонця, світла, що втілюють радісно піднесене сприйняття митцем нового життя, любов до людей, що творять його.

В портретах радянських робітників І. Шеккер намагається відкинути все зайве, що не має значення для передачі найбільш істотних рис, загальних і індивідуальних. Він шукає головне в людині, обумовлене її вдачею,

біографією, життєвими прагненнями. В сцені суду оператор, майстерно моделюючи світлом обличчя Козодоєва, виявляє цілісність натури старого шахтаря; перед нами людина твердої волі, доброзичлива і нехита. В цій сцені Шеккер дає також глибокий психологічний портрет Балуна, в якому передає благородство і чистоту його душі. Ми бачимо обличчя Балуна в той момент, коли він усвідомлює свою провину перед товаришами Балун мовчить, але на його обличчі можна прочитати, які почуття хвилюють його. Про це говорять очі і тонка міміка актора.

Старанно розроблені щодо світла, ракурсу і композиції портрети Хадарова. Ось Хадаров розмовляє з Усиніним. Тіні на чолі і в нижній частині обличчя надають йому виразу нестремної енергії, суворості. Хадаров—нова людина на шахті, але він вже розгадав Усиніна, зрозумів його і не довіряє йому. Дуже виразний, насычений драматизмом крупний план Хадарова в шахті. Все в цьому кадрі пройнято тривогою. Вороги готують замах на життя Хадарова. Гра світла реалістично вмотивована—зіпсована лампа в руках Хадарова то засвічується, то гасне. Спалах світла осягає обличчя Хадарова, коли він, залишаючись в тіні, слухає розмову ворогів. Ніби карбоване, воно виступає з темряви різкими рисами і свідчить про те, що людина пройнята залишною волею і рішучістю.

Інші засоби використані для зображення портрета Усиніна. Його обличчя показано в світліших тонах, акцентується вираз очей. З прихованим страхом і ворожістю дивиться він на секретаря парткому. Боягузлива, підла натура Усиніна виявлена митцем. Голова, рівно освітлена, дана на чорному фоні. Ніби хтось сильний простягнув руку в темряву і витягнув звідти на яскраве світло цю чужу людину, що удавала з себе радянського громадянина.

Крупні плани Козодоєва на трибуні під час мітингу, загальні плани шахтарів, що слухають оратора,—найбільш життєствердні кадри фільму. Сила світла осягає сцену. Люди, що зібралися відзначити трудову перемогу, становлять єдине, монолітне ціле, і в той же час всі окремі фігури виділені, кожна людина зберігає свою індивідуальність,

Фільм «Велике життя» був свідченням значного росту режисера Л. Лукова як митця. Цей фільм являє собою великий крок вперед по шляху соціалістичного реалізму порівняно з його попереднім фільмом «Я люблю». У «Великому житті» постановник показав радянську дійсність, виділяючи в ній нове—те, що становить основу розвитку поступального руху суспільства. Це нове підкреслюється в зображеннях характерах, у їх взаємовідносинах, у тому, як під впливом змінених умов у радянському суспільстві змінюється свідомість людей, як стверджується в ньому соціалістичний світогляд.

Про трудовий героїзм радянських людей розповідає і фільм «Танкери «Дербент» (1940 р.), поставлений на Одеській кіностудії режисером О. Файнціммером за сценарієм С. Єрмолинського. Літературною основою

сценарію була однайменна повість Юрія Кримова. Автор відобразив у своєму творі безпосередньо і правдиво добре знайомі йому трудові будні радянських моряків. Зміст повісті не міг бути повністю вміщений в рамки сценарію. Ряду образів, зокрема дружині героя, був наданий епізодичний характер. По суті ж, відхилення від тексту повісті були незначні. Основне, вирішальне, з'яване з провідними ідеями твору, авторам фільму вдалося зберегти.

Соціалістична праця як необхідна потреба радянських людей, провідна роль організаторів її—комуністів відображені у фільмі як закономірні явища радянської дійсності.

Змальовуючи маловідоме життя радянських моряків нафтоналивного флоту, сповнене небезпеки, самовідданості, іх героїчні будні, «Ганкер «Дербент» захоплював глядача свіжістю і незвичайністю сюжету. Дуже великий був інтерес до порушеної у фільмі проблеми найбільш повного використання техніки на основі соціалістичного змагання. Ця проблема розв'язувалась на матеріалі однієї з невеликих ділянок соціалістичного будівництва, але те, що відбувалось тут, мало багато аналогій в житті країни.

Так само, як і в повісті, головним героєм фільму є комуніст Басов. За протекцією заводського керівництва, що прагне позбутися «неспокійної людини», Басова призначають головним механіком на танкер «Дербент», який посідає серед нафтоналивних суден останнє місце. Нещодавно укомплектована команда, на думку капітана, ні до чого не придатна. На кораблі бруд, занедбаність, механізми не освоєні. Невиконання плану перевозок стало звичайним явищем. Ідейну основу конфлікту становить боротьба Басова з рутиною, косністю, дезорганізованістю і пристосовництвом, що панують на судні.

Роль Басова виконує О. Краснопольський. Актор добре передає невичерпну енергію Басова, з якою він згуртовує навколо себе людей, об'єднує їх, спрямовує їх дії і кінець кінцем перетворює колектив моряків з пасивної сили в силу активну, здатну подолати труднощі і працювати по-новому. О. Краснопольський правильно зрозумів головну ідею образу—комуніст є прикладом у праці, організатором і натхненником мас, що будують соціалізм.

Не можна не вірити Краснопольському—Басову, коли він хазяйським оком помічає найменше безладдя в машинному відділенні, коли грозить списати на берег недбайливих мотористів, коли сміливо розмовляє з капітаном і на зборах команди указує на численні господарські недоліки на танкері. Актор прагне показати, що його герой ясно бачить перед собою мету життя і йде до її здійснення, незважаючи на перешкоди. В кожній сцені підкреслюється думка, що Басов комуніст. Він непримирений і вимогливий до себе і до інших, уміє примусити людей поважати його і вселяти віру в кінцевий успіх спільноти справи. Йому властиве почуття відпо-

відальності перед народом і партією, і він здатний прищепити це почуття своїм товаришам. Твердість духу, високорозвинене почуття обов'язку і гуманізм Басова актор переконливо показує в епізоді, де герой заради врятування життя радянських людей рискує своїм життям—добровільно береТЬся гасити пожежу на танкері «Агамалі», навантаженому нафтою.

Недоліком образу Басова є його однобічність. За задумом авторів, характер Басова має розкриватися у фільмі поступово, збагачуючись новими якостями. За зовнішньою байдужістю героя до всього, що далеке від його роботи і службових інтересів, криється велике людське серце. Басов зворушливо прив'язаний до своїх товаришів і підлеглих. Він ніжно любить дружину, і сварка з нею заподіяла йому глибоку рану, що не зажоюється. Про всі ці почуття і переживання Басова актор тільки інформує глядача засобами суто зовнішніми. Наприклад, про любов Басова до дружини глядач довідується з такої сцени: Басов заходить додому, і, не заставши дружини, бере з собою її фотографію. Неглибоке розкриття душевних переживань позбавляє образ Басова людяної теплоти, спрощає його. В повісті образ Басова складніший і психологічно глибший, ніж у фільмі.

Очолювана Басовим група мотористів зображені в комедійному плаці. Використовуючи гумор як знаряддя, спрямоване проти негативних рис хороших радянських людей, актори В. Кузнецов, К. Сорокін, Е. Геллер, А. Мирошниченко і П. Гофман змальовують мотористів з задушевною теплотою. Це веселі, безтурботні люди. Надлишок життєвих сил вони витрачають на дотепні жарти і витівки. Басов спрямовує їх енергію і винайхідливість по іншому руслу. Те, що в характерах мотористів здавалось головним, є лише оболонкою, яка приховує їх справжній внутрішній зміст, їх моральне обличчя. Люди, що з ними автор знайомить читача на початку твору, зовсім не схожі на тих, якими вони виступають далі. Це вже не безшабашні весельчаки, а свідомі, вдумливі члени колективу, що по-новому ставляться до праці, до свого обов'язку перед країною.

Аktor B. Merkur'ev у ролі боцмана Догайла розкрив вдачу людини чесної, але інертої, не здатної самостійно вжити рішучих заходів до підняття дисципліни на судні, де панує самоплив. Догайлу тяжко усвідомлювати, що його корабель найгірший, але, вважаючи, що в усьому винні механіки, боцман занедбав і свою ділянку роботи. Коли ж на кораблі з'явився Басов і став згуртовувати колектив для того, щоб змінити існуюче становище, Догайло з радістю приєднався до нього, став у перші ряди моряків, які вирішили перетворити своє відстаюче судно в передове.

Аktor чаївного комедійного таланту, B. Merkur'ev надає образу боцмана рис справжньої життєвості. Вчинки Догайла викликають посмішку, але за всіма ними відчувається характер, його самобутність. Часто незначна, здавалося б, деталь, знайдена актором, надзвичайно рельєфно відтіняє те почуття, яке він прагне передати. Старий моряк любить при-

брехати, він нічим не відрізняється від своїх занепалих підлеглих. Меркур'єв не виправдує Догайла. Він показує недоліки боцмана, але за цими недоліками актор прагне розкрити те хороше, людяне, гідне, що становить справжню вдачу боцмана. Меркур'єв переконує, що це не тільки незграбний, смішний моряк, скільки людина з наївною чистотою душою. Тому глядач сприймає самовіддану участь Догайла в гасінні пожежі і рятуванні команди «Агамалі» як природний прояв його людських якостей.

В образі капітана Кутасова, створеному актором А. Горюновим, відсутня сатирична гострота. Це, вірніше, гумористичний образ, хоч розкриття характеру Кутасова вимагало сатиричних барв. Кутасов не поспішаючи «виконує службу», насамперед піклується про власний спокій. На ньому лежить відповідальність за безладдя і хаос, що панують на танкері. Безвольний Кутасов сліпо довіряє своєму старшому помічнику кар'єристу Касацькому—самозакоханому егоїсту, людині аморальній і безчесній.

У фільмі де в чому змінена біографія Кутасова, що знижує достовірність образу. В повісті Кутасов—людина, яка відірвалась від моря: п'ятнадцять років він просидів у канцелярії над складанням статистичних звітів. Він марновірний і боягузливий; постійна боязнь викриття його темного минулого посилює цю рису. Переведений на танкер прямо з канцелярії, Кутасов, що втратив професіональні якості, нездатний командувати судном і легко підпадає під вплив Касацького. Все це цілком логічно. Поведінка Кутасова обґрунтована і його минулим і його вдачею. У фільмі ж капітан Кутасов виведений як моряк, що плаває підряд десятки років. Таким чином, не виправдані ні ставлення Кутасова до підлеглих, до службової повинності, ні його якості, що не могли бути викликані обставинами його життя. Істотним недоліком сценарного тексту ролі Кутасова, її режисерського і акторського трактування є примиренський тон відносно того, що заслуговує гострого засудження. Кутасов у фільмі змальований симпатичним, чудакуватим, собі на умі, якому все сходить з рук. Злочинна безпринципність, благодушність, пасивність, боягузливість, здатність на кожному кроці обманювати довір'я країни—всі ці пороки Кутасова розкриваються не з обуренням, а з поблажливою посмішкою. Авторське осудження, якого так бракувало Кутасову, на повний голосзвучить в образі Касацького, роль якого виконував артист К. Михайлів.

Риторичний образ помполіта Бредіса (актор П. Кирилов) нагадує дійових осіб з агітпропфільмів—він є рупором для проголошення лозунгів і непотрібних коментарів того, що глядач встиг усвідомити з подій фільму.

Художні засоби відображення дійсності дуже відрізняються від тих, що характеризували стиль «Великого життя». Ця різниця зовсім не визначалась тим, що фільм «Велике життя» був задуманий як драма, а «Танкер «Дербент»—як кіноповість, тобто формальними вимогами жанру. У

фільмі «Велике життя» люди зображалися просто, без будь-якої утрировки. У «Танкери «Дербенті» багато дійових осіб комедійно-гіперболізовани і контрастують з серйозним, стриманим головним героєм.

Мова персонажів, особливо мотористів, не вільна від стилізації і штучності. В ній зустрічаються вирази, запозичені з портового жаргону Одеси дореволюційних часів, що давно зникли з живої мови.

«Танкер «Дербент»—не комедія за характером конфлікту. В той же час фільм багатий на комедійні ситуації, трюки. Більшість з них дотепні і доречні. Наприклад, дуже вдало характеризують безладя на «Дербенті» безперервні гудки, які марно намагаються припинити моторист і боцман. Поряд з такими виправданими трюками є й трюки, що не мають прямої сюжетної функції, як, наприклад, екстравагантні номери у ресторані.

Незважаючи на недоліки, властиві фільму, «Танкер «Дербент» був добре зустрінутий критикою і користувався успіхом у радянського глядача, який оцінив його художню вартість, що полягала насамперед в ідейній спрямованості, в життєвій правді відображеніх подій і вірно накреслених характеристиках герой.

У 1939—1940 рр. у житті українського народу сталися значні історичні події. В єдиній Українській Радянській соціалістичній державі були возв'єднані всі споконвічні українські землі. Жителі західних областей України, визволені від капіталістичної експлуатації і національного гноблення, дістали право на вільну працю і щасливе життя.

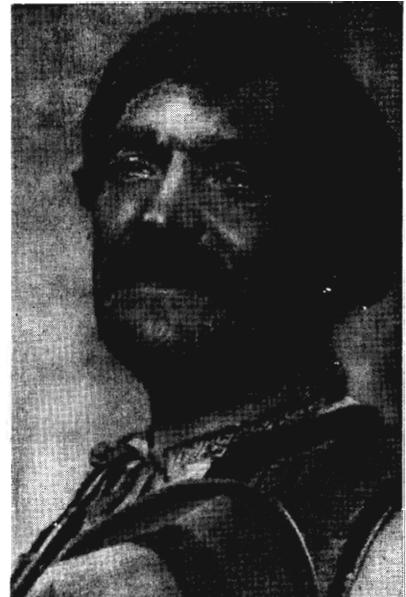
Ці події знайшли своє відображення в українському кіномистецтві.

Одним з перших втілив на екрані визволення західних областей України Радянською Армією Олександр Довженко. У 1940 р. О. Довженко спільно з Ю. Солнцевою створив художньо-документальний фільм «Визволення», що був яскравою і правдивою історією подій 1939 р. О. Довженко назвав свій фільм «історичною хронікою». Як справжній митець, він відібрав типові явища дійсності. З них народився художній образ великої узагальнюючої сили.

В неосяжну далечінь розкинулись поля Західної України. Але вони не належать знесиленим, обірваним, знедоленим людям, що з'являються на екрані. Як символ, що уособлює лад утиску і експлуатації, здіймається масивна кам'яна будова в'язниці. Тут, за товстими залязними гратаами мутились кращі сини і дочки українського народу, які підняли голос протесту проти несправедливості і насильства. Довженко підкреслює жахливий контраст між життям народу і його поневолювачів. Вузькі, уборі смужки селянської землі, знесилені від тяжкої праці фабричні робітниці і поряд — феодальні замки, розкішно сервіровані столи, за якими ще зовсім недавно, перед утечею за кордон, бенкетували хазяїни.

Радісно зустрічає Радянську Армію-визволительку українське населення. Жителі Тернополя, Львова, Борислава юрбами вийшли на ву-

«Вітер зі Сходу».  
Амвросій Бучма  
в ролі Хоми Габрия.



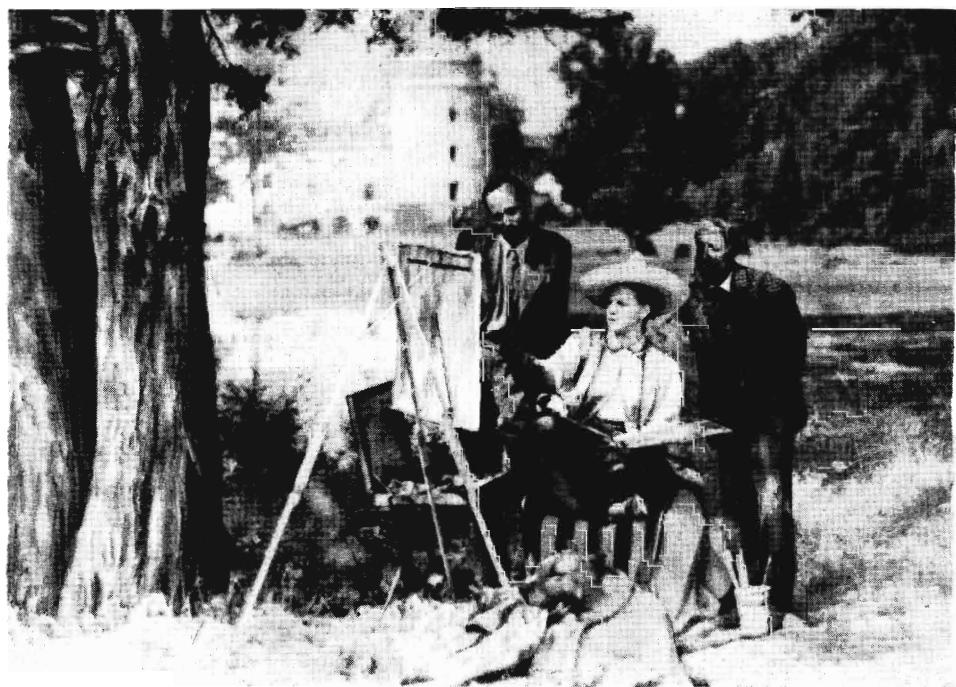
«Вітер зі Сходу».  
Зліва направо:  
Є. Курило в ролі Андрія,  
Т. Кондракова в ролі Ганни,  
А. Бучма в ролі Хоми,  
В. Бжеська в ролі жінки Хоми.



«Вітер зі Сходу».  
Кадр з фільму.



«Вітер зі Сходу».  
Кадр з фільму.



«Вітер зі Сходу». У центрі—О. Жизнєва у ролі графині Яніни.

лиці. Всюди щасливі обличчя, підняті для привітання руки. Це всенародне свято, початок нового щасливого життя.

Справжнє мистецтво неможливе без емоціонального сприйняття об'єкта відображення. Довженко веде свою розповідь з пристрастю великого митця. В кожному новому епізоді глядач відчуває, які почуття хвилюють автора, і поділяє їх. Серце його сповнюється то великим торжеством і радістю, то ненавистю і зневагою.

З великою любов'ю розповідає Довженко про визволених братів, про те, яким стало їх нове життя. Ось мітинг на могилі великого українського письменника-демократа Івана Франка, ось колишні безробітні, для яких тяжкі дні шукань шматка хліба назавжди залишились позаду, ось солдати, що весело вітають радянських бійців.

Але є й інші епізоди, сповнені сатиричної гостроти, нищівного презирства. Це кадри, де змальований вуличний атракціон. Клоуни зло вісміюють збанкрутілих правителів панської Польщі — Мосцицького і Бека.

У фільмі показані вибори до Народних Зборів і вступ трудачих Західної України в братню сім'ю народів Радянського Союзу. Закінчується фільм загальнонародним торжеством у столиці України — Києві, присвяченим воз'єднанню.

У фільмі «Визволення» О. Довженку довелося розкрити глибокий внутрішній зміст подій 1939 р., показати їх величезні масштаби і значення в житті українського народу.

Високу майстерність виявили кінооператори Ю. Єкельчик, А. Александров і М. Биков, що знімали цей фільм. Розкритту ідейного задуму в значній мірі сприяла й музика композитора Б. Лятошинського.

Під художнім керівництвом О. Довженка в 1939 р. оператором І. Шеккером був знятий ще один художньо-документальний фільм «Радянська Буковина».

Тема тяжкого життя простого трудівника в капіталістичній Польщі знайшла художнє відображення у фільмі «Вітер із Сходу», сценарій якого був написаний А. Дубровським і В. Куцером за участю Ванди Василевської. В 1941 р. режисер А. Роом поставив за цим сценарієм повнометражний художній фільм.

Основа сюжету фільму «Вітер із Сходу» — бідування українського селянина Хоми Габрися. Польська аристократка графиня Яніна, використовуючи своє становище і підтримку офіційних владей, віднімає у Габрися землю, що належить йому, позбавляючи тим самим його і його родину засобів до існування. Зусилля польської вчительки Ганни допомогти Хомі не дають позитивного результату. Графиня, офіцер Стефан, управляючий маєтком спираються на поліцейську силу і чиновницький апарат, які ретельно захищають експлуататорів. Їх незаконні дії визнаються правильними. Жертва їх несправедливості Хома опинився поза законом, суд

присуджує землю Хоми графині. У фіналі драми Радянська Армія визволяє Західну Україну. Хома Габрись і його односельчани стають вільними радянськими людьми.

Глибокі соціально-політичні суперечності, що лежать в основі гострого конфлікту драми, надавали фільму особливої злободенності і громадського звучання в період завершення боротьби західних українців за возз'єднання з іх кровними братами.

Успіху фільму «Вітер із Сходу» багато в чому сприяла прониклива гра чудового українського актора Амвросія Бучми, який виконував роль Хоми Габрися. Образ Хоми є одним з найдраматичніших і найправдивіших образів, створених українським радянським кіномистецтвом в передвоєнні роки.

Бучма грає з підкоряючою правдивістю і глибиною. Образ Хоми дуже близький артисту. Йому зрозумілі внутрішній світ західноукраїнського селянина, його страждання. На власні очі довелось А. Бучмі бачити сваволю польських феодалів в тяжкі часи панування капіталістичного ладу.

В історію Хоми Бучма вкладає зміст цілого людського життя, він наділяє свого героя типовими соціальними рисами і національним характером. Образ даний в безперервному русі — у процесі перетворення темного селянина панського села Лентовні в свідомого громадянина соціалістичної України. Стан героя Бучма передає з простотою, безпосередністю, підкреслюючи нюанси в поведінці Хоми, його міміці і мові. Бучма творить натхненно, а натхнення, за визначенням Бєлінського, «є проникнення в істину»<sup>1</sup>.

Ось, наприклад, сцена суду. Суддя читає вирок, за яким земля Хоми переходить у власність графині Пшежинської. Обличчя Бучми, зняте крупним планом, виражає безмежні страждання. В його погляді спідлоба глядач читає усвідомлення всієї глибини нещастя, що звалилось на нього. Так дивиться засуджений на свого ката.

Комедія суду закінчена. Хомі вручають вирок. У цьому папері, від шелестіння якого холоне серце,—кінець всім надіям, примара голодної смерті. І під тягарем непомірної біди повільно схиляється голова Хоми. Не можна не здригнутися від несправедливості, байдужої, холодної, що стала звичною, злоби людей, які прирекли людину на існування, незрівнянно гірше, ніж те, що випадає на долю звіра в лісі. Наступний епізод чудовий. Розумно і тонко показує Бучма пробудження протесту проти сваволі, перші проблиски класового почуття в свідомості Хоми. «Що ж це виходить, кінець мені?» — говорить Хома з тugoю і здивуванням у голосі. Чи то він звертається до своїх двох супутників, чи то думає вголос. І несподівано інтонація його змінюється. Якась прихована сила, енергія заਬарвлює її. Напружена думка з'являється в погляді. «Тепер, значить, я

<sup>1</sup> В. Г. Бєлінський, т. I, М., 1948, стор. 35.

до пані з поклоном іти повинен,—повільно говорить Хома.—Свою ж землю в оренду просити...»

І, ніби заглянувши в самого себе, промовляє зміцнілим голосом, в якому відчуваються докір і вищість, яку дає рішучість діяти: «А! Мовчите! Ну, а я не хочу мовчати, не буду!»

Далі ми бачимо Хому, коли він розмовляє у себе в хатині з братом Іваном. Вихований в страху перед владою поміщика, звиклий коритися панській волі, Іван умовляє Хому підкоритись пані. Проте людська гідність, усвідомлене право трудівника жити і працювати на своїй землі, що пробудились в душі Хоми, вже не усипити нікому. В очах Хоми горить бентежний вогонь. «Брешеш,—вихоплюється у нього лютий стогін,—пані місце собі відсудила, а не землю. Земля моя, вона мене любить, а не пані... Не віддам, хоч крихту, а візьму». Фразу «земля моя...» Хома вимовляє з таким усвідомленням своєї вищості, навіть величі, що зрозуміло: ця людина вже ніколи не буде рабом, ніколи не примириться з несправедливістю.

В сцені розмови Хоми з вчителькою Ганною Бучма показує громадське обличчя свого героя. Ми бачимо, що цей знедолений селянин не замкнувся у вузькі рамки особистої біди, а живе інтересами народу. Відстоюючи право українців говорити і вчитись рідною мовою, Хома виступає як захисник політичної свободи своїх співвітчизників.

Мова Хоми—Бучми людяна, індивідуалізована, сповнена почуттям. Вона вражає яскравістю барв, музичністю, інтонаціями, властивими мові західноукраїнського простого трудівника.

Ось Хома, докірливо дивлячись на вчительку, говорить: «Бідність. Це ви, пані, правильно кажете. Мій батько погано жив: сіль є—хліба нема, хліб є—солі нема. А я ще краще живу: ні хліба, ні солі... Одна картопля, та й та на панському полі». Бучма вкладає в ці слова і душевний біль і сумну іронію. Але ось в голосі його звучать вже зовсім інші ноти: умовляння, грізне попередження. «Нащо ви дітей наших калічите, насильно їх у поляків навертаєте? Болить у мене від цього серце, пані вчителько».

Не відразу розкриває Бучма внутрішню суть Хоми. Характер героя виявляється в міру його формування під впливом життєвих обставин, класової боротьби, визвольних ідей, які Хома сприймає від людей, звязаних з революційним рухом. Крупним планом показане обличчя Хоми, коли він слухає революціонера Андрія. Він сміється з ційно почутої казки, яка викриває антинародну діяльність католицької церкви. Щось наївне, дитяче є в посмішці Хоми, але в очах його світиться думка, не звязана більше віковими забобонами, страхом перед незбагненною і грізною владою релігії.

Людиною рішучої дії з'являється перед нами Хома в розмові з управляючим маєтком. Хома ясно і відверто загрожує йому: «Ви, може,

смерті моєї чекаєте»,—з болем і обуренням вигукує Бучма. І тоном, сповненим сили і енергії, актор різко і твердо каже: «Хто чужої смерті чекає, той скоріше свою знайде». У цих словах прямий виклик, готовність боротися з класовим ворогом на смерть.

Уміння актора надати близьку всім граням образу яскраво виявляється в епізоді роботи в полі. У сцені, де Хома з радістю і насолодою кохтить, актор всім своїм єством живе життям зображеного ним героя.

Ось він, забувши про негоди, з косою на плечі, на славу попрацювавши, повертається разом з Іваном з поля. Зараз він не думає про те, що лука, яку він косив,—панська, він щасливий, що віддав любимій справі свою силу і уміння. Радісний трудовий підйом Хома виливає в пісні. Разом з Іваном заспівує він старовинну народну «Побреду, побреду по коліна в лободу». І глядач проймається глибокою любов'ю і співчуттям до Хоми Габрися—прекрасної і щирої людини, так несправедливо знедоленої.

Значна своєю зосередженою внутрішньою силою сцена з листівками.

Коли Хома підбирає кинуту з радянського літака листівку і читає її солдатам—перед нами людина, що знає, яким шляхом і куди треба йти. Його заклик, звернений до товаришів: «Додому треба подаватись», звучить як голос мас, що усвідомили свої справжні інтереси і не бажають більше служити капіталістичному ладу.

Надзвичайну силу почуття виявляє Хома—Бучма в сцені погоні за графинею. Горить село, підпалене карателями. Натхненниця жорстокої розправи з селянами графиня Яніна тікає від Радянської Армії, що наближається. Хома у військовій повозці мчить навпереди автомобілю графині. На перехрестку Хома заступає йому дорогу. «Стій, пані! Поквитаємося!» У цю мить фігура Хоми ніби виростає, уособлюючи народний гнів. Почуття ненависті і помсти готові прорватись назовні, але великим напруженням волі Хома стримує себе. Раптом він починає сміятись. Цей сміх страшний. В ньому вилились всі потрясіння і нещастя Хоми. І його велика душа, охоплена пристрасним поривом справедливого гніву, перемагає стихійну жадобу відплати. Оволодівши собою, Хома наказує: «А ну, вилазь, вороння чортове! Судитиме вас все село».

Важко сказати, в якій сцені Бучма грає краще. Для кожної актор знаходить нові барви, в кожній проявляється якась нова грань його могутнього таланту. Але особливим вогнем і пафосом сповнена фінальна сцена, де Хома—Бучма, звертається з промовою до односельчан. Могутній порив торжества відчувається в його словах: «Люди, здійснилася велика правда, ми довго чекали її, терпіли. Люди, великий радянський народ несе нам цю правду...»

Узагальнений образ визволених українців, створений натхненним мистецтвом Бучми, з'являється перед глядачем. «Присягаймося ж нашим братам у нашій любові, у нашій дружбі!»—вигукує Хома, і здається, що

ось цю ж мить громовий голос сотень людей повторить слідом за Хомою його заклик «Присягаймося!», яким закінчується фільм.

У фільмі «Вітер із Сходу» А. Бучма ще раз проявив себе як актор надзвичайної чарівності, досконалої майстерності. В ньому щасливо поєднуються простота і природність. Рухи його чіткі і виразні, міміка позбавлена перебільшення. Очі актора часто красномовніші, ніж слова. А в словах—гранична щирість. Для стилю Бучми характерні насиченість гри переживанням, що випливає із змісту сцени. Він показує, що вчинки Хоми природні, логічні, обумовлені його вдачею і біографією.

У реалістичному плані виконані позитивні жіночі ролі—дружини Хоми (В. Бжеська) і вчительки Ганни (Т. Кондратова).

Яскравий образ огидної графині Яніни створила одна з найстаріших кіноактрис Ольга Жизнєва. В невеликій ролі управляючого маєтком актор Р. Плятт показав людину жорстоку, віддану феодалам Пшежинським, яка ненавидить простих людей. У сатиричному плані грає роль офіцера Стефана актор С. Мартінсон. У створенні фільму «Вітер із Сходу» взяли також участь актори театрів західних областей України: Є. Курило (Андрій), С. Стадниківна (Марійка), П. Сорока (Іван), Й. Стадник (Дубчак), О. Сліпенький (Яків), В. Рачка (Юзеф).

Великим досягненням фільму «Вітер із Сходу» є його зображенальне рішення. Оператор М. Топчій чудово зняв натурні кадри і інтер'єри, в яких на першому плані завжди була людина—її характер і почуття. Завдяки мистецтву оператора гра видатного актора А. Бучми відтворена у фільмі з усіма її художніми нюансами.

До недоліків фільму слід віднести певну прямолінійність ряду образів, наявність слабо пов'язаних з драматургічним розвитком сюжету епізодів.

В цілому фільм захопив глядачів. Він змальовував у живих, близьких ім образах страждання народу Західної України і перехід до нового життя, що назавжди закреслив минуле. Замість вигаданих героїв буржуазних фільмів, голлівудської ковбойської екзотики і салонних драм, які наводняли екрани панської Польщі, прості люди західних областей України побачили героїв зного середовища, героїв, які уособлювали їх власну долю.

У другій половині 30-х років українське радянське кіномистецтво досягло значних успіхів у відображені сучасного життя радянського суспільства. Образи радянських людей стали більш правдивими, живими на відміну від багатьох схематичних, умовних образів фільмів попередніх років.

Героями фільмів про сучасність виступили люди різних професій: шахтарі у «Великому житті», сільськогосподарські робітники і колгоспники в «Багатій наречений» і «Трактористах», моряки в «Танкері «Дербенті», вчені в «Макарі Нечай». В найбільш вдалих образах-характерах знайшли своє відображення риси людини, виховані соціалістичним суспільним ладом: високосвідоме ставлення до праці, дух колективізму, широкий політичний

кругозір, культура, глибоке розуміння громадського обов'язку, нерозривність особистих і громадських інтересів.

Основною плодотворною тенденцією українського кіномистецтва в ці роки було прагнення глибоко і конкретно показати керівну і надихаючу роль Комуністичної партії в будівництві соціалістичного суспільства і вихованні мас у дусі комуністичної ідейності.

Митці українського кіно вперто шукають виразних засобів, щоб справдиво показати духовний світ героїв своїх творів, їх думки і почуття.

Сюжети кращих фільмів про сучасність створюються на основі багатьох узагальнених, художньо осмислених фактів і втілюють об'єктивні закономірності реального життя. У таких фільмах, як «Велике життя» і «Трактористи», чітко і переконливо проявляються переваги методу соціалістичного реалізму. Ці твори, в яких порушенні докорінні життєві питання і показані правдиві характери, багато в чому сприяли дальшому росту українського кіномистецтва.

## ФІЛЬМИ ПРО РАДЯНСЬКУ АРМІЮ, ПРО РЕВОЛЮЦІЙНУ ПИЛЬНІСТЬ

Друга половина 30-х років була наасичена надзвичайними подіями у міжнародному житті. Війна, що почалася у 1935 р. нападом фашистської Італії на Абіссінію, швидко стала затягати у свою орбіту все нові й нові країни. Німеччина та Італія вдерлися в Іспанію, Японія напала на Китай. Німеччина захопила Австрію, Чехословаччину і почала готовувати свої армії для агресивної війни гіантських масштабів.

Після того, як коаліція фашистських держав вийшла з Ліги націй, неминучість нападу агресорів на СРСР стала очевидною. Незважаючи на численні провокації, Радянський Союз робив героїчні зусилля, щоб зберегти мир, і продовжував здійснювати грандіозний план господарських переворень, які наблизили нашу країну до комунізму. В міру того, як згущалися хмари на Заході і все реальнішою ставала воєнна небезпека, справа зміцнення обороноспроможності Радянської держави ставала справою найпершої життєвої необхідності. Загроза агресії, що нависла над країною соціалізму, викликала величезне піднесення патріотичних почуттів усього радянського народу.

Кіномистецтво з його здатністю звертатися до багатомільйонної аудиторії допомагало Комуністичній партії мобілізувати пильність радянських людей і ще більше згортовувати трудящих у боротьбі проти імперіалізму, який послідовно проводив свою агресивну політику.

Важко переоцінити виховне значення фільмів, присвячених подіям громадянської війни і воєнної інтервенції,— «Чапаєв», «Щорс», «Ми з Кронштадта», «Волочаївські дні», «Вершники», «Балтійці», «Розгром Юдеїча», в яких патріотизм, мужність і вірність радянської людини комуністичним ідеалам розкривались через події натхненої боротьби нашого

народу проти зовнішньої і внутрішньої контрреволюції. Величезну мобілізуючу силу мали також такі фільми, як «Ленін у Жовтні», «Ленін у 1918 році», «Людина з рушницею», «Остання ніч», «Виборська сторона», де висвітлювалася керівна роль Комуністичної партії в організації і формуванні пролетарських збройних сил, які захищали молоду радянську державу від численних ворогів.

Домігшись визначних успіхів у створенні історико-революційних фільмів, які продовжили і злагати традиції радянської літератури, радянське кіномистецтво повинно було розв'язати найважливіше завдання створення фільмів на тему захисту батьківщини в сучасних міжнародних умовах. Радянські глядачі бажали побачити фільми, які відображали б життя Радянської Армії і Флоту, фільми, в яких розкривався б органічний зв'язок народу з його збройними силами, демонструвалася б участь мас у зміцненні обороноспроможності Радянського Союзу. Російські фільми «На кордоні» (1935 р.), «Ворожі стежки», «Тринадцять» (1937 р.), «За радянську батьківщину» (1937 р.), «Глибокий рейд» (1938 р.), «Якщо завтра війна» (1938 р.), «Четвертий перископ» (1939 р.), «Фронтові подруги» (1941 р.) були творами, в яких ця тема розв'язувалася на великому матеріалі з сучасного життя.

Тема захисту батьківщини, пильності радянських людей знайшла своє втілення і в ряді українських фільмів. Основні сюжети, конфлікти і образи цих фільмів бралися з дійсності. Проте далеко не в усіх випадках авторам щастило досягти життєвої правди, глибоко розкрити психологію дійових осіб або розв'язати проблеми сучасної моралі і нових соціалістичних відносин між людьми.

Недостатній художній рівень ряду фільмів з оборонною тематикою пояснювався, зокрема, тим, що багатьом творчим працівникам кіно не було ясно, яким має бути оборонний фільм. Одні обстоювали думку, що в таких фільмах, так само як і в першому-ліпшому художньому творі, мають бути зображені характери, глибоко розкриті переживання людей, показана їх психологія. Інші ж наполягали на немовби властивій оборонним фільмам специфіці, яка вимагає, щоб вони були «мобілізуючими фільмами прямого впливу», тобто, що головне тут не образ, не розкриття внутрішнього світу людини, а такі події і ситуації, які характеризують колективну могутність Радянської Армії, Військово-Морського Флоту і авіації.

Помилковість такої точки зору полягала у протиставленні двох взаємозалежних і взаємодоповнюючих моментів—розкриття характеру людини і дій колективу. Показ колективу, його ідей, настроїв і устримлінь найбільш успішно може бути здійснений шляхом розкриття окремих індивідуальних характерів, типових для даного соціального середовища. Вдало знайдені ситуації і події сюжету тільки допомагають автору розкрити внутрішній світ своїх героїв. Досить нагадати, що колективний образ російського народу, який захищав вітчизну, створений Л. Толстим у «Війні і мирі», розкриває-

ться за допомогою індивідуальних образів солдатів та офіцерів. Зображені люді, конкретні характери, Л. Толстой робить зрозумілими ідеали і мету, в ім'я яких вони боролися і віддавали своє життя.

Наслідуючи художні традиції класиків, кращі майстри радянського кіномистецтва, які оволоділи методом соціалістичного реалізму, незалежно від жанру і теми фільму, над яким вони працювали, прагнули зобразити людину яскраво, всебічно.

Одним з таких фільмів на тему захисту батьківщини, де в центрі уваги автора стояв самобутній характер радянської людини, був «Аероград», поставлений О. Довженком за власним сценарієм у 1935 р.

Виступаючи на творчій нараді працівників радянської кінематографії у січні 1935 р., О. Довженко заявив:

«Я не розкрию тут жодної воєнної таємниці, якщо буду твердити, що через кілька років у нас може бути війна. Буде величезна світова війна, учасниками якої ми обов'язково маємо бути. Що це таке? Це значить, що вороги мають намір все, що ми робимо, рознести під три чорти... Энищити безслідно, стерти навіть сліди наші. Рекомендую прочитати програми, книги німецьких і японських фашистів.

Треба готувати нашу зброю до бою... Насамперед потрібна завчасна підготовка, внутрішня мобілізація знань про війну, вивчення матеріалів. Ось чому я тверджу, дорогі друзі, я закликаю вас усіх до затвердження оборонної тематики. Потрібно знати зброю ворога для того, щоб по-справжньому протиставити йому свою зброю. Треба передбачати ті великі події, які є неминучими так само, як неминучою є ніч, щоб завтра настав ранок»<sup>1</sup>.

В «Аерограді» О. Довженко зображає сучасність. Всі засоби художника тут спрямовані на те, щоб показати ті риси радянської людини, які виникли на основі нових суспільних відносин. В образ тайгового мисливця Степана Глушака О. Довженко вклав усю любов до радянського народу, своє захоплення духовною красою людини епохи соціалізму.

Старий Глушак спокійний, працьовитий, міцний, як могутні тайгові кедри. П'ятдесят років він прожив у тайзі, зрозумів всі її таємниці, полюбив її, назавжди злився з нею серцем. Ще в роки громадянської війни партизанин у тайзі Глушак, допомагаючи встановленню Радянської влади, яка одна могла використати незліченні багатства краю на благо всього народу. Тепер найсміливіші його мрії близькі до здійснення. В глухих, раніше непрохідних, диких місцях починається будівництво міста Аерограда.

Хід подій у фільмі розгортається так, що Степан Глушак виявляє себе у боротьбі. Перед ним виникають величезні труднощі, які треба перебороти. Це не тільки боротьба з сильними, хитрими ворогами — диверсантами, на-дісланими, щоб заважати соціалістичному будівництву на Далекому Сході, а й необхідність перебороти самого себе. Справа в тому, що найкращий друг

<sup>1</sup> Творча нарада працівників радянської кінематографії. Січень 1935 р. Стенограма, стор. 69.

старого мисливця Худяков виявляється зрадником. Чесний, щиро сердій Глушак тяжко переживає це несподіване відкриття. У нього немає ні сумнівів, ні вагань щодо необхідності покарати ворога Батьківщини, але він тяжко страждає. Художник розкриває внутрішню суть людини, її духовне обличчя, зіставляючи особисті почуття героя і його ставлення до громадського обов'язку.

Патріотизм Глушака, закладений в самій його натурі, випливає з його життєвих устримлінь — любові до праці, мирного життя, до природи, до людей. Показуючи в образі Глушака безстрашного захисника Батьківщини, трудівника, ніжного сім'янина, людину сильну, мужню, холоднокровну і рішучу, О. Довженко не демонструє ці якості як такі, що існують самі по собі, а показує, куди вони спрямовані, яким цілям ідеям вони служать.

Паралельно з найбільш розвинутим узагальненім образом Глушака О. Довженко дає ряд другорядних образів радянських далекосхідників: льотчика Володимира Глушака, мисливця китайця Ван Ліня, начальника політвідділу Кузнецова, колгоспників.

Радянський людині-патріоту, трудівнику, творцю художник протиставляє реакційні сили, залишки знищеної в СРСР капіталістичного суспільства. В образах японського офіцера-диверсanta, білоемігранта Шабанова і тайгового мисливця — зрадника Худякова О. Довженко показує ворогів, розкриваючи їх класову природу, ненависть і ворожість радянському народові.

Шабанов — людина без батьківщини, людиноненависник, сповнений звірячої злоби. Довженко зображає його прямолінійно, підкреслюючи в ньому тільки її якості.

Складніший образ Худякова. В його долі є елементи драматизму. Ця людина, що має гіантську фізичну силу, пильне око, добре знає тайгу, могла б піти іншим шляхом — бути учасником будівництва нового життя. Психологія індивідуалізму спонукала Худякова відмовитися від вступу в колгосп і кінець кінцем штовхнула його на зрадництво. Сцена загибелі Худякова від руки Глушака, з яким його зв'язувала п'ятдесятірічна дружба, зроблена з великою епічною силою — вона нагадує знамениту трагічну сцену з «Гараса Бульби».

Фільм «Аероград» викликав жваву дискусію. Говорили про деяку надуманість у зображені ізольованої від життя групи сектантів, умовний діалог. Дійсно, в «Аерограді» багато що виходило за межі прийнятих у кінодраматургії правил і норм. Наприклад, персонажі фільму говорили не звичайною побутовою мовою, а білимі віршами, наскіченими метафорами і підтекстом, як це часто зустрічається у билинах і думах.

В сюжеті, композиції і художніх образах «Аерограда» яскраво відчувається шукання таких форм виразності, які відповідали б оригінальному художньому мисленню О. Довженка, сила тих вражень, якими він збагатився під час перебування на Далекому Сході.

Буяння нового життя в неосяжному краю, який прокинувся від віко-

вого сну, самовідданість радянських людей, що боролися за його соціалістичну перебудову,—все це безмірно захоплювало і хвилювало Довженка. Це творче хвилювання художника позначилося і на поетичній піднесеності фільму, і на глибині образів, і на пристрасності драматичної розповіді.

Значення «Аерограда» полягало не тільки в його політичній актуальності, а й у тому, що цей фільм сприяв зміщенню творчих взаємозв'язків між митцями російського і українського кіно. Деякі ролі в «Аерограді» виконували українські актори — С. Шагайда грав Глушака, С. Шкурат — Худякова, решту — російські — Б. Добронравов — Шабанова, С. Столяров — Володимира Глушака. Знімали фільм російські оператори на чолі з великим майстром радянського кіно Едуардом Тіссе, який створив разом з С. Ейзенштейном знаменитий «Панцирник Потьомкін».

У 1938 р. за сценарієм Л. Линькова на Одеській кіностудії був поставленний режисером В. Гончуковим фільм «Морський пост».

Дія фільму розгортається на одному з островів поблизу Камчатки. Перед глядачем проходить життя радянського морського прикордонного поста і людей, які обслуговують маяк. У повсякденних справах колективу моряків-прикордонників розкриваються характери радянських патріотів: начальника поста Назарова (арт. І. Новосельцев), старшини Матвеєва (арт. М. Івакін), матросів: Охрименко (арт. І. Рожнятовський), Тагірова (арт. Л. Луценко), Хитрина (арт. І. Биков).

Мужність, енергію, дисциплінованість радянських прикордонників особливо добре показано в сценах пожежі на маяку, сутички з японськими розвідниками, які вдають з себе мирних рибалок, у боротьбі зі штормом. Зворушлива дружба зв'язує доглядача маяка Бурова (арт. В. Уральський) з моряками. Ця дружба уособлює непорушний зв'язок радянського народу з його збройними силами. Природна гра акторів, правильно знайдені деталі поведінки дійових осіб переконували у достовірності зображеного. Проте у другій половині фільму є неправдоподібні епізоди, які свідчать про те, що акторів зрадило почуття міри, наприклад, два матроси, жінка і старий успішно обороняють острів від морського десанту регулярних військ, який підтримується воєнним кораблем. Ситуації на зразок цієї мимоволі викликали у глядача думку про слабкість противника у майбутній війні, про його неорганізованість і безпорадність.

В той же час кращі радянські фільми, в яких відображалися воєнні події, героїчна історія радянської країни, давали виразне уявлення про справжню силу ворога, показували здатність радянських людей перебороти цю силу, незважаючи на те, що це вимагатиме великих зусиль і тяжких жертв. Саме тому, що в «Чапаєві», «Щорсі», «Ми з Кронштадта» ворог зображався як грізна загроза, якій протистоять нездоланна могутність радянського народу, натхненного почуттям патріотизму, ці фільми мали величезне виховне і мобілізуюче значення.

Про рішучість радянських людей достойно зустріти ворога розповів

режисер В. Браун у своєму фільмі «Моряки» (1939 р.), де зображалися воєнні дії між флотами Радянського Союзу і фашистської Німеччини.

У фільмі багато дійових осіб. Це морські офіцери, політпрацівники, матроси, військові льотчики. Образи будуються переважно не на розкритті психології людини, а на показі її поведінки в умовах воєнної обстановки. Автори виділяють групу персонажей, яка стоїть в центрі подій. Це потомствені моряки — флагман другого рангу Беляєв (арт. В. Освєдимський), його син — командир підводного човна (арт. С. Столяров), льотчиці Зоріна та Івановська (артистки А. Максимова і Є. Єгорова), політрук Демченко (арт. М. Макаренко), капітан Чоглоков (арт. С. Петров), комісар Лобода (арт. С. Тимохін) та інші.

Розвитку головної теми передує експозиція, в якій автори фільму показують мирне життя своїх герой на кораблі, їх сімейні стосунки, радість дружби, любові і великих сподівань. За винятком цієї короткої вступної частини, весь фільм присвячений детальній передачі морського бою величезного масштабу. Широко використовуючи зйомки на натурі і комбіновані (оператори Г. Айзенберг і В. Морозов), режисер досягає правдоподібності батальних сцен, які спровалюють велике враження. Героїзм радянських людей проявляється у фільмі як риса, органічно властива і бійцям і офіцерам.

Героїчним пафосом пройняті сцени атаки противника торпедними катерами, під час якої команда одного з катерів ціною своєї загибелі знищує ворожий корабель, бою радянських літаків з міноносцем, важкого бою наших лінійних кораблів з об'єднаними силами ворожого флоту.

Перемога у фільмі досягається нелегко — вона завойовується величезним напруженням сил, визначається моральною перевагою радянських бійців над ворогом, їх відмінною бойовою виучкою.

Окремими вдало знайденими штрихами режисер намагається передати внутрішній стан своїх герой. Сильно зроблена сцена, в якій Беляєв довідується з донесення командира ворожого міноносця, що його син загинув на підводному човні. Тому чи в собі душевний біль, флагман продовжує вести ескадру.

Перевага радянської воєнної науки подана у фільмі як один з вирішальних факторів перемоги. Планові фашистського командування — знищити радянський флот частинами — протиставлено план заманити об'єднані сили противника у пастку, де ворожа ескадра потрапить в оточення кораблів великого радянського флоту.

Ініціатива і спритність радянського офіцера вдало показані в епізоді боротьби підводного човна з міноносцем. Олександр Беляєв обманює командира ворожого міноносця, інсценуючи масове самогубство команди підводного човна, що потрапив у тяжке становище, і таким чином зберігає життя екіпажу і судно.

Завдяки тому, що режисер уникав умовних положень, старанно аргу-

ментував окремі епізоди бою, правдиво показував обидві сторони, що билися, фільм справляв на гладяча велике враження.

Проти агресивних намірів фашистів був спрямований також фільм режисера А. Роома і сценариста Й. Прута «Ескадрилья № 5» («Війна починається», 1939).

Літак, на якому два радянських льотчики Олександр Нестеров і Петро Гришин вилетілі бомбити німецький аеродром, був збитий. На ворожій території друзі переодягаються в одежду двох вбитих ними офіцерів. Діючи під виглядом співробітників генерального штабу фон Шенка і фон Кіссена, Нестеров і Гришин зривають плани фашистського командування, допомагаючи радянській авіації.

Сестра Гришина і наречена Нестерова — Ольга на час відсутності брата прийняла командування його ескадрильєю бомбардувальників. Керуючись вказівками Гришина, які він передає по радіо, Ольга із своєю ескадрильєю здійснює спустошливі нальоти на ворога, виводить з ладу підземні ангари.

Завдавши величезної шкоди фашистським військам, Гришин і Нестеров захоплюють ворожий літак і повертаються на ньому у свою частину.

До складу акторського ансамблю фільму «Ескадрилья № 5» входили такі митці, як М. Гарін, Ю. Шумський, С. Ценін, але за сценарієм ім доводилось обмежуватися тільки сухо зовнішнім показом своїх геройів.

«Ескадрилья № 5» являла собою яскравий приклад фільму «прямої дії». Зображені в ньому люди не мали характерів, не виявляли своїх почуттів. Тому самі по собі незвичайні збіги обставин, на яких будувався сюжет, не були природними і переконливими, як це досягається у будь-якому, навіть фантастичному творі, де художник іде від дійсності у зображені людей і ситуацій, вміє надати кожній особі життєвості. У фільмі «Ескадрилья № 5» і йому подібних табір ворогів був нікчемним, безсилім, яким керували люди, нездатні на розумні і організовані дії. Умовними були і герої і обставини.

Протилежним явищем, іншою крайністю були спроби застосувати в кіномистецтві принцип прямої фіксації фактів дійсності. На перший погляд цей принцип здавався досить простим, таким, що не суперечить реалістичному мистецтву. В дійсності ж він теж не міг задовольнити вимоги високої ідейності і художності, бо перегукувався з лефівською «теорією факту» і кіноківським об'єктивістським спостереженням життя.

Ті, хто дотримувався цього принципу, розглядали факт, взятий з реального життя, і художній факт як поняття однозначні, що призводило до невірного розуміння відношення типового у житті і типового у мистецтві. Основу змісту фільму «Новели про герой-льотчиків» режисера О. Уманського (1937) становив не художній факт, в якому головне — художній образ, а оголений факт дійсності, взятий сам по собі. На відміну від творів кіноків, де велика увага приділялася неживим предметам, у фільмах О. Уманського на перший план висувалися радянські люди. Але далі ко-

піювання людини і її вчинків режисер не йшов. Беручи з життя реальні факти і додаючи до них творчу фантазію, митець має не лише відібрати найзначніше, найхарактерніше для зображеного суспільного середовища, а й художньо обробити цей життєвий матеріал, щоб розкрити внутрішній зміст того чи іншого явища дійсності і характерів людей. В новелах О. Уманського художній образ ігнорувався.

Одна з новел називалася «Випадок з лижею». В ній відтворювався фактичний випадок з практики радянських льотчиків. У повітрі обірвалося кріплення однієї з лиж літака, що утримувало її у потрібному положенні. Посадка була неможливою. Тоді штурман вибрався з кабіни на крило і, не зважаючи на мороз і вітер, які утруднювали його рухи, поставив лижу горизонтально. Літак був врятований. У зв'язку з тим, що режисер мав намір тільки повторити все, що трапилося з льотчиками однієї з військових частин, розташованої в Києві, він запросив для зйомок льотчиків цієї частини. Актори йому не були потрібні, бо постановник не ставив собі завдань розкрити психологію або емоції діючих осіб.

В новелі «Складна посадка» льотчики показали високий клас пілотування. Тут відтворювалась інша подія—аварія з шасі. Щоб звільнити шасі, що заклинилося, пілот робить «штопори», «свічки», повороти через крило та інші складні фігури. Коли всі його зусилля виявилися даремними, він іде на великий риск, і йому вдається посадити літак прямо на фюзеляж. Всі ці факти, взяті з погляду зовнішньої дії і старанно зафіксовані, становили зміст фільму.

Великі труднощі випали на долю кінооператорів О. Пищикова і В. Бакутіна. Повітряні зйомки вимагали професіональної майстерності, винахідливості, фізичної витривалості і безстрашності. Завдяки цим якостям О. Пищикову і В. Бакутіну вдалося передати польоти в усій їх різноманітності, показати в усіх деталях поведінку льотчиків Єренкова, Рогова, Високоса, Ракова та Ніколаєва, їх високу майстерність пілотування, витримку. Вже самі по собі польоти були захоплюючим видовищем.

Делегати Х з'їзду ЛКСМУ, переглянувши фільм, дали йому позитивну оцінку.

Разом з тим «кіноновели» О. Уманського залишали глядачів незадоволеними. Вони містили в собі життєвий матеріал, який розкривав перед митцем величезні можливості, але автор ним не скористався. Сліпо наслідуючи факти, перетворюючи їх у головний об'єкт творчості, режисер не показав зв'язку фактів з життям. Художнього узагальнення, хвилюючих людських почуттів і думок глядач у фільмі не знаходив.

Показати характер, розкрити психологію молодої радянської людини поставили собі за мету кінодраматург Ф. Кнорре, режисери Е. Пенцлін і В. Кучвальський у фільмі «Винищувачі» (1939), знятому операторами М. Топчієм і О. Пищиковим.

Фільм розповідав про двох юнаків — Сергія Кожухарова і Миколу

Мельникова, які після закінчення десятирічки обрали собі професію військових льотчиків. З шкільних років Мельников і Кожухаров почивають взаємну неприязнь. Однаково здібні і діяльні, вони охоплені почуттям суперництва. Існує і інша причина їх ворожості — обидва вони переживають першу юнацьку любов до своєї шкільної подруги — Варі.

У льотній школі, куди вступають Кожухаров і Мельников, під впливом спільної роботи і спільних інтересів колишнє суперництво юнаків змінюється прихильністю і дружбою. Зміцненню цієї дружби сприяє колектив, зокрема командир, у підлегlostі якого знаходяться обидва курсанти. Ця передбачлива й чуйна людина навмисне дає Кожухарову і Мельникову спільні завдання, скрізь посилає їх разом.

Безглуздий випадок позбавляє Кожухарова зору. Під впливом нещастя Варя усвідомлює, яке велике її почуття до нього. Дівчина говорить йому про своє бажання бути біля нього завжди. Але Кожухаров, вирішивши, що Варя з почуття жалості хоче принести себе у жертву людині, позбавленій щастя бачити світ, любимої роботи, зв'язаних з нею сподівань і радостей, повідомляє їй, що він нібіто вже одруженій. Варя виїжджає.

Товариші вдаються до всіх можливих заходів, щоб повернути льотчику зір. Знаменитий професор робить Кожухарову операцію. Переконавшись у тому, що він знову бачить, Сергій телеграфує Варі, щоб вона приїхала. Нічого не знаючи про операцію і її результати, дівчина повертається і бачить Кожухарова на шляху до повного видужання.

У фільмі розглядалися важливі сторони дійсності: в ньому, можливо, без достатньої глибини, але досить виразно розкривався вплив Радянської Армії на формування характерів молодих людей. Нові риси визначають вчинки героїв. Коли зайнятий роботою Кожухаров не може піти до Варі, Мельников не тільки не радіє випадку побути на самоті з дівчиною, чого він раніше так прагнув, а залишається в частині і допомагає Кожухарову.

Привабливим у «Винищувачах» було зображення почуттів героїв. В ряді сцен їх внутрішні переживання передані з справжнім драматичним напруженням. Наприклад, у розмові Мельникова з Варею у човні за звичайними словами чути майстерно поданий психологічний підтекст.

Автори фільму не уникнули сентиментального тону у змалюванні характеру Кожухарова. Щире бажання Варі зв'язати своє життя з коханим хлопцем, незважаючи на нещастя, що трапилося з ним, цілком природне. Так само природно й те, що Мельников, який любить Варю, робить все можливе, щоб вона стала дружиною його друга. Але відмова Кожухарова від Варі нічого спільногого із справжньою великодушністю не має. Виправданим було б бажання осліплого Кожухарова переконатися у щирості рішення Варі, в тому, що нею керує не порив, а велике серйозне почуття. Але його спроба «врятувати» Варю брехнею про своє одруження є прямою образою її чистого кохання. Помилка авторів фільму полягала в тому, що вони подавали поведінку Кожухарова в момент, коли він відштовхнув Варю, як гідний

наслідування прояв справжнього душевного благородства нової людини, а не як його помилку.

При всіх своїх драматургічних недоліках фільм «Винищувачі», в якому ставилися питання кохання і дружби, зображалась доля людей — наших сучасників,—не залишав глядача байдужим, а пробуджував думки, викликав палкі суперечки, особливо серед молоді.

Оператор М. Топчій у «Винищувачах» прагне досягти життєвості у показі окремих епізодів і сцен. Він будує композицію кадру вільно, без будь-якої нарочитості. В деяких, навіть добре знятих фільмах того часу, можна було виявити штучність побудови кадру. М. Топчій немов втручається у життя і показує його вільну течію. Разом з тим його композиції усвідомлені, і увага глядача зосереджується на головних дійових особах, на тих предметах, які в даній сцені несуть на собі основне драматургічне навантаження. Майстерно володіючи мистецтвом «другого плану», М. Топчій у потрібний момент вміє перенести увагу глядача на ту частину кадру, де головний мотив дістає розробку в інших, більш широких зв'язках з оточуючою дійсністю.

Складні повітряні зйомки, здійснені оператором О. Пищиком, поєднували в собі документальність і художність. Незважаючи на наявність двох операторів, в зображенальному рішенні «Винищувачів» було досягнуто стильової єдності.

У фільмі «Кубанці» (1940) сценаристи А. Ян і А. Маковський і молоді режисери М. Володарський та М. Красій порушували актуальну і цікаву для радянської молоді тему підготовки резервів радянської кінноти, тему патріотизму і пильності козаків-колгоспників.

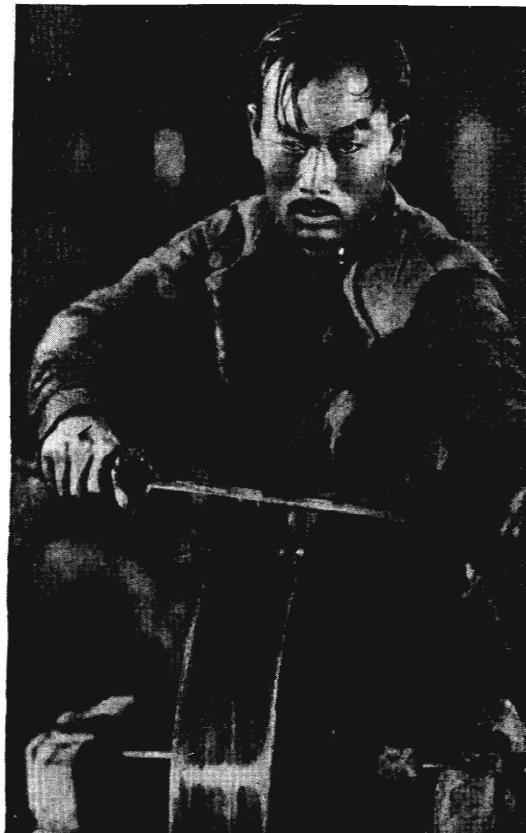
Проте з художнього погляду ця тема розв'язувалася досить спрощено. Герої фільму — члени козацької сім'ї Очеретів — показувалися з зовнішнього боку, без поглиблого розкриття психології та індивідуальних властивостей характеру.

Глядачі з задоволенням дивилися, як молоді козаки у черкесках, що підкresлювали їх стрункість, і в красивих головних уборах — кубанках, немов вихор, гасали на породистих скакунах, вирощених на колгоспній кінній фермі, на всьому скаку рубали лозу, іздили стоячи, стрибали через коня, що мчав кар'єром, і виконували багато інших прийомів джигітовки. Вони відчували гордість, спостерігаючи кавалерійські вправи, що демонстрували зразкову дисципліну і прекрасну виучку козаків. Вони милувалися малювничу природою кубанської станиці, де відбувалася дія.

Слабкою стороною фільму була його драматургія. Драматичний конфлікт не відбивав характерних життєвих суперечностей, властивих колгоспному селу кінця тридцятих років. Повертаючись до дійсності першого десятиріччя Радянської влади, автори «Кубанців» зображали колгосп як арену запеклої класової боротьби з контрреволюцією в особі замаскованого куркуля-фельдшера Митрича і царського осавула — білогвардійця Сороки, які стріляють у колгоспних активістів і підпалюють громадські конюшні.



«Аероград». Справа—С. Шагайда в ролі партизана Глушака.



«Аероград».  
Кадр з фільму.



«Морський пост».  
Сцена на шхуні.



«Винищувачі».  
Кадр з фільму.



«Новели про геройв-л'отчиків».  
Капітан Рогов  
у ролі льотчика Федіна.

«Винищувачі».  
У центрі—М. Бернес  
у ролі Кожухарова.





«Кубанці». Кадр з фільму.



«Кубанці». Кадр з фільму.



«П'ятий океан».  
А. Абрикосов  
у ролі  
Леонтія Широкова,  
Є. Гаркуша  
в ролі Сані.



«П'ятий океан».  
Справа П. Алейніков  
у ролі  
курсанта Ковтунова.

Умовність драматичної і детективно-пригодницької лінії фільму уживалась з правдивою передачею деталей побуту козаків, їх сімейних стосунків, патріотичних почуттів. Виконавцям ролей вдалося навіть в ряді образів вірно показати окремі риси радянської людини, намітити деякі контури характерів. Правдиво грає роль батька п'яти синів, старого козака Іллі Очерета артист С. Шкурат. Святий обов'язок кожного козака бачить Очерет в тому, щоб бути напоготові захищати кордони країни, вміло володіти конем і зброею. Гордістю і щастям дихає суворе обличчя Іллі, коли він представляє командиру військової частини чотирьох старших синів, які йдуть на службу в радянську кавалерію.

С. Шкурат прагне показати Іллю Очерета реальною людиною, нашим сучасником і справжнім господарем країни. Завдяки винахідності актора якоюсь мірою згладжується драматургічний недолік цього образу — неважливість авторів до передачі душевних переживань, внутрішнього світу і почуттів героїв.

Розумним, живим і привабливим показав Д. Мілютенко голову славного козацького роду Очеретів — діда Макара, роль якого він виконує.

В ролях синів Очерета виступили артисти Б. Безгін (Остап), С. Свашенко (Федір), П. Ткаченко (Ромка), Ф. Левицький (Лонька), С. Жаворонок (Стъопка).

Привертають увагу гра Б. Безгіна, який наділив Остапа невичерпною силою молодості і життерадісності, і С. Жаворонка, який, не будучи професіональним актором, впевнено провів свою роль, правдиво передавши риси сміливого і рішучого хлопця.

Жіночі ролі у фільмі мають, головним чином, службову функцію. Артистка Г. Петрова в ролі Уляни Григорівни, В. Івашова — Ольги Худенко і Т. Задерихіна в ролі її сестри роблять все від них залежне, але весь час відчувається, як невистачає їм авторського матеріалу для створення індивідуальних характерів.

У фільмі були окремі вдалі моменти, в яких автори могли проявити свій талант. Такою була сцена суперечки Іллі Очерета з дідом Макаром. Традиція поважання старшого в сім'ї розкривалася тут дуже яскраво, з блискучим гумором. Літня людина — батько дорослих синів — у розмові з головою роду раптово перетворювався у зніяковілого хлопчика, приголомшено-го досвідом і авторитетом старого.

Через багато років аналогічний епізод ми зустрічаємо в одному з кращих творів радянського кіномистецтва післявоєнного періоду — у фільмі «Велика сім'я».

Але це лише окремі, поодинокі світлі плями, які могли тільки трохи послабити органічні недоліки драматургії фільму.

Вже зазначалося, що найбільш вдалим був у фільмі зовнішній, побутовий фон. Суттєвою частиною цього фону були пісні й танці, яким у фільмі приділялось багато місця. Парні, групові і масові танці добре демонстрували

спритність і моторність кубанських джигітів. Мелодії і ритми свідчили про міцний духовний зв'язок українців, які живуть на Кубані, з культурою і художніми традиціями своего народу.

Музика «Кубанців», написана композитором П. Козицьким на основі народних мелодій, поєднувала у собі ніжність і силу звуchanня, прозорість іントонацій і живе почуття. В музикальну тканину впліталися українські пісні «Ой, на тій доріжці буйний вітер віє», «Ой ти, груша моя кучерявая», «Ой, у полі три доріжки різні», «На козака пригодонька», «Засвистали ко-заченки», «Ой, жаль, ой, жаль». Оригінальні тексти пісень належать перу українського поета В. Сосюри.

Критика того часу в цілому позитивно оцінювала фільм, відзначаючи, що в ньому «центр уваги перенесений не на детективне викриття, а на вір-не відображення побуту, поведінки колгоспників, на правильне художнє і соціальне мотивування їх вчинків»<sup>1</sup>.

Проблемі виховання радянської молоді, формування в ній рис, необхід-них для служби в рядах радянської авіації, присвячувався фільм «Г'яний океан» (1940), поставлений на Київській кіностудії режисером І. Аннен-ським за сценарієм О. Спешнєва і О. Філімонова.

«Г'яний океан» відтворював життя аероклубу, розповідав про опану-вання робітничо-селянською молоддю професії льотчика. Головний герой фільму — тайговий мисливець Леонтій Широков — людина, сповнена при-страсного бажання навчитися літати, талановита, що має надзвичайну фі-зичну силу, тверду волю і невичерпну енергію. Поряд з усіма цими позитив-ними якостями Широков безглуздо самовпевнений і недисциплінований.

Процес подолання індивідуалізму Широкова, перетворення його у стри-маного, організованого члена колективу, прекрасного товариша і кваліфіко-ваного спеціаліста становить основний зміст фільму. Заслуга авторів у тому, що вони взяли досить актуальну тему і намагалися розв'язати її не зов-нішньо, спираючись на демонстрацію авіаційної техніки і льотної майстер-ності радянських льотчиків, а піти шляхом художнього розкриття своєрід-ного і суперечливого життєвого характеру.

Хоч у «Г'ятому океані» в сюжетному русі і в зображенні дійових осіб було багато примітивного, фільм викликав чималий інтерес і мав у гляда-чів певний успіх. І цей успіх не можна пояснити лише величезним інтересом глядачів до буднів радянської авіації та її людей. Тут відіграли вели-ку роль правдивий показ побуту дійових осіб, почуттів, що їх хвилюють, природність гри акторів: А. Абрикосова в ролі Леонтія Широкова, О. Ша-хета—Василя Тимофійовича, П. Алейникова—Ковтунова, А. Гардер—Наташі, В. Зайчикова — начальника аероклубу, О. Максимова — комісара, А. Зуєвої—матері Наташі, Є. Гаркуші—Сані.

Серед українських художніх фільмів на оборонну тематику з'являються твори, присвячені фізичному вихованню молоді, підготовці її до праці й

<sup>1</sup> «Чорноморська комуна» від 28 червня 1940 р.

оборони країни. Одним з них був фільм «Сімнадцятирічні» (1940) режисера М. Білінського, що розповідав про небезпечні пригоди групи радянських альпіністів.

Високий задум авторів створити фільм, який оспівував би мужність, патріотизм і дружбу молодих людей країни соціалізму, в художньому розумінні був реалізований слабо. Але при всіх своїх недоліках він мав певне пізнавальне значення. Глядачів захоплювала патріотична ідея, романтика підкорення безстрашними людьми гірських вершин, картини суверої природи, властивий фільму дух оптимізму.

У 1941 р. режисер В. Гончуков поставив за сценарієм П. Капиці фільм «Боксери». Епіграфом до фільму є вірші В. Маяковського, що пояснюють, яку саме виховну мету мав на увазі автор фільму:

«Знай и французский и английский бокс,  
Но не для того, чтобы скнуть сворачивать  
вбок.  
А для того, чтобы не боясь ни штыков,  
ни пуль,  
Одному обезоружить целый патруль».

Фільм являв собою розповідь про прекрасні риси радянської людини, що розкриваються у спортивній боротьбі, — тверду волю, яка має у своїй основі комуністичну свідомість, витримку і дисциплінованість. Головним у змісті фільму є змагання між радянським спортсменом Кочевановим і хазяїном європейського рингу Лансом. Захищаючи спортивну честь батьківщини, Кочеванов виявляє спокій і таку стійкість і залізну волю, перед якими безсилі досконала техніка і професіональний досвід Ланса.

Успіх режисера полягав у тому, що зображення бою, багатого на гострі моменти, не затемнює ідейного змісту образу Кочеванова, не зводиться до демонстрування прийомів боксу і розпалювання спортивного азарту.

Роль Кочеванова виконував Д. Сагал, роль чемпіона боксу — В. Доронін. Один з найстаріших діячів радянського боксу К. Градополов виступив у фільмі в ролі іноземного чемпіона Ланса.

Якщо розглядати оборонні фільми другої половини тридцятих років з точки зору об'єктивних художніх результатів, досягнутих іх авторами, то слід визнати, що за винятком «Аерограда» О. Довженка серед них немає таких, де зображалися б яскраві характери сучасників, глибоко була б розкрита психологія радянської людини, її духовний світ.

Але така оцінка була б однобічною, а тому несправедливою. Адже оборонні фільми не тільки охоче зустрічали глядачі, деякі з них лишали незабутнє враження.

Це пояснюється тим, що вони були надзвичайно співзвучні своєму часу. Саме співзвучність історичному моменту не дозволяє заперечувати позитивного значення оборонних фільмів, в яких автори гаряче і широко праґнули відобразити любов радянських людей до соціалістичної батьківщини, їх рішучість віддати своє життя за її свободу і незалежність.

## ІСТОРИКО-РЕВОЛЮЦІЙНІ ФІЛЬМИ

У другій половині 30-х років створено два великі кінотвори, присвячені темі боротьби українського народу за Жовтневу революцію,— «Вершники» і «Щорс». В цих фільмах знайшли яскраве втілення ідеї радянського патріотизму.

У боротьбі за встановлення влади робітників і селян, за повалення феодально-капіталістичного ладу формувалися високі моральні якості людей, проявлялися сильні характери. Революція породила масовий героїзм, нічим не примігні раніше люди показували приклади справді легендарної доблесті. Ніякий ворог не міг бути страшним народу, який піднявся на боротьбу за нове життя. Натхнені ідеями соціалізму, радянські люди були непереможні. В. І. Ленін писав:

«Ніколи не переможуть того народу, в яому робітники і селяни в більшості своїй пізнали, відчули і побачили, що вони відстоюють свою, Радянську владу — владу трудящих, що відстоюють ту справу, перемога якої ім і їх дітям забезпечить можливість користуватися всіма благами культури, всім, що створено людською працею!»<sup>1</sup>

Тема громадянської війни завжди привертала увагу радянських художників. За двадцять років існування радянського кіно їй було присвячено дуже багато фільмів. Але у другій половині 30-х років, у напруженій міжнародній атмосфері, ця тема набрала нового змісту, зазвучала з новою силою. В художніх образах творів, де прославлялися подвиги героїв, що відстояли завоювання Великої Жовтневої соціалістичної революції, радянські люди знаходили вияв тих почуттів, які сповнювали їх серця. Тому можна сказати, що, створюючи фільми про славні революційні традиції минулого,

<sup>1</sup> В. І. Ленін, Твори, т. 29, стор. 281.

українське кіномистецтво тих років відповідало найпекучішим духовним потребам часу.

Пройняті пафосом любові до соціалістичної батьківщини, фільми «Вершники» і «Щорс» показують революційний рух народних мас як організований процес, керівництво яким здійснюється Комуністичною партією. Образ партії в них невід'ємний від образу народу.

Органічною ідеальною основою «Вершників» і «Щорса» є єдність і братерська взаємодопомога українського і російського народів, викриття зрадницької ролі українських буржуазних націоналістів.

Фільм «Вершники» був поставлений у 1939 р. режисером І. Савченком. Сценарій написав В. Павловський за мотивами одноіменного романа Ю. Яновського. За гостротою ситуації, своєрідністю і силою зображення характерів роман Ю. Яновського «Вершники» був твором, який являв великий інтерес з точки зору кінодраматургічних можливостей.

Істотною позитивною рисою твору Ю. Яновського було те, що боротьба українського народу за встановлення Радянської влади зображувалася в ньому в живих і правдивих художніх образах.

Серед численних геройк книги виділялися художньо узагальнені постаті старого рибалки Мусія Половця, його сина—моряка-революціонера Івана і, особливо, робітника-сталевара Чубенка. В образі Чубенка перед читачем поставала людина, яка пройшла тяжку школу життя, беззуважно віддана революції, комуніст-ленинець, твердий і сміливий ватажок мас.

Книга правдиво і вірно передавала історичну атмосферу і драматизм боротьби періоду громадянської війни, коли члени однієї родини часто опинялися в різних таборах і зустрічалися на полі бою як класові вороги.

Образи людей, відзначенні характерними рисами часу і національною своєрідністю, життєві ситуації, драматизм, який насичує події і відносини геройк,— все це було вдачним матеріалом для створення фільму.

Проте книга позначена багатьма рисами, які робили неможливою її екранізацію без серйозних переробок. Ю. Яновський назвав свій твір романом. Але в ньому не було чіткого сюжету, дії, яка б послідовно розвивалася. Композиційно роман був поєднанням ряду слабко пов'язаних між собою новел. І, що зокрема важливо, в книзі Ю. Яновського до певної міри однобічно зображувались суспільні процеси, що відбувалися в ті роки.

Показуючи організуючу і керівну роль партії, робітничий клас як авангард революції, автор не розкривав процесу зміни психології селянства, яке засвоювало революційні ідеї під впливом партії робітничого класу. В образах вихідців з селян — командира селянських партизанів фельдшера Адаменка і комісара морського загону Данила Чабана—автор зображав людей з високим рівнем соціалістичної свідомості, які виступали в ролі політичних керівників і вчителів народних мас. У зв'язку з цим виникла потреба під час роботи над сценарієм ввести в сюжет образ україн-

ського селянина, показавши процес зміни його психології і формування революційної свідомості.

Цілком природно, що між літературною основою і кіносценарем була істотна різниця. Книгу використано лише як матеріал для сценарію, де автор і режисер намагаються змалювати типи епохи, показати еволюцію свідомості людей під впливом середовища і обставин. У сценарії з'явився образ Недолі, якого не було у книзі, виникають нові персонажі — товариш з Москви, шахтар Вася і наречена Івана Половця Оксана; згаданий в одному з розділів-новел фельдшер-зрадник перетворюється в розгорнутий образ шпигуна, буржуазного націоналіста Гурковського. Дописуються персонажі з табору ворогів — німецькі окупанти генерал Еммельсдорф і його прибічники.

Сюжетна структура фільму докорінно відмінна від роману. Характери героїв розкриваються у ньому в логічно об'єднаних подіях, що послідовно чергаються і випливають одна з одної.

Під час розробки сценарію автор значною мірою відмовився від піднесено-поетичного стилю твору Ю. Яновського, багатого на метафори і поетичні образи.

Головна ідея твору — самовіданість українського народу у боротьбі з ворогом, вірність революції і Комуністичній партії — цілком зберігається у сценарії.

Центральна фігура фільму — робітник Чубенко. Це основний образ, що рухає розвиток геройчної лінії сюжету, один із значних образів робітника-комуніста в українському кіномистецтві. На заклик революції Чубенко залишив свій завод у Юрівці, де працював сталеваром, і став на чолі партизанів-шахтарів. Фільм розповідає про боротьбу очолюваного Чубенком загону з ворогами революції, змальовує перетворення загартованого у боях партизанського з'єднання у регулярну частину Червоної Армії.

Паралельно у фільмі відображається єдність долі українських робітників і селян, показується, як селяни приходять до розуміння необхідності революційної боротьби і стають в одну бойову шеренгу з робітничим класом. АРтисту Л. Свердліну вдається правдиво показати в образі Чубенка риси народного героя, борця за справу пролетаріату. В них Чубенко постає перед глядачем як мужній воїн, пропагандист ідей революції, як людина непохитної стійкості і величезної сили духу.

Зраджений гайдамацьким шпигуном, Чубенко потрапляє в руки ворогів. На запитання кайзерівського генерала Еммельсдорфа — чи комуніст він, партизан відповідає ствердно.

Життя Чубенка знаходитьться у повній залежності від німецького командуючого, але він не тільки не відчуває страху перед ворогом, а обвинувачує його, і коли той втрачає душевну рівновагу, втрачає самовладання, Чубенко бачить у цьому підтвердження власної моральної вищості, переваги. Він в очі сміється з Еммельсдорфа і дає генералу зрозуміти, що той

виступає у ганебній ролі грабіжника України, а він — простий робітник, який захищає батьківщину, — незмірно вищий за нього.

По дорозі на страту Чубенко заспівує пісню. Перед лицем смерті він зберігає ясність думки і здатність боротися. Артист Свердлін досягає в цій сцені великої щирості і правди. У пісні Чубенка «Упав чумак біля вогу, упав та й лежить» почувається пристрасне бажання жити, в ній бореться сердечна туга з волею, яка наказує триматися байдаро, прийняти цю безглазду смерть, як належить борцю. Перемога волі підкреслюється Свердліним інтонаціями реплік і слів пісні. Непохитна віра у правоту і велич кінцевої мети є причиною духовної вищості Чубенка над своїми катами.

Життєві і драматично напружені кадри, де Чубенко, хворий на тиф, надзвичайним зусиллям волі примушує себе залишитись у строю і продовжує вести свій загін вперед на з'єднання з основними силами партизанів.

Ось ці кадри.

Загін у поході. Чубенко іде верхи. Тиф оволодів його тілом, але дух не зламаний і несамовито чинить опір хворобі. На пропозицію фельдшера лягти він відповідає наказом замовчати.

— «Ой, у полі вітер віє...» — заспівує Чубенко і з раптово потемнілим обличчям падає з коня. Юрбою збираються партизани біля свого командрів.

Ми бачимо обличчя Чубенка крупним планом. З зусиллям він трохи піднімається. Якусь мить очі його нічого не виражають, але ось вони знову оживають, знову набувають сталевого бліску. «Ну, ось відпочив трохи...» — тихо говорить Чубенко. Побачивши стривожені обличчя, немовби заспокоюючи товаришів, додає: «І добре...». Після невеликої паузи Л. Свердлін уже зовсім звичайним, дзвінким голосом владно наказує: «Коня!»

Вияв рис характеру Чубенка в цих епізодах органічно пов'язаний з суспільними ідейними устремліннями того історичного періоду, в якому він живе і діє, з явищами дійсності, що породили нову людину і сприяли її формуванню в духовному і фізичному відношенні.

В образі Чубенка якоюсь мірою виявився досить поширений недолік, властивий багатьом творам українського кіномистецтва передвоєнних років — ілюстративність. Навіть такі талановиті художники, як Ігор Савченко, насилу переборювали у своїй творчості цей недолік, корені якого були в агітпропівському методі «конструювання» характеру за заздалегідь заданою схемою. Саме спрощений підхід до зображення людини був головною причиною, яка призводила до ілюстративності. Художник прагнув відтворити окремі якості характеру, а не характер в цілому. Він брав комплекс якостей, наприклад: людина свідома, хоробра, наполеглива і т. д., і кожну з намічених якостей намагався розкрити у відповідній сцені. Але самі по собі правдиві і ясні сторони характеру, якими наділявся персонаж, подані

ізольовано і не доповнені суто індивідуальними рисами даної людини, не могли розкрити образ цієї людини в цілому.

Не можна сказати, що Чубенко був зовсім позбавлений конкретності, самобутності. Але це були тільки поодинокі штрихи, які не могли компенсувати однобічність розкриття зображеного характеру.

Образ іншого героя фільму — українського селянина Недолі — незвінняно глибший, індивідуальніший і конкретніший. В образі Якима Недолі, створеному артистом С. Шкуратом, відбились риси українського національного характеру, формування в ньому нових якостей, що виникли у процесі боротьби за Радянську владу.

Степан Шкурат — талант яскравий і самобутній. Це актор-художник, якому по праву має належати одне з почесних місць на сторінках літопису українського кіномистецтва. С. Шкурат живе в образі життям конкретної особи, не зображаючи її почуття, а щиро, від усієї душі радіючи її радощами, засмучуючись її журбою.

Ось перед нами український селянин у свитці з домотканого грубого сукна, з кривою палицею в руках, з торбою, повішеною на вірьовці через плече. Лагідне широке обличчя, густі чорні вуса, прямий погляд з живою веселою хитринкою в глибині очей. Вичуєте, як, звертаючись до сліпого жебрака, Недоля говорить: «Скажіть, будь ласка», бачите, як, розмовляючи з людьми, він шанобливо тримає шапку в руках, і ви з перших же кадрів вірите у реальність образу.

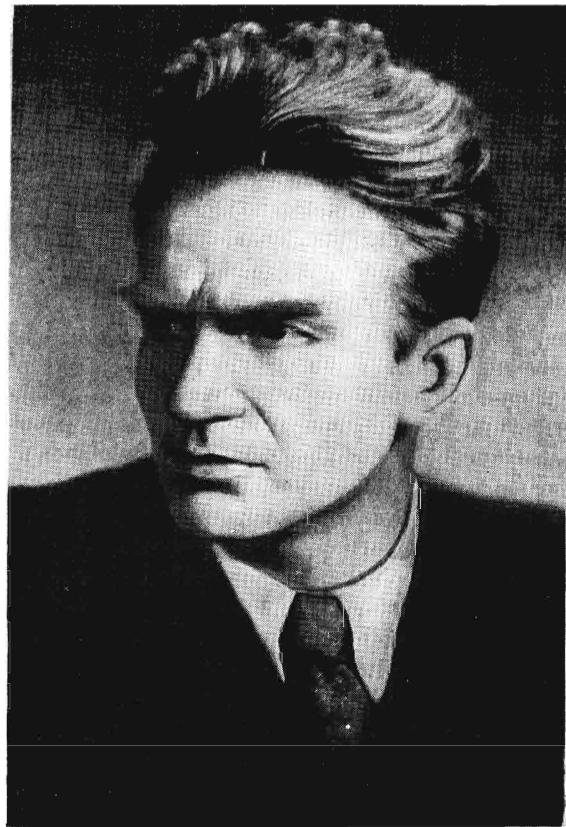
Психологічна еволюція Недолі починається із сцени банкету. Гайдамаки, які задумали інсценізувати привітальну делегацію хліборобів, скончили Недолю на вулиці і силоміць затягли його у парадний зал гетьманського палацу, де він має виголосити завчену промову.

Замість «промови» Недоля просить командування німецькими окупантійними військами заплатити за награбоване у селян майно. Він ще сповнений глибокої віри у те, що «начальство» буде поводитися «по-справедливості». Але Недолю поспішно виводять із залу. «Заплатіть!» — вигукує Недоля, чинячи опір, і в голосі його замість інтонації прохання вже звучить вимога. В цій сцені С. Шкурат майстерно передає складне переплетіння почуттів і настроїв Недолі. Жах, надія, радість, нерозуміння, розчарування, досада — всі ці почуття змінюють одне одне.

І ось Недоля знову на вулиці. Він стоїть перед плакатом, що закликає населення за п'ять тисяч золотом видати властям партизана Чубенка. «Де ж мені знайти тебе, товаришу Чубенка?» — задумливо говорить Недоля.

Величезний підтекст цієї фрази свідчить про те, що в душі селянина здійснився поворот, що пов'язка спала з його очей. І немовби підтвердженням того, що Недоля зрозумів, де вороги народу і де друзі, є рішучий рух, яким він зриває плакат.

Про те, як старанно працює С. Шкурат над кожним епізодом, кожною деталлю, свідчить така сцена. Німецький офіцер із злим криком «бандит»



Режисер I. А. Савченко.

кинув у Недоля шматком хліба. Недоля — Шкурат піднімає хліб і з благоговінням, яке може бути лише у трудівника землі, цілує його.

Правдою життя, драматизмом пройнята сцена, в якій Недоля стає свідком загибелі рідного села.

— Це твої Хорошки? — запитуває офіцер, розглядаючи у бінокль мальовниче селище.

— Еге ж... це наші Хорошки, — підтверджує Недоля, і обличчя його осягається світлою усмішкою.

— Красиве село... — кидає офіцер.

— Хороше село, — говорить Недоля, все більше радіючи з того, що він нарешті вдома.

— Вогонь! — командує офіцер, і залпи гармат розривають тишу.

Охоплений жахом, судорожно притуливши до грудей шапку, дивиться Недоля, як селище, хвилину тому сповнене життям, перетворюється на охоплені полум'ям руїни. Він не вимовляє жодного слова. Жахливе душевне зворушення, муки, які Недоля переживає, буря почуттів — все це з величезною силою відбилось на його обличчі. Здається, таке шалене, надмірне страждання не може пережити жодна людина у світі.

Недоля падає на землю. І немов символізуючи кінець наївного, добродушного селянина Недолі, Ігор Савченко дає кадр, в якому вибух снаряда валить на селянську хату струнку тополю. Хилиться головою до землі Недоля. Коли він підводиться, це вже інша людина — з серцем, сповненим гніву, невситимої жадоби помсти.

Оповитий димом, біжить цей новий Недоля і зупиняється над трупами своїх супутників-селян. Грізно звучать слова клятви: «Присягаюся тобі, Петре, і тобі, Іване! Рідну землю цілую!..» Енергію, рішучість і пристрасть вкладає С. Шкурат у заключний вигук: «Революцію присягаюсь!», яким Недоля зобов'язується боротися з ворогом не на життя, а на смерть.

Життя у партизанському загоні, контакт з робітничим класом і таким його чудовим представником, як Чубенко, сприяє зростанню свідомості Недолі. С. Шкурат дуже тонко, без будь-якого декламаторського пафосу передає внутрішній розвиток образу — духовне збагачення Недолі.

Чубенко тяжко хворий. Треба вирішити — куди рушити далі. Таємний агент ворога, який пробрався в загін, агітує за вихід з лісу, відмовившись від спроби об'єднатися з шахтарським загоном. «Нам далеко йти від свого села ні до чого», — заявляє один з партизанів. «Правильно, вірно», — лунають голоси, що підтримують цю згубну для спільноти справи вимогу.

Недоля хмурнішає. «Що «правильно», сатана? — із стриманою люттю вигукує він. — Свої хати захищаєте, а світовий капітал нехай, значить, душить революцію!» Останню фразу Шкурат вимовляє з таким злим обуренням, такий рішучий протестчується в його інтонації, що глядачу ясно — нікому не звернути тепер з вірного шляху цю людину, для якої справа народу стала найдорожчою справою життя.

Образ Недолі овіянний теплим гумором. Комічне в його поведінці взято з життя. І не заради того, щоб тільки викликати усмішку глядача, а щоб повніше, вірніше розкрити зображеній характер, використовує Шкурат зброю сміху. Прикладом може бути сцена, де, намагаючись бути непоміченим, Недоля повзе на животі, пробираючись у село. Він не підоэрює, що Оксана давно із здивуванням і досадою стежить за ним.

Оксана. Ти куди, гадюко, позвеш?

Недоля. Цить, цить... Не кричи...

Оксана. Вороги прокляті!

Недоля. Не кричи...

Оксана. І звідкіля вони взялися на нашу голову?

Недоля. От дурна дівка... Ти знаєш, хто я такий?

Оксана. Ну, а хто ти такий?

Недоля. Я червоний партизан.

Оксана. Партизан?

Недоля. Партизан.

Оксана. (Вдариє Недолю): Ось тобі... партизан. З подвір'я гелицию забрали (штовхає Недолю ногою). Я за нею, як за дитиною ходила. Мало вам? Чого ще прийшли?

Недоля. О-о-о!... От причепилася, сатана... що ти верзеш, дурна? Немає на світі таких партизанів. Партизани самі з себе останню сорочку знімуть.

Оксана. Знімутъ?

Недоля. Знімуть.

Оксана. А ну, скидай!

Недоля. На... на! (Знімає з себе одяг). Вдавись ти, клята дівка.

Оксана заливається слізами.

Скільки добродушності, співчуття, ласки висловив у цій невеликій сцені С. Шкурат. Кому ж, як не йому — Недолі — зрозуміти і пробачити озлобленість жінки, яка зазнала стільки всякого лиха.

С. Шкурат в усякі, навіть найдрібнішу, деталь вкладає часточку душі, кожен рух, жест прагне зробити проявом характеру. Погляд, міміка, інтонація підказані йому почуттям, знанням життя, інтуїцією художника.

У заключному епізоді фільму ми зустрічаемо Недолю вже командиром партизанського полку. Він найближчий помічник Чубенка. Прямий твердий погляд, сурова зморшка посеред лоба, військова вправка — таким надовго залишився у пам'яті глядача образ цього селянина, чия доля невіддільна від долі його народу.

В сюжеті «Вершників» є трагічна лінія і трагічний конфлікт, розв'язання якого становить один з найбільш гострих моментів боротьби героїв твору.

В основі трагічного конфлікту між братами Іваном і Оверком Половцями лежить нерозв'язна суперечність, породжена ходом історичного розвитку суспільства — запеклою класовою боротьбою пролетаріату за встановлення влади робітників і селян. Іван Половець (артист П. Масоха) — вірний син свого народу, непохитний революційний боєць. Виконуючи наказ В. І. Леніна, він брав участь у потопленні ескадри воєнних кораблів у

Новоросійську, щоб вона не дісталася німцям, і продовжує боротьбу з ворогами батьківщини у партизанському загоні. Іван любить свого брата Оверка (артист М. Браторський). Він переконаний, що Оверко також на боці революції. Коли на підставі донесення розвідки Чубенко висловлює підозру, що в селі, яке лежить на шляху партизанів, можуть бути вороги, Іван Половець гаряче заперечує йому. Він говорить, що там знаходиться його брат, за якого він ручається головою.

Але Оверко зовсім не такий, яким уявляє його собі Іван Половець. Він організовує підлій напад гайдамаків і німців на партизанів, сам бере участь у цьому нальоті. Переконавшись на власні очі в тому, що Оверко зрадник і запроданець, Іван переживає тяжке моральне потрясіння.

I. Савченко прагне передати душевні переживання свого трагічного героя переважно засобами режисерського мистецтва і міміки актора, бо автор сценарію не розкрив їх у діалозі з достатньою повнотою.

Наприклад, весь діалог сцени, в якій Іван після зустрічі з братом-зрадником на полі бою ділиться своїми душевними переживаннями з Оксаною, полягає в кількох сккупих словах.

Оксана. Тяжко тобі, Іване?

Іван. Тяжко, Оксано. Скільки років брата не бачив... навіть привітатися не встиг.

В середині фрази Іван Половець зрубує шаблею берізку, яка падає, як тільки він вимовляє останнє слово. Доповнюючи образною метафорою діалог, режисер дає зрозуміти глядачеві, що у Івана вже немає більше брата, а є смертельний ворог. Сумна пісня, якої співає Іван на початку сцени, і музика епізоду допомагають висловити страждання матроса.

Розв'язка трагічного конфлікту — двобій Івана з Оверком. Остання зустріч братів-ворогів є не тільки поєдинком фізичним; це одночасно боротьба протилежних заперечуючих одна одну ідей. «Рід розпадається,— говорить Іван братові,— а клас стойть...»

Трагічний образ Івана Половця втілює типове для радянської дійсності явище — безмежну відданість радянських людей революції, готовність пожертвувати для неї усім.

Натура Івана Половця найкраще виражена в його словах, звернених до товаришів-партизанів: «Нехай зараз прийде товариш Ленін і скаже: «Іван, твоє життя потрібно революції», я, навіть хвилини не подумавши, скажу: «Ось воно, товаришу Ленін, візьміть його!» П. Масоха вимовляє ці слова сердечно, з глибоким внутрішнім хвилюванням і піднесенням. Велика художня правда цих кадрів у широті почуття, яке передає актор.

Іван любить свою наречену — прекрасну дівчину Оксану, свою сім'ю, Чорне море, на березі якого він виріс, українські степи і поля, вкриті золотою пшеницею. Він любить життя, але більше за життя він любить революцію, яка зробить це життя прекрасним.

Все, що стойть на шляху до щасливого майбутнього його батьківщини, все, що загрожує її свободі, Іван ненавидить з усією пристрастю своєї цільної натури. «Брат мені той, хто разом зі мною за революцію б'ється, а ворогу — зраднику — куля», — вигукує він, вистреливши в Оверка.

Актору П. Масосі вдалося в загальних рисах показати патріотизм простого бійця революції, керованого високою ідеєю боротьби за щастя народу, його вміння заглушити в собі особисті почуття заради виконання класового обов'язку. Логіка поведінки Івана по-справжньому життєва, бо в ньому втілена реально існуюча могутня сила народу, спрямована на усунення будь-яких перешкод, які гальмують суспільний розвиток, заважають історично необхідному ходу подій.

П. Масоха володіє умінням яскраво і чітко мімічно передавати свій внутрішній стан. Ми бачимо його обличчя то сповнене тихого смутку, то зосереджено-задумливе, то раптом застигле з виразом залізної рішучості, то осяяне ясною, променистою радістю, то спотворене гнівом. Аktor школи О. Довженка — П. Масоха зберіг найкраще з того, що дав акторській культурі німий кінематограф — виразну гру, відточені до краю жести, вміння говорити без слів на крупних планах, робити зримими скриті переживання і почуття.

І все ж образ Івана Половця до деякої міри схематичний. Його думки і почуття в самому матеріалі ролі розкриті більш ніж скupo. Диспропорція, що виявляється в перевазі зовнішньої дії над дією внутрішньою, яка пояснює ідейні мотиви вчинків Івана, до деякої міри збіднює цей цікавий образ.

Інший трагічний образ, змальований у «Вершниках» — образ старого рибалки Мусія Половця — батька Івана, роль якого виконує артист М. Трояновський. Мусій Половець не належить до центральних геройв твору, він особа епізодична, але за своїм характером, спрямованістю та ідейною значимістю висувається далеко вперед з ряду другорядних персонажів. Характер старого рибалки розкривається лише в кількох епізодах, але тут показано якості людини, що формувалися в ній протягом всього її життя і становлять ту ідейно-моральну основу, яка підпорядковує собі решту всіх прагнень і почуттів.

Одного разу старий вийшов у море на своїй шаланді ловити рибу. До човна підплыває Чубенко, який врятувався від розстрілу. Він поранений, втрачає останні сили. Мусій довідується від партизана, що він вирвався з рук окупантів. Кожний, хто допоможе йому, рискує життям, але старий не боїться небезпеки. Він бере пораненого до себе в хату і переховує його до одужання. Рятуючи Чубенка, Мусій рискував тільки собою, даючи ж йому притулок, він проявив готовність пожертвувати в ім'я батьківщини всіма своїми близькими.

Визначальною рисою характеру Мусія є твердість і сила духу, яка виключає будь-які сумніви і хитання. Його не можна примусити відмовитися від раз прийнятого рішення, не можна підкупити. Німецький офіцер,

знаючи, що Мусій єдина людина, якій відомо, де зберігається зброя партизанів, пропонує йому за розкриття таємниці новий хороший будинок; він скажені, лякає старого. Єдиною відповідю йому є мовчання.

В цій сцені М. Трояновський передає внутрішній стан Мусія Половця з щирістю, неможливою без глибокого розуміння моральної чистоти і сили героя. Мусій Половець немовби не чує звернених до нього погроз і умовлянь. Він відвернувся вбік від офіцера. Перед очима старого рибалки охоплена полум'ям, зруйнована Україна, яка в боротьбі набирається дедалі більшої сили, заради свободи якої він віддасть своє життя.

Трагічна смерть Мусія Половця втілює в собі торжество його патріотичних прагнень, вона утверджує життя і перемогу ідеї, в ім'я якої ця відважна людина пожертвувала собою. Поки солдати гаяли час на розшуки зброї в тому місці, яке вказав їм Мусій Половець і де її в дійсності ніколи не було, партизани на чолі з Іваном Половцем встигають озброїтися і приготуватися до бою.

Невелику роль Оксани — нареченої Івана Половця виконує артистка О. Кузыміна. Її Оксана — бойова, весела дівчина, гостра на язик, яка вміє за себе постояти. Обличчям, вбранням вона звичайна, нічим не відрізняється від решти українських жінок. У неї приемний голос, вона добре співає. Всі ці зовнішні риси викликають симпатію глядача, але його любов Оксани завойовує, коли проявляються інші властивості її характеру: мужність, винахідливість, безстрашність, ненависть до ворога і готовність до самопожертвування. Перед актрисою стояло складне завдання створити образ на матеріалі ролі, драматургічно розробленої дуже лаконічно. О. Кузыміна це завдання розв'язала успішно. В кульмінаційному епізоді ролі, коли Оксана, танцюючи, віddіляється від юрби селян, яку вороги погнали попереду себе, щоб замаскуватись, глядача охоплює справжнє хвилювання. Він вгадує героїчний задум Оксани — попередити партизанів, що насувається небезпека.

Гайдамак, який танцює поруч з Оксаною, запідозорюючи недобре, намагається перегородити її дорогу. Раптом удавана веселість змінюється на обличчі дівчини виразом дикої рішучості. Відштовхнувши гайдамака, Оксана кидається вперед з криком «Стріляйте! Німці!». Все це артистка робить без будь-якої рисовки, фальші. Відчайдушний порив її непідроблений, в ньому розкривається вся сила прекрасної душі Оксани.

Образ Гурковського — людини, яка зрадила свій народ з холодною ненавистю класового ворога і професіональним самовладанням кадрового шпигуна, — створив артист Г. Долгов. Гурковський під виглядом фельдшера, що потерпів від окупантів, приєднується до загону партизанів. Тут робить він свою чорну справу — розпускає брехливі чутки, організовує різноманітні провокації, вбиває крадькома партизанів, робить замах на життя Чубенка.

Чудово проводить Г. Долгов сцену, в якій шпигун ось-ось буде викритий. Поведінка Гурковського викликає у Івана Половця тривогу і недовір'я. Якщо зробити так, як вимагає фельдшер, немов би з метою забезпечити лікування хворого Чубенка, загін лишиться беззахисним і буде винищений. Половець хапає Гурковського за груди і впивається у нього очима. Так вони довго дивляться один на одного — пряма, чесна людина і хитрий, дволичний ворог, що притаївся. В цьому своєрідному поєдинку перемагає Гурковський. Дуже сильна в Івана Половця віра в людину. А в погляді Гурковського немає й тіні переляку. В ньому тільки здивування, дружній докір. Він дивиться в очі Івана прямо, здивовано. «Чи не гріх, мовляв, тобі подумати таке про бойового товариша!» Його клятва щира. В ній почувається біль незаслуженої образи. Г загасає гнів Івана, опускається рука, готова покарати зрадника.

Гурковський — ворог небезпечний, винахідливий, він володіє собою досконало. Він гине під час відчайдушної спроби викрасти хворого Чубенка.

У фільмі в особі членів маріонеткового уряду і їх агента Гурковського викривається зрадницька суть «націонал-демократів» — українських буржуазних націоналістів, які прагнули однієї мети — реставрації капіталістичного ладу.

I. Савченко показує негативних дійових осіб, уникаючи карикатурності. Зберігаючи вірність дійсності, режисер не опускається до ролі стороннього спостерігача, байдужого демонстратора фактів. Зображені ворогів, художник дає їм нищівну політичну і моральну оцінку. Фільм дихає патріотичним гнівом проти темних сил націоналістичної реакції.

Виконавець ролі Оверка Половця — націоналіста, який продав своїх односельчан і винен у загибелі рідного батька, — актор М. Брatterський створює огидний образ «виродка» в чесній сім'ї патріотів-трудівників. Деяку прямолінійність характеристики Оверка М. Брatterський намагається пом'якшити, відтіняючи свою гру півтонами. Наприклад, коли Оверко довідується, що батько знає, де скована зброя партизанів, він поспішно встає, збираючись іхати, щоб повідомити про це ворога. Біля дверей він зупиняється. Одну коротку мить на його обличчі відбувається внутрішня боротьба. «Дош іде», — вимовляє він нерішуче, і в голосі його почувається вагання. Хвацький вигук «Ex!..» приглушує слабкий голос совісті, а в словах «Завтра повернусь» вже ясно звучить холодне торжество найманого убивці, який наперед відчуває, що одержить хорошу плату за свої послуги.

У фільмі знаходить образне втілення дружба російського і українського народів, єдність класових інтересів трудящих різної національності.

Зображені у «Вершниках» прості люди ведуть боротьбу під ленінським прапором. У боротьбі українців за свободу російський народ подає їм допомогу. Овацією зустрічають партизанські командири промову пред-

станиця ЦК Комуністичної партії, який прибув у повстанський штаб з Москви. На жаль, образ представника з Москви зовсім не індивідуалізований, не розвинений. Це скоріше фігура символічна, яка стоїть поза сюжетною лінією фільму.

Звертаючись у «Вершниках» до історико-революційної теми, відтворюючи події минулого, режисер добирає явища і характери, які є узагальненими, показують ті високі людські якості, що становлять основу морального складу радянської людини.

Позитивні герої «Вершників» — нові люди, народжені Жовтневою революцією. Через них І. Савченко показує партію в її активній діяльності, радянський народ в його боротьбі за нове життя.

Художник прагне відтворити історичну обстановку з найбільшою правдивістю. В характерах, діях, вчинках, зовнішності герой почувається глибоке розуміння автором зображеніх явищ.

З певністю великого майстра користується І. Савченко виразними засобами кіно, підпорядковуючи їх ідейному задуму. Наприклад, дуже добре використана музика і поєднання крупного плану Мусія Половця з морським чайзажем у сцені допиту рибалки.

У сцені, в якій Чубенко йде на страту, пейзаж сумний, тривожний. Він свідчить про драматичну наснаженість сцени, підкреслює внутрішній стан героя. В гармонійній художній єдиності виступають пейзажі і музика в кадрах, де Мусій Половець врятує Чубенка.

Для режисерського стилю І. Савченка характерне прагнення використати кожний кадр для розкриття теми і характерів. В композиційній побудові кадру — лінійному і тональному — шукають режисер і оператор такої мальовничої виразності, яка була б драматургічно насыченою, сприяла б розкриттю ідейного задуму зображеніх подій.

Ось як живописними засобами кіно змальовує І. Савченко загибель партизана у бою. Залп гармат. Вибухи снарядів у лісі. Падає листя з дерев. Засипаний гілками і листям, лежить вбитий партизан.

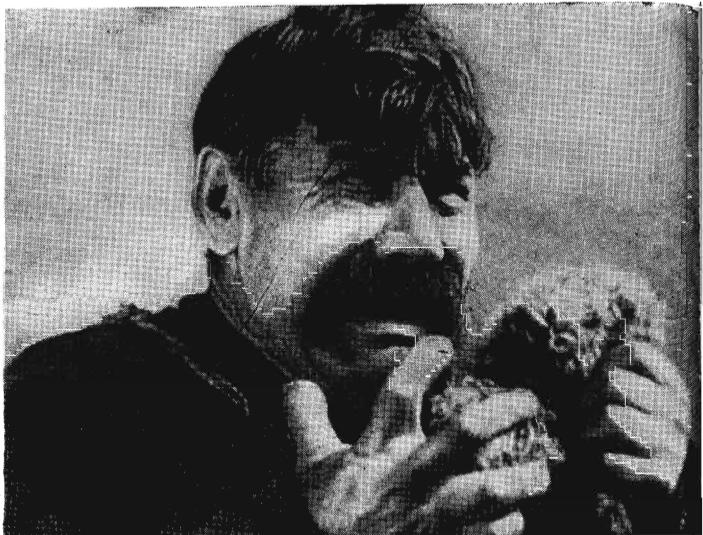
В іншому кадрі смерть окупанта зображається так: уткнувши у землю обличчя, лежить солдат у сталевій касці. З прив'язаного за спиною мішка сиплеється йому на шию зерно. Так, перекладаючи факти на мову кіномистецтва, І. Савченко дбає про достовірність кожного персонажа.

Індивідуальними рисами наділені епізодичні фігури — сільського попа (арт. Д. Капка) і шахтаря Bacі (арт. Л. Кміт).

Масові сцени І. Савченко будове, виявляючи глибоке розуміння національного характеру українського народу, його традицій, звичаїв, побуту і поетичної творчості.

Вражают глядача і батальні сцени. В полі зору величезні простори. Дія розгортається на передньому, середньому і дальньому планах. Режисерські прекрасно задумана сцена виходу селян з піснями перед боєм і наступний бій.

«Вершники».  
С. Шкурат у ролі Недолі.

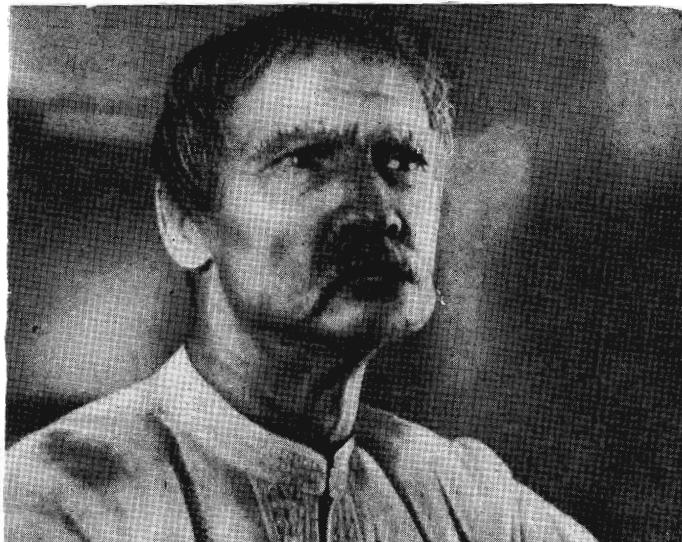


«Вершники».  
Клятва Недолі.

«Вершники».  
Сцена зустрічі  
Недолі з Оксаною.



«Вершники».  
М. Трояновський  
в ролі Мусія Половця.



«Вершники».  
Другий справа—М. Братерський.  
в ролі Оверка Половця.



«Вершники».  
Кадр з фільму.





«Вершники».  
Зліва направо:  
П. Масоха  
в ролі Івана Половця,  
Л. Кміт  
у ролі шахтаря.



«Вершники». В центрі—Д. Капка в ролі партизана.

«Щорс» за своєю суттю — твір народний. Народність його полягає у правдивій передачі прагнень, сподівань трудящих мас України, лютої ненависті їх до ворога, пристрасті, з якою вони борються за своє визволення. Вона — в поетичній побудові розповіді, у вірності і типовості образів, у мальовничості і звучності мови герой, у тонкому гуморі, сповненному народної мудрості, у яскравому показі національних звичаїв.

Сувора, жорстока громадянська війна розкривається в «Щорсі» як необхідність, як священий подвиг в ім'я життя, в ім'я справедливості і патріотичного обов'язку.

Уже в перших епізодах формування Щорсом регулярної Червоної Армії Довженко показує організуючу роль Комуністичної партії, яка стала на чолі українського народу у визвольній війні.

Невеликі партизанські загони не могли протистояти вимуштрованій, відмінно озброєній армії окупантів. Стихійні повстання українських трудящих придушувалися з неймовірною жорстокістю. З усіх кінців України потяглись партизани до посланця Леніна — Щорса.

«Ті, хто вступає в полк,— говорить ім'я Щорс,— повинні навчитися добре володіти зброєю і розуміти політику Комуністичної партії. Тільки за цих умов ми будемо страшні для ворогів. Товариш Ленін говорить: «Людство вступило в еру великих громадянських боїв... Тепер, хто одружений, забудь про жінку і дітей, хто неодружений, залиш батька і матір і забудь все на світі... Треба перемогти, товариши, треба перемогти!»<sup>1</sup>

Дивізія Щорса, згуртована єдиною волею знищити ворога, озброєна ідеями Комуністичної партії, стала нездоланною силою.

Крізь дим і вогонь, під пекучим промінням літнього сонця і в зимовий холод йшли Богунський і Таращанський полки славним шляхом перемог. У кровопролитних боях під Черніговом і Києвом, Вінницею, Жмеринкою, Бердичевом завойовували вони свободу молодої Української Радянської Республіки.

В цих подіях розкриваються характери героїв, а їх доля органічно пов'язана з долею всього народу, вона є частиною його історії.

Живим узагальненням нової людини — борця за суспільне благо, за комунізм є образ Щорса, роль якого виконує артист Є. Самойлов.

Є. Самойлов створює портрет людини, наділеної яскраво виявленими індивідуальними рисами і в той же час типової, без будь-якого натяку на винятковість. Щорс молодий (в той час йому не було ще 25 років), але на його обличчі позначився життєвий досвід, а в очах світиться спокійна мудрість. В ньому все гармонійне, цільне, підпорядковане ідеї, що становить мету і зміст його життя. Доручаючи роль Щорса актору Є. Самойлову, який вперше виступав як центральний герой фільму, О. Довженко проявив сміливість і далекоглядність художника-новатора. І молодий, маловідомий

<sup>1</sup> «Избранные сценарии советского кино», т. 3, Госкиноиздат, М., 1949, стор. 157.

актор виправдав довір'я режисера. Він зумів знайти «істину і життя образу», щиро і з великим почуттям виразити їх.

Насамперед Щорс — комуніст, керівник і вихователь. Ненависть і відчайдушність тисяч людей, які прийшли до нього із спалених і зруйнованих інтервентами міст і сіл України, він переплавляє у пристрасне прагнення вигнати ворога спільними зусиллями, розбити і знищити його. Він зміцнює їх дух, запалює на подвиги своєю вірою у перемогу, в торжество ідей ленінізму.

Силою переконання, логікою, теплотою людської дружби Щорс виховує легендарного «батька» Боженка, перетворює його з стихійного, анархічно настроєного ватажка партизанів, який не мав уявлення про дисципліну, у свідомого командира партизанської бригади Червоної Армії.

Микола Щорс — талановитий полководець, відважний воїн, що вміє завжди виявити слабке місце ворога і завдати йому раптового, нищівного удара. В битвах він завжди на найнебезпечнішій ділянці, там, де потрібний особистий приклад. Твердість, зневага до смерті, мужність і холоднокровність Щорса особливо рельєфно передані в епізодах бою під Бердичевом. Щорс то веде в атаку молодих бійців, які завагалися, то очолює контратаку проти переважаючих сил противника, то стріляє з кулемета на передовій лінії, то на чолі батальйону проривається у тил ворога, то відає накази і своєю появою, бадьорим словом піdnімає бойовий дух бійців.

Щорс — прозорливий і обережний політик. Його тактика щодо ворога побудована на послідовному проведенні лінії партії відповідно до конкретних обставин. Відомо, що В. І. Ленін негайно після одержання повідомлення про революцію в Німеччині і про повалення династії Гогенцоллернів запропонував партійним і радянським органам «напружити всі зусилля для того, щоб якнайшвидше повідомити про це німецьким соладатам на Україні»<sup>1</sup>.

Щорс прекрасно розумів силу революційного слова. Всупереч порадам деяких своїх командирів, які пропонували «говорити» з німецькими солдатами тільки штиком, Щорс організував у селі Личиці спільній мітинг з участю населення, бійців і німецьких солдатів. Німецький полк прибув на мітинг з червоними прапорами.

— Ідіть на батьківщину! — звучить звернений до солдатів заклик Щорса.— Буйте свою буржуазію і меншовиків-зрадників! Хай живе світова революція!

Солдати плакали і кричали «хох!».

Ця перемога Щорса-пропагандиста характеризує його як людину че тільки відважну, здатну спокійно прийти в табір ворога для того, щоб сказати солдатам правду про революцію в Німеччині, що старанно від них

<sup>1</sup> «Ленінський сборник», т. XXI, М., 1933, стор. 256.

приховувалася, а їй як людину широкого політичного кругозору, що вміє використати в інтересах революції класові суперечності у збройних силах противника.

У діях, у поведінці Щорса, в його стосунках з людьми, які оточують його, розкриваються у фільмі все нові й нові риси його характеру. Викриваючи троцькістського ставленника Вурма, Щорс виявляє глибоку політичну зрілість. Вгадуючи зрадництво у наказах, він звертається за порадою до В. І. Леніна.

Рішучість і спрітність Щорса з великою художньою силою зображена в епізоді замаху на нього агента гетьманської розвідки Рогова і в епізоді роззброєння Щорсом банди дезертирів.

Велич почуттів і красу душі Щорса Є. Самойлов прекрасно передає в сцені, коли після тривалого тяжкого бою знесилений від утоми Щорс повертається до себе. Безсилими руками з трудом знімає він з плеча кулемет, підставляє голову під кран. У листі до дружини, який він диктує, бо сил нема писати, вимовляє він слова, словнені ніжної туги, за якими відчувається биття серця, сповненого великої, чистої любові.

Полум'яна віра Щорса у торжество революції обумовлює його невичерпний оптимізм.

Молодий боець звертається до Щорса:

«А мене, товаришу начдив, куля не бере. Наступаємо на окопи. Іду, Кулі свистять, аж лоскочуть! А я, товаришу начдив, так хочу перемогти, так хочу, так хочу! Кажу, куля, не чіпай, не чіпай, не чіпа-й! Не чіпає. Лоскоче, а не чіпає. Скажіть мені, ось що це? Що це? Правда? — Правда,— відповідає Щорс. Раз у тисячу років куля не повинна брати людину... Це безсмертя. Історія заворожила нас, хлопці...»

Скільки поезій у цьому діалозі, яка глибока філософська ідея лежить у ньому! Щорс мрійник, романтик, але мрії його не пуста абстракція, не марево. Мрії Щорса — це здійснення ідей комунізму, це неминуча, безумовна дійсність майбутнього, що випливає з дійсності сучасного.

Розказуючи товаришам про найдорожче, про найзвітніше, Щорс говорить:

«Ось я також часто думаю: пройдуть роки, скінчиться революція, і заживуть люди-брати на землі. Скільки ж казок про нас перекажуть, скільки пісень про нас проспівають! Тихими вечорами та зоряними ночами, де-небудь під Черніговом, над прекрасною нашою Десною будуть співати інтернаціональні хлопці з дівчатами<sup>1</sup>.

І у розпалі бою, що вимагає нелюдського напруження, позбавлений відпочинку і сну, Щорс черпає сили у думках про майбутнє.

— А, знаєш,— звертається він до телефоніста,— коли ми завоюємо всю земну кулю...

<sup>1</sup> Запис за фільмом.

—Знаю, знаю, — скрізь сади насадимо<sup>1</sup>, — відповідає телефоніст і, схилившись над апаратом, засипає від утоми.

Комунистичне майбутнє відкриває перед Щорсом свої ясні далі.

Ось сцена у школі.

Оточений бійцями, що відпочивають після жорстокого бою, сидить Щорс. Погляди всіх присутніх спрямовані на його натхненне обличчя, осяяне внутрішнім світлом. Поранені і здорові — всі завмерли, зачаровані словами, що глибоко проникають в їх прості серця.

В тиші звучить голос начдива.

«І воскреснемо ми. І з'явимося ми з сивини віків, і пройдемо перед ними могутнім строєм, сповненим урочистого ритму і краси, тверезі, хоробрі... пройдемо за Леніним такими достойними, простими товаришами»<sup>2</sup>.

В цих епізодах автор фільму і актор розкривають суть духовних прагнень Щорса, його уявлення про людей майбутнього, ідеї, що становлять зміст його життя, мету боротьби за Радянську владу на українській землі.

Образ Боженка, втілений прекрасним актором І. Скуратовим,— один з найяскравіших образів в українському радянському кіномистецтві. Ця літня людина у чорній папасі, бурці і старечих калошах примушує полюбити себе з першого погляду. Образ «батька» Боженка близький українській народній творчості. Він плоть від плоті і кістя від кості персонажів з народних легенд, що виникли у сиву давнину. Від цього образу відходить вільним духом козацьких дум, епічною простотою і величчю. Як віковий дуб стоїть він на українській землі, спираючись на свої могутні корені, що глибоко вросли в неї. Боженко простодушний, наївний, як дитина, і в той же час хитрий і проникливий. Величезна хоробрість, тонке лукавство, лють, що спалахує, немов порох, раптова зміна почуттів, переходи від одного стану до іншого — все це показано актором з великою майстерністю, барвами різноманітними і мальовничими. Життєлюбний, емоціональний, психологічно тонкий і надзвичайно природний, І. Скуратов створює образ дуже багатий внутрішнім змістом і правдивий в усіх деталях.

Ніхто і нішо не лякає Боженка. Ось тільки Щорса побоюється «батько», та й то тому, що поважає і любить його, довіряє йому безмежно. Щорс вміє підійти до старого, приголомшити несподіваним розкриттям зв'язків явищ великих і малих.

Додержуючи принципу вірного відображення дійсності, О. Довженко показує Боженка не ідеалізованим, а з усіма властивими йому недоліками. Але за всім зовнішнім, випадковим ми бачимо його справжній зміст, духовну красу, гострий розум, шире почуття. «Найвипадковіше в людині — її манери, тому що вони більш за все залежать від виховання, способу життя, від суспільства, в якому живе людина»<sup>3</sup>, — говорить Бєлінський. Під

<sup>1</sup> Запис за фільмом.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> В. Г. Бєлінський, Собр. соч., т. 3, ОГИЗ, М., 1948, стор. 660.

впливом середовища, завдяки повсякденним стосункам з комуністом Щорсом змінюється поведінка Боженка, в ньому зникає все наносне, що походить від колишніх умов життя і пов'язаних з ними звичок. Процес зростання свідомості Боженка відбувається не моментально, він показаний автором як явище закономірного розвитку, що має певні стадії.

Щорс виховує Боженка розумно, терпляче. Так, наприклад, «батько» в сцені з географічною картою не тільки переконується у необхідності знасти воєнну науку, — він оцінює у Щорсі вміння поважати людську гідність. Щорс добродушно ставиться до чудацтва Боженка, але коли справа торкається інтересів революції, він вимогливий і непохитний. Завдяки душевній близькості з Щорсом відбувається складний процес зростання свідомості Боженка. Тому без будь-якого почуття недовір'я сприймається величезна різниця у психологічному малюнку Боженка у перших і останніх епізодах фільму.

Улюбленець Боженка — Савка в'їхав верхи на коні в зал гетьманського палацу, де розмістився штаб Щорса. Можливо, що зовсім недавно сам Боженко зробив би точно так, але тепер, зазнавши впливу Щорса, він вважає, що за будь-яке порушення дисципліни відповідає перед революцією, яка довірила йому командування бригадою.

«Ти чого, сучий сину, ганьбиш мене перед робітничим класом?» — докоряє він другу. По-новому оцінюючи провину партизана, Боженко «постарому» реагує на неї. Він кілька разів б'є Савку нагайкою по спині. Фізично Савка не відчуває ударів — на ньому товста шуба, — але йому болісно усвідомлювати, що він провинився перед «батьком».

Закінчивши екзекуцію, Боженко заспокоює Савку доброю порцією коньяку, згадує з ним епізоди недавніх боїв і, щоб не виказати своїх теплих почуттів до нього, навмисно грубо проганяє його.

Образ Боженка трактується у двох планах — гумористичному і трагічному. В першому випадку автор прагне підкреслити невідповідність зовнішніх рис Боженка, які збереглися в ньому як пережиток минулого, з тими якостями, які становлять справжню суть цієї цільної, самобутньої натури.

Надзвичайно цікавий епізод зустрічі його з буржуазією міста. Щорс дав доручення Боженкові одержати від київських капіталістів контрибуцію на покриття воєнних витрат. Представники буржуазії зібралися в оперному театрі. Боженко виходить на сцену. Він добре пам'ятає вимогу Щорса — бути стриманим. Промову свою старий починає м'яко і доброзичливо, але, в міру того як він говорить, його все більше опановує гнів, справедливе обурення глибоко мирної людини, яка зіткнулася лицем в лиці з тими, хто винен у війні.

«Чи не знаєте ви, що це таке?» — запитує Боженко, вказуючи на «Максим», націлений на публіку. І не діставши відповіді, відповідає: «...Це, громадяни, кулемет. А хто його видумав? Ви! А хто цим кулеметом знищив десять мільйонів трудящих у братовбивчій війні? Хто, я вас питаю?!»

Дипломатичні наміри Боженка миттю розсіюються, як дим. Він вже забув, що є представником Радянської влади і зобов'язаний бути витриманим і холоднокровним. Крута лайка вихоплюється у доповідача. Тільки коли до його свідомості доходить застережливий шепт політкома, Боженко відразу змінює тон і, назвавши суму контрибуції, спокійно підкріплює свою пропозицію вичерпуочим аргументом: «Не жалійте, громадяни буржуазія, все одно вам кінець».

Ця сцена сповнена гумору. Разом з тим пафос її внутрішнього змісту — в гострому викритті капіталізму якносія війни.

З найбільшою глибиною розкривається духовне обличчя Боженка — друга і виховання Щорса — в трагічних епізодах. В ідейно-художньому відношенні ці епізоди, сповнені мислі і пристрасті, є шедеврами кінодраматичного мистецтва.

В «Щорсі» безмежна любов українського народу до своєї соціалістичної Батьківщини розкривається на прикладі конкретних людей, чиї думки, вчинки і дії відображають об'єктивну картину суспільного буття і свідомості. О. Довженко як художник глибоко проникав у духовне життя свого народу. В образах Щорса і Боженка автор показує національний характер не як щось застигле. Навпаки, він змінюється, розвиваючись і вдосконалюючись, відкидає старе, що відмирає, і набуває нових рис, породжених зміною навколошньої дійсності.

Ідея єдності російського і українського народів пронизує весь фільм, але з особливою художньою силою вона проявляється в епізоді, де Щорс говорить з Боженком від імені партії і робітничого класу.

Вороги розстріляли під Києвом дружину «батька». Він оскаженів від горя..Боженко готовий кинути довірений йому фронт, іти на чолі своєї бригади на Київ і жорстоко помститися за страчену подругу. За час довгого спільног бойового життя Щорсу довелося докласти багато зусиль, щоб побороти неорганізованість стихійного народного вожака Боженка. І ось все, що досягнуто з такими труднощами, має загинути! Здавалося б, немає такої сили, яка б могла перешкодити Боженкові здійснити прийняті безглузді рішення, що загрожує зрывом планів командування. Але комуніст Щорс розуміє, що ідеї помсти, яка опанувала всіма помислами Боженка, має бути протиставлено щось більше, що може підкорити собі пристрасний запал справедливого гніву цієї невгамованої натури і Щорс звертається до патріотичного почуття Боженка, для якого не існує нічого вищого і прекраснішого за його рідну Україну, яка разом з Радянською Росією бореться за владу робітників і селян. Заради цієї спільноти боротьби за революцію Боженко готовий віддати своє життя. Гарячі слова Щорса, сказані від імені робітників Росії і України, від імені Комуністичної партії, Радянського уряду, допомагають Боженкові заглушити особисте горе, приборкати гнів і мужньо виконати бойовий наказ командування.

Риси національного характеру, втілені в головних героях фільму —

Щорсі і Боженку, багато в чому відмінні, але спільне у них — їх патріотизм.

Зображення національний характер в усій його глибині, визначеній складністю суспільно-соціальних умов, за яких він створюється і розвивається, Довженко послідовно виділяє найважливіше в ньому, підкреслюючи це основне, важливе. З надзвичайною силою змальовано це головне в епізоді смерті Боженка.

«Навколо хліба, простори, а на горизонті горить село. Гримотять гармати.

Трохи піднявся на носилках Боженко, подивився навколо: — Прощай, Росія і Україна... прощавайте... Великодушно пробачте, що помираю не на полі бою, а на плечах у хлопців...

Хлопці несли його обережно, як дорогоцінну посудину, боючись пролити хоч одну каплю батьківського життя. Рука Боженка лежала на голові найближчого бійця.

«Як умру, то поховайте мене коло Пушкіна... Кажуть, великий поет був. А бригадою нехай командує Сашко. Слухайте Миколу Щорса. Він згуртує вас, і тоді ви вдарите по ворогу страшним ударом на всю Європу»<sup>1</sup>.

В цьому епізоді духовна суть Боженка показана найбільш узагальнено. Він представник свого народу, виразник його світорозуміння, його почуттів і прагнень. Для Боженка найсвященніше і найвище — Росія і Україна, вони нероздільні для нього так само, як імена Пушкіна та Шевченка. В цьому єднанні він бачить торжество революції, запоруку близької перемоги над спільним ворогом.

Сцена смерті Боженка з епічною силою завершує образ славного партизана.

Як художник Довженко надзвичайно винахідливий у засобах розкриття ідей. Він розумно і тонко використовує для цієї мети природу, життєвий фон, на якому відбувається дія, музiku.

Живописно-зображенальне рішення сцени смерті Боженка хвилює виразністю зорового образу: повільно ступаючи, несуть полем бійці носилки з вмираючим «батьком». Навколо здіймаються вгору чорні стовпи вибухів. Все дихає трагізмом величезного народного лиха, все ніби оповите безмежним горем, яке спіткало бойових друзів Боженка. Темне небо, темна смуга далечини. Згасає Боженко. Разом із згасанням його життя густішають присмерки, гасне світло у кадрі. В той час активний фон, який зображає бій, свідчить про те, що товариші «батька» ще з більшою люттю і завзяттям прагнуть зламати ворога, що тяжка втрата не деморалізувала їх, а загартувала їх волю і віру в перемогу. Заклик до боротьби звучить і в шевченківському «Заповіті», що символізує вільноподібство українського народу.

У «Щорсі» О. Довженко досяг філософської і поетичної ясності дум-

<sup>1</sup> Избранные сценарии советского кино, т. 3, Госкиноиздат, М., 1949, стор. 214—215.

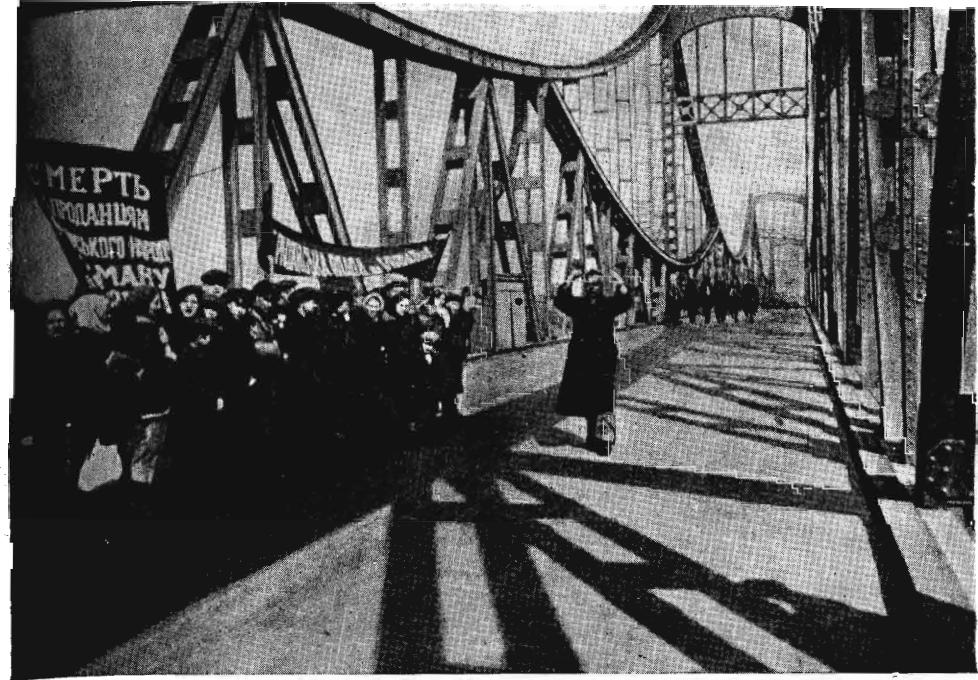
ки, подолавши тенденцію до складності художніх образів, характерну для таких його фільмів, як «Звенигора», «Арсенал», почасти «Земля». У «Звенигорі», де сила і своєрідність таланту Довженка вже виявилися з цілковитою певністю, ще не було тієї чіткості у художньому баченні дійсності, яка приходить до нього пізніше. Художник показує одного з героїв — українського діда — умовно. Явища і речі у фільмі часом постають у туманих асоціативних зв'язках. В «Арсеналі» О. Довженко поставив перед собою високу мету — «бути співцем і поетом робітничого класу України, який здійснив соціальну революцію». Тут художні образи виникають не стихійно, підкоряючись лише бурхливій фантазії художника, як це було у «Звенигорі», а в ідейно-логічному взаємозв'язку, пройняті ясною творчою думкою, що об'єднує їх. Реальні образи переплітаються з алегоричними, але й ті й інші сповнені чіткого ідейного змісту.

Якщо в «Арсеналі» художник приділяв головне місце зображення долі народу, а не долі окремих людей, його представників, то в «Землі» він з тією ж пристрастю і поетичним натхненням звертається до образу конкретного героя. Через індивідуальну долю людини змальовує він український народ, розкриває його волю до боротьби, прагнення, ідеали, типові риси характеру. «Земля» різко виділяється серед інших фільмів свого часу реальністю і яскравістю поетичних образів, що таїли у собі глибокий філософський зміст. Ідейне зростання художника позначилось у тому, що, зображаючи в «Землі» життя і суперечності свого часу, він вибрав найважливіше — боротьбу за новий колгоспний лад, показав цю боротьбу реалістично, хоч і по-довженківськи своєрідно.

Проте образне мислення художника все ще лишалося досить складним. Ця складність поетичної мови Довженка у «Землі» давала деяким критикам привід до необґрунтованого тлумачення філософського змісту окремих епізодів і сцен фільму. Лунали голоси, що в «Землі» показаний круговорот життя як вічна сила, яка керує людиною. В дійсності ж людина подається в «Землі» органічно зв'язаною з природою, здатною впливати на хід життя і змінювати його на власний розсуд. В «Землі» революційне світорозуміння художника знаходить свій вияв у ствердженні закономірності перемоги нового. Ніщо, ніякий опір старого не може врятувати його від загибелі. Рух життя, говориться у фільмі, не є рухом по замкненому колу. Це розвиток по спіралі, постійне вдосконалювання.

Лишаючись вірним собі у прагненні до філософського і поетичного зображення дійсності, О. Довженко у «Щорсі» робить значний крок вперед в оволодінні методом соціалістичного реалізму. Він відмовляється від натяків, поетичні образи набирають тут кришталевої ясності, прозорості. Революційний романтизм О. Довженка знаходить у «Щорсі» яскравий і різносторонній вияв.

У «Щорсі» Довженко бачить події минулого у світлі майбутнього. Мрія, що становить життєву мету героїв твору, звернена до комунізму.



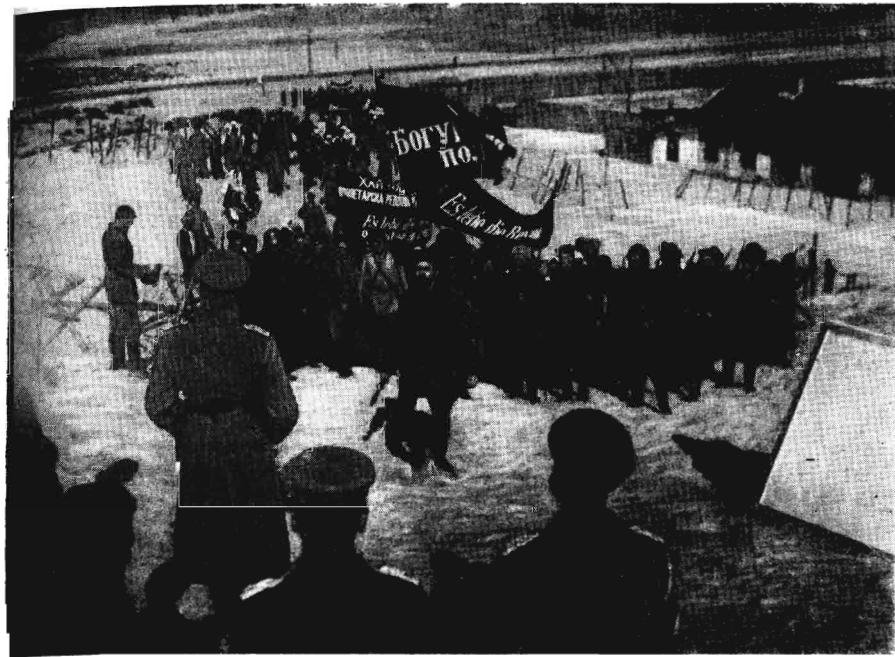
О. П. Довженко на зйомках фільму «Шорс».



«Шорс». Кадр з фільму.



«Шорс». Кадр з фільму. У центрі Є. Самойлов в ролі



«Щорс». Кадр з фільму.



«Щорс». Розмова з бійцями про комуністичне майбутнє.  
У центрі Е. Самойлов в ролі Щорса.



«Шорс». Зліва Є. Самойлов у ролі Шорса, справа—I. Скуратов у ролі Боженка.



«Шорс». Зліва I. Скуратов у ролі Боженка, справа—О. Хвиля в ролі Савки.



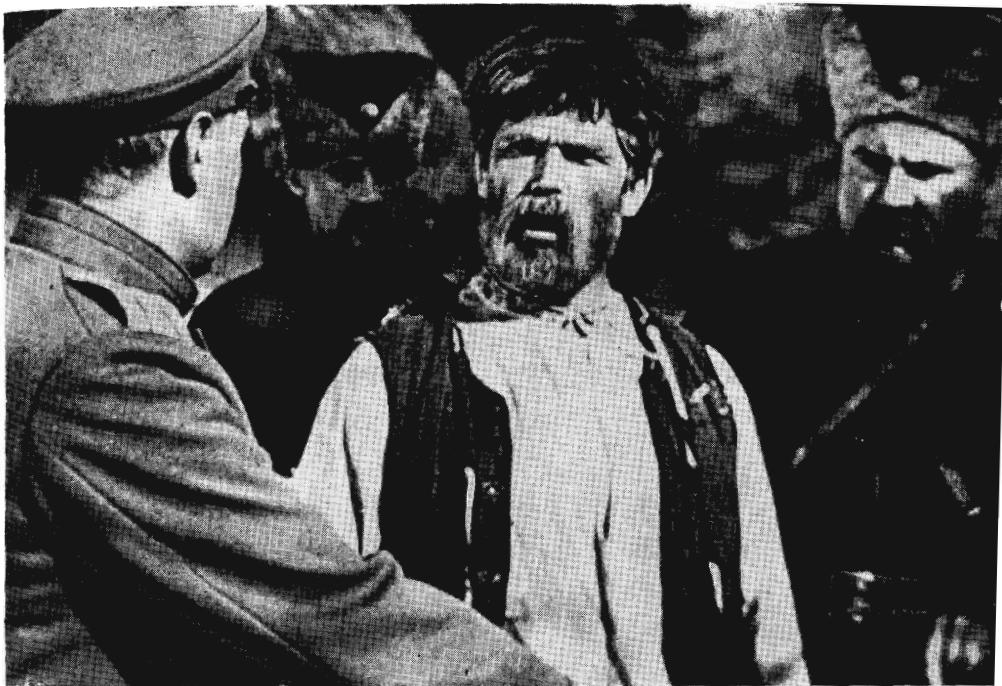
«Щорс». Останнє слово Боженка.



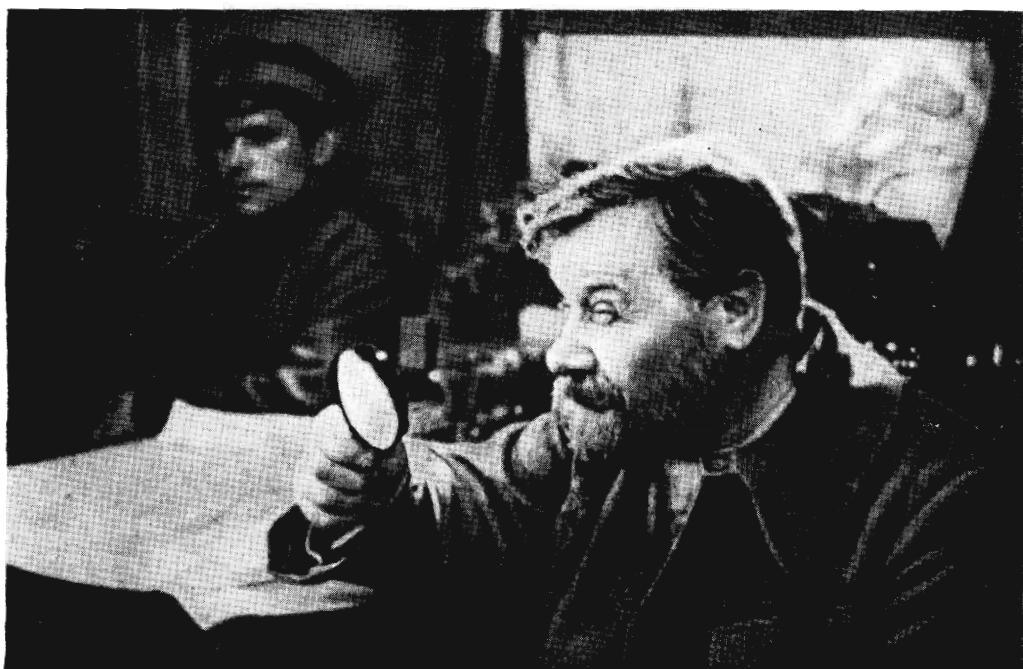
«Шорс». Зліва Є. Самойлов у ролі Шорса, справа І. Скуратов у ролі Боженка.



«Шорс». Директорія, охоплена панікою.



«Щорс». Л. Ляшенко в ролі старого Чижка.



«Щорс». Справа І. Скуратов у ролі Боженка.



«Шорс». Сцена похорону Боженка.



«Шорс». Заключний кадр. Шорс—С. Самойлов.

Ця мрія базується на реальній основі, на твердій впевненості у світлому майбутньому людства. Вона випливає з глибокого розуміння дійсності, вміння сприймати життя у перспективі його революційного розвитку і тих неминучих змін, які проявляються в ньому як закономірність.

До майбутнього звернені не тільки думи її поривання головних героїв — Щорса і Боженка.

У прийдешнє щасливе життя вірить весь український народ. О. Довженко сповнює мрією кожне серце. Безіменний босець говорить переконливо, що після революції «всі краї будуть оплими...» Петро Чиж звертається до майбутніх поколінь, він розмовляє з нащадками так, ніби вони сидять поруч і слухають його: «Так що співайте про нас на здоров'я і вибачте, що були не дуже красиві, бо біdnі були і дуже сердиті, бо зла назбиралося на нашу голову за сотні літ»<sup>1</sup>. Дівчина-наречена сміливо пориває з минулим і йде у майбутнє з бійцями революції. Стара мати посилає дітей у полк до богунців. Карбованим кроком ідуть майбутні полки Радянської Армії у фіналі фільму. Романтична окриленість — основна риба Довженка-художника. Вона присутня в кожному кадрі, в кожному образі.

Реальність мрії знаходиться у прямому, безпосередньому зв'язку з дійсністю. Мрія, що виникла на основі вивчення життєвих фактів, тих явищ, які розвиваються, змінюються, прокладають собі шлях, щоб витиснути з життя старі відмираючі форми, така мрія є передбаченням.

Романтична піднесеність, характерна для творчості О. Довженка, має глибокий і всебічний зв'язок з революційною традицією, з життям, з соціалістичним світоглядом радянських людей, вона властива індивідуальності самого художника.

Поетичні роздуми художника про комуністичний суспільний лад, до якого іде наша країна, про братерство росіян і українців, про те, яка прекрасна радянська людина і як вона достойна завойованого нею щасливого майбутнього, сповнюють багато сцен, особливо ті, в яких Щорс говорить про мету революції і де Боженко звертається до бійців з останнім словом.

У висловлюваннях Петра Чига розкриваються думи художника про те, як революція очистила людину від тих якостей, які їй нав'язав капіталізм, а устами Щорса Довженко переконливо і пристрасно говорить про щастя майбутніх поколінь, яке дасть людині революція, про майбутню дружбу між усіма народами.

Яскраво вираженою в «Щорсі» рисою творчого стилю О. Довженка є поетичність його творів, близькість їх до народної творчості. Рецензент «Ізвестій» прямо називав фільм «Щорс» «народною думою»<sup>2</sup>.

О. Довженко мислить зоровими образами, сповненими узагальнюючої

<sup>1</sup> Запис за фільмом.

<sup>2</sup> «Ізвестія» від 10 лютого 1940 р.

поетичної сили. Вже в перших кадрах «Щорса» виникає поетичний образ прекрасної, страждаючої України, що бореться: мирне, яскраво освітлене сонцем поле з соняшниками на першому плані огортається чорним димом вибухів. Борсаються у житі перелякані коні. Падають на землю партизани і ворожий солдат, злившись у смертельних обіймах. Палає село. Плачуть жінки біля хати, що горить.

В картині війни і нещастя, якою Довженко розпочинає фільм, виділяється лейтмотив — це гнів народу, який піднявся на боротьбу за своє життя і свободу, його мужнє рішення протистояти сильному ворогу. Старий Чиж сміється і знущається з гайдамаків, які мучать його Молода козачка проводжає чоловіка, що йде в партизані. Художня виразність цієї інтродукції характерна для творчої манери Довженка, вона проявляється протягом всього фільму.

Вражаюча сила багатьох сцен надзвичайно велика: німецькі офіцери, які з жаху перед революцією стріляють собі в груди, генерал, піднятий на штики повсталими солдатами,—все це художні образи, сповнені великої сили, які виражають крах кайзерівської Німеччини, всієї її системи. Справді поетичною є й мова героїв — жива і образна. Високий пафос поєднаний в ній з простотою і природністю, запозиченою від українського народного говору. Всі діалоги дихають правдою, все в них живе: і побудова речень, і багатство словника, і ритм, і музика.

О. Довженко, якого заслужено вважають одним з кращих майстрів українського пейзажу у кіномистецтві, не відразу досяг вміння вкладати глибокий ідейний зміст у зображеній ним картини природи. Це був складний процес боротьби проти відживаючих традицій, косності, сліпого схилення перед «вічними силами» природи. В багатьох ранніх українських фільмах пейзаж мав абстрактний характер; рівнини, горби, сонячні сходи і заходи, дороги, що йшли вдалину, були інертним фоном, на якому розгорталася дія. Настрій, який в них передавався, мав абсолютно випадковий характер. Часто функція пейзажу обмежувалася вказівкою на певну пору року: весну, зиму, літо або осінь. Пейзаж відігравав роль тимчасового і просторового орієнтира. Природа в таких натурних кадрах не залежала від людини, жила самостійним життям. Відокремлена у своєму існуванні, вона часто висувалася вперед, закривала собою людину, перетворювалася в далкий від реальної дійсності символ.

Ідейне зростання О. Довженка виявилось і у використанні пейзажу у фільмі. Підкреслений суб'єктивізм українського пейзажу у «Звенигорі» вже в «Арсеналі» змінює свій характер, і таємнича «природа у собі» стає «природою для людини». В ній відображається суспільна боротьба, люди, їх доля. Український пейзаж розгортається тут не в пасивно-спогляdalльному плані, як у «Звенигорі». Поетичний образ природи наділяється О. Довженком дійовою силою. Природа стає на бік людини-борця, співчуває і допомагає їй.

В «Землі» прекрасні картини природи вже несуть чітку думку про людину — трудівника, творця. Кожному, хто бачив цей фільм, запам'ятаються його перші кадри. У саду, під яблунею, вмирає старий селянин. Все життя своє він працював на землі. Його спокійне обличчя світиться тихою радістю. Яскраві сонячні бліки лежать на глянсуватій поверхні прекрасних плодів, які він виростив. В тому, що він створив, в результатах його праці — доцільність довгого і тяжкого його життя. Природа у «Землі» зображається Довженком не байдужою до людини. Людина-творець її володар. Вона на боці людей, які уособлюють нове, передове у житті.

Сумно схиляються соняшники над троною вбитого куркулями колгоспного новатора; плоди і віти тягнуться до обличчя юнака, немов хотіть віддати йому свій прощальний поцілунок.

У «Щорсі» образи природи несуть у собі глибокі ідейно-філософські узагальнення, вони допомагають художнику у розкритті величі людини революції і її діянь. Пейзажі «Щорса», весь фон фільму глибоко національні; вони з любов'ю передають красу українських полів, українських мальовничих селищ.

Творчість О. Довженка характеризує і така риса, як яскраве змалювання другорядних персонажів фільму. Для режисера не існувало поняття «незначна роль». Навіть епізодичних «прохідних» дійових осіб художник наділяє характерами.

Важко, наприклад, забути Савку Трояна (арт. О. Хвиля) — відчайдушного рубаку і хоробру людину, що покірно підставляє спину під «батьківський» нагай; мудрого старого діда Чижка (арт. Л. Ляшенко), який спокійно і гордо підтверджує катам, що його сини пішли до Щорса; стару ткачю (арт. Г. Борисоглібська), яка умовляє побити нелюба-чоловіка, за якого її колись давно силою видали заміж; Петра Чижка (арт. Ф. Іщенко) — воїна, філософа, завзятого танцюриста та багатьох інших.

Задушевний теплий гумор, характерний для багатьох позитивних героїв Довженка, у зображені негативних персонажів поступається місцем перед гострою сатирою.

Сатиричні образи О. Довженка сповнені нищівного сарказму. Прикладом може бути сцена, в якій гайдамацький оркестр під пострілами радянських бійців падає ниць на землю, а коли їх лави наближаються, встає і починає грati «Інтернаціонал», або сцена, де київський буржуа при вступі Щорса у місто гарячково ховає гроши, набиваючи собі рота золотом.

Гостро і зло висміює художник ватажків буржуазних націоналістів. У палаці гетьмана востаннє перед втечею з Києва засідає директорія. Десять далеко чути канонаду. Частини Червоної Армії наближаються до міста. «Головний атаман» Петлюра, розгублений вкрай, звертається до своїх міністрів: «Панове директорія, треба щось робити!» Один з міністрів пропонує служити молебні в усіх церквах, другий рекомендує дати американцям

двадцять мільйонів доларів за визнання директорії, третій наполягає на необхідність зібрати установчі збори і підтвердити права власності фабрикантів, поміщиків і багатих селян, четвертий радить обдурути народ підробленими під соціалізм гаслами.

Важко сказати, чого більше у цій сцені, що відображає політичне і моральне обличчя петлюрівської директорії, — гніву чи іронії. Це сплав того й другого.

Довженко-художник надзвичайно зібраний, цілеспрямований. Весь вогонь душі, всю мудрість і пристрасть творця, всю силу крилатої своєї фантазії вкладає він у той чи інший епізод фільму, прагнучи, щоб ідея твору знайшла в ньому найповніше, найглибше і найпростіше втілення.

Сутність творчого стилю О. Довженка як автора і режисера прекрасно розкривається самим художником у його поетичному зверненні до колективу, який знімає «Шорса», перед сценою розмови легендарного комдива з бійцями про майбутнє.

Ось це звернення.

«Зараз починається сцена, перед описом якої хочеться звернутися до художників, операторів, асистентів, освітлювачів, до всіх, хто повинен поділити з режисером складну працю по створенню фільму.

Приготуйте найчистіші фарби, художники. Ми будемо писати юність свою, що відшуміла.

Передивіться усіх артистів і приведіть до мене артистів красивих і серйозних. Я хочу відчути в їх очах благородний розум і високі почуття.

Декоратори, розташуйте їх в народній школі на підлозі, на столах, на фоні земних півкуль. Поранених перев'яжіть свіжими бинтами, покладіть їх в ряд і шаблю покладіть поруч. Хай відпочинуть вони після довгої кривавої праці. Одягніть їх відповідно до дорогих спогадів про початок нашої епохи!

Освітліть їх, оператори, чистим світлом, щоб все прекрасне, що пронесли вони по полях України, відобразилося на їх обличчях повністю і передалося глядачам і хвилювало серця нащадків високим хвилюванням.

Нехай це світло буде вечірнім, тихим, як перед святом після тривалої роботи. Нехай вони мріють. Не треба їм ні істи в цей час, ні пити, ні курити, ні зашивати зношений одяг свій. Не треба буденних слів, побутових рухів, правдоподібних подробиць. Залишіть тільки чисте золото правди.

Товариші артисти, вдиніться у себе, — як до невідзначення ви змінилися. Так недавно відірвала вас доля від весіль, вечорниць і мирної праці, і так багато розповіла вона вам на історичних шляхах України. Як піднялися ваші наміри над побутовими латками, іжею та іншим обігрavanням предметів! Які виразні ви самі по собі. Ви цвіт народу, його благородна юність на горному привалі. Тихше! Нехай ніщо нікому не відвертає уваги. Зараз ми прислухаємося до ваших думок, які навіть не приснилися б на

чернігівських рівниках ні вам, ні вашим нащадкам цілі, можливо, століття, якби не покликав вас на подвиг грім пролетарської революції<sup>1</sup>.

Грандіозний за охопленням подій і глибиною узагальнення художній задум О. Довженка у фільмі «Щорс» вимагав ясного і повного художнього втілення. Вибір О. Довженка випав на оператора Ю. Єкельчика. У той час ще юнак, учень Д. Демуцького, який зняв самостійно кілька фільмів, Ю. Єкельчик мав задатки видатного майстра пластичної виразності. У нього не закінчився ще період шукань, але його творчість вже яскраво свідчила про те, що це мислячий і оригінальний художник.

В середині 30-х років, коли на Київській кіностудії панували ще сильні формалістичні тенденції, Ю. Єкельчик виступає на засіданнях Художньої ради і в пресі, настоючи на тому, що оператор повинен знімати, керуючись, насамперед, ідейним змістом фільму. Композиційну побудову і світло він розглядав як засіб вияву авторського задуму, а не як самоціль. Критикуючи операторів-формалістів, які прагнули «монументальності», намагалися замість розкриття змісту насытити кадри не пов'язаними з ним емоціями, Ю. Єкельчик закликав наслідувати реалістичні традиції передового радянського мистецтва.

У «Щорсі» Ю. Єкельчик знайшов необмежені можливості для реалізації своїх творчих принципів. У цьому фільмі О. Довженко допоміг йому як художнику піднятися на ввесь зріст.

Розкриття характерів Щорса і Боженка, художнє відтворення бурхливих, сповнених драматизму подій громадянської війни, зіткнення ідей двох протилежних суспільних систем — все це вимагало від оператора великої майстерності. Зберігаючи вірність дійсності, треба було насытити цю дійсність романтичним пафосом, довженківською поезією. І. Ю. Єкельчик досяг життєво правдивого і в той же час епічно піднесеного, зrimого втілення героїки громадянської війни. Кожний знятий ним кадр схвилювано і яскраво виражає художній задум автора фільму.

Особливу увагу приділяють режисер і оператор зображенням характерів дійових осіб і їх психологічних станів. Портрети Щорса дихають життєвою силою. Його натхненне обличчя, що відбиває спокійну впевненість, внутрішню душевну ясність, юне і мужнє, висвітлено в різних кадрах у залежності від обставин і обстановки дії різноманітно, але завжди у зображення Щорса відчувається його духовний зміст.

Для портретів Щорса характерна майстерна передача виразу очей, найтоніших мімічних нюансів. Ось Щорс у колі бійців, в сцені, де йде розмова про майбутнє. Обличчя Щорса освітлене боковим верхнім світлом. На високе чоло мислителя спадає неслухняне пасмо волосся. Погляд спрямований дещо вгору, ніби проникаючи крізь десятиліття в майбутнє. Ця сце-

<sup>1</sup> «Избранные сценарии советского кино», т. 3, Госкиноиздат, М., 1949, стор. 194 -- 195.

на — одна з найсильніших психологічною глибиною розкриття образу Щорса.

Так само чітко і яскраво характеризується Щорс, зображеній у вогні бою з ручним кулеметом в руках на вулиці Києва, коли вступає на чолі своєї дивізії у визволене місто. В цих і багатьох інших портретах Щорса перед нами оживає історична правда про героя революції, і це не безприємна розповідь, а художнє проникнення у те, що становить справді прекрасне в людині.

Незабутнім є портрет Боженка, який розглядає в лупу інспектора Борковського, в якому він пізнав гетьманського офіцера. Чудово передані у примуржених очах «батька» ненависть, іронія і боженківське веселе лукавство. Обличчя його модульоване світлом, ніби виписане, в той час як обличчя командира, присутнього під час розмови, затінене.

Портрети Боженка у насиченій драматизмом сцені переживань «батька», який довідався про загибел дружини, будуються на контрастному освітленні. Темні і світлі плями, різкі тіні накладають на обличчя «батька» відбиток дикої, неприборканої пристрасті. Оператор своєю майстерністю підкresлює, які страшні його муки, який страшний і нестримний його гнів.

Крупний план Боженка, який обвинувачує буржуазію у тому, що вона несе відповідальність за війну і кровопролиття, поданий на фоні арок театральної декорації, що замикають композицію. Темна шапка, темна шуба і інтенсивно, без різких тіней, освітлене обличчя Боженка створюють враження грізної сили.

Атака богунців, які йдуть через замерзлу річку, являє собою шедевр кінохудожника. Величезний світлий простір кадру вкритий чорними фігурками. Їх рух непоборний. В цьому кадрі все сповнене могутнього подиху життя.

У кадрах, де фоном дії служить природа, багато повітря. На величезних просторах завжди виділено і підкresлено те, що становить зміст сцени. Дуже вдало зняті кадри руху кавалерії Щорса, масові народні сцени розваг після братання радянських солдатів з німецькими, прибуття Щорса вночі до воєнного ешелону на залізниці та ін.

У зображенальному рішенні сцен, що викривають ворогів українського народу, відчувається нестримний гнів і вбивчий сарказм. Наприклад, в кадрах, де показаний переляканій наступом Щорса Петлюра, композиція і освітлення дуже добре акцентують його розгубленість, боягузтво, безпорадність, розумову обмеженість і тим самим сприяють розкриттю справжньої природи цієї людини.

Різноманітні кінематографічні засоби виразності повністю підпорядковані у «Щорсі» вияву ідейного задуму автора, все спрямовано на те, щоб художня образна побудова твору знайшла гармонійне чуттєво-конкретне синтетичне втілення.

Музика «Щорса» чудова своїм драматичним напруженням, глибиною характеристик, свіжістю і народністю мелодій, виразністю і органічною єдністю із зоровим зображенням. Музична тема смерті Боженка, характеристика німців, український пісенний фольклор і танцювальні мелодії — все це прекрасно подано композитором Д. Кабалевським, який зрозумів Довженка і талановито передав у музичних образах його художні задуми.

В цілому «Щорс» — один з найвидатніших творів українського радянського кіномистецтва — справді народний за своїми ідеями, за епічним відображенням історичних подій.

## ФІЛЬМИ ПРО ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

В другій половині тридцятих років у радянському кіномистецтві розвивається історичний жанр, формування якого було в тісному зв'язку з поширенням історичного роману в літературі та історичної драми в театрі.

М. І. Калінін у своєму виступі на зборах партійного активу м. Москви в жовтні 1940 р. особливо підкреслив значення художнього відображення славного минулого нашого народу в справі комуністичного виховання.

«Проповідь радянського патріотизму, — говорив Калінін, — не може бути відірваною, не зв'язаною з корінням минулої історії нашого народу.

Вона повинна бути сповнена патріотичної гордості за діяння нашого народу. Адже радянський патріотизм є прямим нащадком творчих справ предків, що рухали вперед розвиток нашого народу». І далі: «З яким захватом розкуті народи відновлюють у пам'яті образи своїх епічних та історичних героїв. Вони відтворюють їх у своїх країнських художніх творах, які везуть на показ у Москву — серце радянських республік, де кожний з них хоче ніби сказати всім народам СРСР: дивіться, я не з чиеїсь ласки є членом великого союзу народів, я не людина без роду і племені, — ось мій родовід, яким я пишаюсь, і хочу, щоб і ви, мої брати по праці і по захисту країнських ідеалів людства, милувались моїм родоводом»<sup>1</sup>.

Успіхи визначних творів літератури і мистецтва на історичну тему зумовлювались ідейним зростанням митців, подоланням чужих марксистсько-ленінському світогляду поглядів на історичний процес розвитку суспільства.

Величезне значення для марксистського розуміння історії мало викриття партією помилок вульгарно-соціологічної історичної «школи» Пок-

<sup>1</sup> М. И. Калинин, Статьи и речи, М., 1951, стор. 115.



«Прометей».  
Д. Антонович  
у ролі  
революціонера Гаврилова.



«Прометей».  
І. Твердохліб  
у ролі Івася.



«Прометей».  
Г. Юра  
в ролі Сидоренка.



«Прометей».  
Н. Ужвій  
в ролі Настасії Макарівни,  
І. Штраух  
у ролі Жукова.



«Прометей».  
Зліва—I. Мар'яненко  
в ролі  
генерала Ладанського.

ровського, яка спотворювала історичний процес. Піклування партії про розвиток історичної науки було одним з основних чинників, що сприяли піднесенням історико-художньої літератури і появі видатних історичних творів у театрі і кіно. Найважливішою подією, що мала вирішальний вплив на розвиток історичного жанру в літературі та мистецтві, була постанова Ради Народних Комісарів і ЦК ВКП(б) про викладання історії в школі.

Вказівки партії освітлювали проблему історії світом матеріалістичної філософії марксизму, відкривали нові горизонти для учених і художників, які працювали над відтворенням героїчного минулого народів країни соціалізму. Оволодіваючи марксизмом, письменники прагнули глибоко зrozуміти саму суть історичних подій, розкривати долю людей у тісному взаємозв'язку з соціальними явищами суспільства.

«Справжню свободу творчості, широчину тематики, багатство тем, не охоплене одним життям, — писав О. М. Толстой, — я пізнаю тільки тепер, коли оволодіваю марксистським пізнанням історії, коли велике вчення, яке пройшло крізь досвід Жовтневої революції, дає мені цілеспрямованість і метод при читанні книги життя. В історії простягаються станові жили закономірності, людина стає хазяїном, розпорядником і творцем історії сучасного і майбутнього»<sup>1</sup>.

Справді, в своєму чудовому історичному романі «Петро Перший» О. М. Толстой показав в усій красі й величі російський національний характер, розкрив його в подіях, що визначають історичну долю народу. О. М. Толстой подолав у процесі створення романа деякі помилки, поглибивши зображення суспільної ролі Петра і підкресливши його реформаторську діяльність. Він очистив твір від усього наносного і зайвого, чим досяг у романі великої художньої правди у відтворенні епохи і образів.

Раппівці, погляди яких на історію збігалися з вульгарно-соціологічною концепцією «школи» Покровського, марно намагалися опорочити роман. Радянська громадськість і партійна критика оцінили його видатні достоїнства. О. М. Горький назвав роман «Петро Перший» серед кращих новаторських літературних творів історичного жанру.

На матеріалі роману О. Толстим і В. Петровим був створений сценарій. У 1937 р. вийшла на екран перша, а в 1939 р. — друга серія фільму «Петро Перший». Поряд з цим величезним історичним полотном у 1938 р. історичний жанр у кіно збагатився «Олександром Невським» С. Ейзенштейна і П. Павленка і в 1939 р. — «Мініним і Пожарським» В. Шкловського.

Визначні у художньому відношенні, всі ці твори мали спільні риси, що виражалися в прагненні авторів відтворити такі періоди в історії нашої Батьківщини, в яких яскраво проявлявся народний геній, народний патріотизм і народ був головною рушійною силою історії, здатною на

<sup>1</sup> А. Н. Толстой, Собрание сочинений, т. 13, М., Гослитиздат, 1949, стор. 323.

великі діла. У цих фільмах виразно проявляється новаторська суть радянського історичного жанру.

Якщо буржуазні фільми висували на перший план приватне життя визначних осіб, ігнорували провідну роль народу або зображали його, в країному разі, у вигляді страждаючої маси, що цілком підкорялась обставинам, то радянські історичні фільми показали народ діяльним, активним вершителем своєї долі. Героями в них були носії передових, прогресивних ідей свого часу — люди, життєвий шлях і цілі яких невіддільні від шляху і цілей всього народу.

Тільки в радянській літературі і мистецтві з'явились твори, що повною мірою відповідають вимогам, поставленим перед історичним жанром В. Г. Бєлінським, який писав: «Що таке історичний роман, як не історія суспільства в певну епоху? Так, предмет історії — людство, або народ; предмет історичного романа — суспільство»<sup>1</sup>.

Роблячи головним об'єктом художнього зображення народ і його діяння, автори кращих радянських творів історичного жанру показували життя в його русі й розвитку, чому Бєлінський надавав вирішального значення.

«Хто хоче зобразити життя народу в даний момент, — писав великий критик, — той повинен подати елементи цього життя в тому бродінні, в якому ми завжди бачимо їх в дійсності. А розібрati їх один по одному і розставити систематично, рядком, як комах на булавках, значить знищити, а не зобразити життя, нерозлучне з рухом»<sup>2</sup>.

Успадкувавши кращі традиції передової культури минулого, радянський історичний жанр ішов шляхом новаторства. Він розвивався на основі марксистсько-ленінського розуміння історії і величезного ідейно-художнього досвіду радянської літератури й мистецтва. Саме завдяки цьому радянський історичний жанр міг глибоко відбивати класові суперечності зображеній історичної епохи, показувати характери в процесі розв'язання соціальних конфліктів. У кращих його творах на першому плані завжди цільні, яскраві і живі художні образи передових представників народу.

Розвиток історичного жанру в радянському кіномистецтві не був процесом спокійним і безболісним. Він здійснювався в безперервній боротьбі з антиреалістичними тенденціями і впливами. Були й труднощі, і невдачі.

В українському кіномистецтві дуже показовим щодо цього є історичний фільм «Прометей», поставлений одним з найвизначніших українських кінорежисерів І. П. Кавалерідзе в 1936 р.

«Прометей» був задуманий І. П. Кавалерідзе як частина трилогії, що мала складатися з творів: «Колівщина», «Прометей» і «Дніпро». Основна тема всіх фільмів трилогії — становлення революційної свідомості українського народу, його спільна з російським народом революційна боротьба

<sup>1</sup> «Белинский — историк и теоретик литературы», вид. АН СРСР, 1949, М.—Л. стор. 207.

<sup>2</sup> В. Г. Бєлінський, Полн. собр. соч., т. 10, вид. АН СРСР, М., 1956, стор. 158.

проти феодально-капіталістичного ладу царської Росії, що завершується перемогою Великої Жовтневої соціалістичної революції. Задум автора охоплював історичний період від кінця XVIII ст. до наших днів. Назва фільму виражала його ідею. Титан Прометей — герой старогрецького міфу, що повстав проти богів на захист людей і дав їм небесного вогню. Розгніваний Зевс, щоб покарати Прометея, приковує його до скелі в горах Кавказу і прирікає на тяжкі муки. Страждання титана припиняє Геракл, який звільняє Прометея.

Поетична легенда про богоборця Прометея надихала багатьох поетів. Великий бунтар Тарас Шевченко в поемі «Кавказ» дав могутній образ Прометея — народу, якого чорний орел самодержавства не може побороти:

Споконвіку Прометея  
Там' орел карає,  
Що день божий довбе ребра  
Й серце розбиває.  
Розбиває, та не вип'є  
Живущої крові,—  
Воно знову оживає  
І сміється знову.  
Не вмирає душа наша,  
Не вмирає воля<sup>1</sup>.

В основу свого фільму Кавалерідзе поклав сповнені печалі й гніву мотиви поеми Тараса Шевченка. Режисер прагнув зобразити народ, що прикутий, як і Прометей, до скелі російського самодержавства, оновлює свої сили для майбутнього визволення.

Позитивним у фільмі було те, що в ньому автор ставив перед собою дуже важливі ідейно-художні завдання і намагався знайти таке драматургійне рішення історичної теми, яке поєднувало б у собі показ подій великого масштабу з розкриттям долі й характерів людей — представників різних класів.

Фільм починається на Україні. У маєтку пана Свічки працює один з основних героїв — кріпак Івась. Волею самодура-поміщика наречена Івася Катерина продана в публічний дім, а Івась, відданий у солдати, стає учасником війни на Кавказі. Під впливом свого товариша солдата-революціонера Гаврилова Івась починає розбиратися в тому, хто ворог трудящих і хто винен у його — Івася — життєвих злигодонах.

За спробу організувати бунт серед солдатів Гаврилова за наказом Свічки розстріляно біля підніжжя скелі, але його передсмертний заклик до боротьби з гнобителями назавжди залишається в пам'яті Івася, солдатів і полонених грузинів. Вогонь, запалений у серцях людей Прометеєм — Гавриловим, спалахує яскравим полум'ям у фінальних сценах селянського повстання.

<sup>1</sup> Т. Шевченко, Повне зібрання творів в десяти томах, т. I, Вид-во АН УРСР, К., 1951, стор. 325.

Драматична доля українського селянина Івася давала можливість глибоко і всебічно розкрити характер людини, що виросла з темного затурканого кріпака в свідомого революціонера. Проте у фільмі образ Івася не дістав належного розвитку і був схематичним. Все ж в окремих епізодах виконавець ролі Івася актор І. Твердохліб показує героя з великою життєвою безпосередністю й задушевністю. Цей невисокий на згорт, міцної статури, м'який і лагідний селянин з сумними очима запам'ятується і хвилює. Багато ширості й людського тепла в сцені, де Івась обережно несе на руках дитину, знайдену ним у розбитій саклі грузинської селянки.

Справляє велике враження сцена екзекуції Гаврилова, коли Івась, для якого покірність начальству була твердим законом життя, порушує наказ, не б'є Гаврилова, а тихо торкається його обличчя. Цей боязкий протест перетворюється у кінці фільму в активний опір. Івась під час повстання підпалює будинок кріпосника Свічки.

Паралельно до сюжетної лінії головного позитивного героя Івася та його нареченої Катерини в фільмі існує лінія купця Жукова, який перетворюється з дрібного торговця у великого промисловця і фінансового магната.

І якщо Івась змальований у фільмі м'якими тъмяними фарбами, то Жукова художник зобразив різко й яскраво. Спритний, зажерливий, холодний і сильний підприємець, що уособлює висхідний клас російських капіталістів, наділений автором впертим характером. Його честолобні наміри не знають меж, його енергія невичерпна. Не гребуючи ніякими засобами, готовий на будь-який злочин і підлість, Жуков напролом іде до багатства і влади.

Аktor Іван Штраух у ролі Жукова створив образ викривальний, багато в чому вірний життєвій правді; разом з тим саме в цьому персонажі найдужче проявився вплив історичної концепції Покровського, яка приписувала торговельному капіталу всемогутність, що не відповідало дійсності. Символічна фігура Жукова показана в картині як провідна в той час історична сила. Поміщики, аристократія, офіцерство і навіть цар були тільки служняними пішаками в його руках.

Газета «Правда» в редакційній статті «Груба схема замість історичної правди»<sup>1</sup> вказувала на цей недолік як на один з основних у фільмі. «Правда» підкresлювала, що причиною творчої невдачі автора є недостатнє знання історичних фактів.

Наміри автора-режисера були надзвичайно широкі. Фільм мав охопити безліч проблем, показати страждання і боротьбу українського народу, боротьбу грузинського народу, розвиток капіталізму в Росії, його роль в економіці й політиці країни, визрівання революційних сил, зв'язок російського, українського і грузинського народів, єдність прагнень простих лю-

<sup>1</sup> «Правда» від 13 лютого 1936.

дей, спільність інтересів експлуататорських класів в Росії і в пригнічуваній нею Грузії, слабкість російського монархічного ладу. Більша частина цих задумів майже не була реалізована. Надмірна кількість завдань і проблем відвертала увагу автора від глибокого розкриття суті явищ і штовха-ла на шлях поверхового, зовнішнього показу людей і подій.

Режисер намагався в основних образах втілити риси певної соціальної групи, зробити кожний персонаж виразником тієї чи іншої ідеї, мало дбаючи про індивідуалізацію зображеніх характерів. Від цього страждала життєвість образів, на них лягала тінь соціологізаторства. У фільмі були виведені фігури: українських селян, українського пана, грузинських аристократів, царя Миколи I, російських солдатів, грузинських повстанців, робітників, революціонерів, куртизанок та інші, але всі ці численні дійові особи не були органічно зв'язані єдиним сюжетом, не показувались у послідовній драматичній дії, що логічно розвивалась, а з'являлись і зникали в епізодах-фрагментах, часто з'єднаних між собою тільки емоціонально.

Багатотемність, переважання зовнішнього замість розкриття психології героя є причиною того, що талановиті актори Г. Юра, Н. Ужвій, І. Мар'яненко, П. Нятко, Л. Сердюк, Д. Антонович та інші могли проявити своє мистецтво тільки в окремих епізодах. Для створення цільних і глибоких образів ім бракувало драматургічного матеріалу.

Незважаючи на ці недоліки, «Прометей», створений рукою великого майстра, був сповнений своєрідної поезії, насичений ширим почуттям. Він викликав у глядачів ненависть до минулого і палке співчуття до простих людей різних національностей, що спільно боролися проти гнобителів, за кращу долю. В цьому полягало значення фільму як мистецького твору.

«Прометей» свідчив про дальший етап у формуванні режисерського стилю І. Кавалерідзе. Тут художник значною мірою переборює властиву його попереднім творам статичність. Хоч часом дія розвивається ще надто повільно, в багатьох сценах відчувається динаміка, без якої не може бути переданий живий хід подій у часі і просторі.

Важливою рисою, характерною для І. Кавалерідзе, є тонке відчуття справжньої атмосфери зображеного часу, що проявляється в поведінці і зовнішності дійових осіб, у зображенальному і музичному рішенні сцен.

І. Кавалерідзе добре володіє кінематографічним простором, вдало вибирає місце дії. Перед глядачем виникають то поля Україні, то оповиті туманом кавказькі гори з дикими скелями й льодовиками, то величні волзькі простори, то монументальні архітектурні форми Петербурга, то безкраї російські землі. Місця дії дуже різноманітні, але всі вони однаково передають величезну схильованість художника, його розуміння природи рідної країни, любов до неї.

Творчій манері Кавалерідзе-художника властива яскрава, своєрідна, сповнена глибокого внутрішнього смислу розробка деталей. Незабутнє враження справляють кадри, в яких відображена загибель багатьох лю-

дей у запеклому бою. Перед нами ріка. В її бурхливих пінистих водах, кружляючи, пливуть солдатські кашкети. Розкриваючи і доповнюючи те, що відбувається в кадрі, звучить сповнена глибокої печалі музика.

Цікаво побудований епізод урочистого молебня в публічному домі, де протест дівчини, обуреної лицемірством і святінністю хазяїв «закладу», виражений у тому, що вона відмовляється приєднатись до церемонії і під акомпанемент гітари співає фривольних пісень.

I. Кавалерідзе охоче вдається до контрастних зіставлень, насичуючи епізоди глибоким підтекстом. Майстерно зроблена, зокрема, сцена, де купець Жуков бродить по полю битви і, переходячи від одного вбитого солдата до іншого, прикидає в думці майбутні бариші.

Часто принцип контрастного зіставлення використовується I. Кавалерідзе і в монтажі. Наприклад, кадри, що зображають готову на самогубство дівчину, режисер поєднує з спокійною, величною панорамою Кавказу, яка підkreслює емоціональне напруження попередніх кадрів.

В той час, коли ставився «Прометей», художні можливості звукового кіно ще тільки освоювались. I. Кавалерідзе шукає нових виразних засобів для формування кінообразу. В одному з епізодів глядач спочатку бачить могутню, повноводну Волгу, над якою ледь чути далеку пісню. Звуки ро-стуть і міднішають. З'являються бурлаки, що співають. Цей і багато інших кадрів, у яких звук і зображення давали новий художній сплав, справляли враження і запам'ятувались.

Персонажі різних національностей говорять у «Прометеї» різними мовами. Для того часу це був цікавий експеримент.

Серед інших фільмів «Прометей» виділяється високою зображенальною культурою. Оператор М. Топчій — один з визначних майстрів української художньої кінематографії — вміє в кожному кадрі виділити його драматичний зміст, привернути увагу глядача до головного. Думкою і почуттям сповнені його пейзажі Кавказу, чудово передана іх сурова краса. Сцени боїв, зняті в темних тонах, дають відчуття напруженості зображенуваних подій. А ось кадри Волги. Безмежні, залиті світлом простори. Душа гордої могутньої російської природи — царіця рік, у якої так багато спільнога з людиною, що виросла на її берегах.

Фільм «Прометей» з щедро розсипаними в ньому блискітками художнього таланту режисера, оператора і акторів, з його помилками і недоліками, що були піддані критичному аналізу в газеті «Правда», багато чого навчив творчих працівників українського кіно і вплинув на розвиток історичного жанру в кіномистецтві.

Цікавою спробою дальнього освоєння української історичної теми був фільм «Кармелюк», поставлений у 1938 р. на Одеській кіностудії режисером Г. Тасіним за сценарієм В. Суходольського.

В основу сюжету фільму автори поклали народні перекази про українського національного героя Устима Кармелюка і твори українських кла-

сиків — легенду про Кarmелюка революційно-демократичної письменниці Марка Вовчка і роман «Кarmелюк» визначного українського драматурга М. Старицького.

Черпаючи сюжет і образи з скарбниці народної поетики, фільм «Кarmелюк» відтворює значні для історії України події, показує людей, які на початку XIX ст. на Поділлі піднесли гнівний голос протесту проти поміщиків. Образ Кarmелюка (артист О. Хвиля) є центральним у фільмі. В цій сильній, мужній, відважній людині втілене нестримне прагнення українського народу до волі, його рішучість порвати рабські пута, боротися за справедливість. Кarmелюк ненавидить експлуататорів і ставиться до них з презирством. Він не може примиритися з жалюгідним напівголодним існуванням братів по класу, змушених віддавати плоди своєї тяжкої праці ситим панам-неробам. Кarmелюк прагне чинити опір, боротися з експлуататорами, не шкодуючи життя.

Герой фільму, що постає перед глядачем, наділений зовнішніми і внутрішніми достоїнствами. Він красивий, сповнений душевної теплоти у ставленні до простих людей, нещадний до панів. Постійно наражаючись на небезпеку, він відстоює право трудівника на людське існування. Ось Кarmелюк, рискуючи життям, визволяє кинутих до катівні селян; ось примушує поміщиків віддати їому «купчу кріость» на продаж кріпаків, яких, наділивши грошима, відпускає з миром; ось він виступає як грізний месник за насильство над знедоленим людом.

Устим Кarmелюк — один з популярних позитивних героїв, створених українським кіномистецтвом. Проте поряд з багатьма достоїнствами образ цієї легендарної особи у фільмі не має тієї епічної сили, величі й глибини, якими наділила його художня фантазія народу. В ньому добре показані відвага, кмітливість, швидкість дії, спритність, але внутрішній світ Кarmелюка залишився нерозкритим. На духовне життя Кarmелюка зроблений лише натяк. Образ Кarmелюка характеризується підкресленням у ньому соціально-типового на шкоду індивідуальному.

У ролі Оляни виступила Н. Ужвій. Створений нею образ простої української жінки людяній і безпосередній. Артистка правдиво показала в Оляні і люблячу самовіддану дружину, і сильну духом сподвижницю Кarmелюка у визвольній боротьбі.

Зображені українського поміщика, артист Г. Юра розкрив дрібну і підлу натуру Опанасенка—його лицемірство, плавування перед владою і багатством.

В образі солдата Тимохи артист М. Захаров правдиво відтворив риси російського національного характеру: самовідданість, хоробрість, бадьюрість і сердечність. Взагалі, природність є основним достоїнством майже всіх персонажів фільму. Глядач вірить у реальність образів Остапа (П. Радецький), Єрьоми (Д. Мілютенко), Варениці (Т. Юра), засідателя (С. Петров) і інших, що посідають у фільмі більше чи менше місце.

У «Кармелюку» знаходить втілення ідея єдності російського і українського народів та інтернаціональної солідарності трудящих. У рядах повстанців ми бачимо українців, росіян, поляків, євреїв, що борються пліч-о-пліч. В усіх них спільні інтереси, цілі, спільні класові вороги — поміщики-експлуататори. Правда, ці ідеї не дістають глибокого художньо-психологічного розвитку.

Композитор М. Вериківський наснажив музику «Кармелюка» народними мелодіями, які ввійшли у фільм органічним елементом його драматургічної тканини.

За характером художнього зображення дійсності «Кармелюк» дещо тяжить до мелодрами і близький до пригодницького жанру. Автори фільму прагнуть досягти найбільшої динаміки дій, швидкої зміни напружених драматичних ситуацій, гострих положень. Недоліками фільму є неповне розкриття внутрішнього світу дійових осіб, їх психології, переживань, неувага до діалога. Проте ідейна спрямованість «Кармелюка», драматичність його змісту, популярність імені головного героя спричинились до значного успіху фільму в радянського глядача.

Глибоко схвилювати широтою задуму, вивершеністю і повнотою художніх образів, що його виражають, судилося іншому твору українського кіномистецтва — фільму «Богдан Хмельницький».

Фільм «Богдан Хмельницький» (1941 р.), поставлений режисером І. Савченком за сценарієм О. Корнійчука, був одним з найбільших досягнень українського радянського кіномистецтва передвоєнних років.

Створений після визначних російських історичних фільмів «Петро Первий», «Олександр Невський» і українського «Щорса», «Богдан Хмельницький» увібрал у себе творчий досвід авторів цих фільмів. Він уособлював поступальний рух мистецтва кіно в новаторському освоєнні ним історичної теми. Народно-історична кінодрама «Богдан Хмельницький» в оригінальній художній формі втілює найважливіші ідеї, розкриває смисл історичних подій, що мали вирішальний вплив на долю українського народу.

У 1648 р. українське селянство, козацтво і трудове населення міст на чолі з Богданом Хмельницьким піднялись на визвольну війну проти іноzemних поневолювачів. У боротьбі за національну незалежність зростало й міцніло прагнення українського народу до возз'єднання з великим братнім російським народом.

Богдан Хмельницький показав себе видатним полководцем свого часу і талановитим, прозорливим політиком. «Історичною заслугою Богдана Хмельницького, — говориться в тезах про 300-річчя возз'єднання України з Росією, — є те, що він, виражаючи споконвічні сподівання і прагнення українського народу до тісного союзу з російським народом і очолюючи процес складання української державності, правильно розумів її завдання і перспективи, бачив неможливість врятування українського народу без

його об'єднання з великим російським народом, наполегливо добивався возз'єднання України з Росією»<sup>1</sup>.

Особа Богдана Хмельницького з давніх часів привертала до себе увагу творців народного епосу і письменників. Історичні пісні, думи й легенди про визвольну війну прославляли воїнську доблесть українського народу і його прагнення до возз'єднання з Росією, оспівували хоробрість і мудрість Богдана Хмельницького, його соратників Богуна, Кривоноса, Нечая.

Тема визвольної війни українського народу, що являла собою високий приклад безмежної любові до батьківщини, і її герой—Богдан Хмельницький надихали багатьох письменників. Серед них, що присвятили свої твори героїці визвольної боротьби українського народу і особі Богдана Хмельницького, були: поет-декабрист К. Рилєєв, етнограф М. Максимович, поет Є. Гребінка, геніальний український поет і художник Т. Шевченко, великий письменник революціонер-демократ І. Франко, класик української літератури М. Старицький та багато інших.

В той час, як прогресивні учені і митці слова, глибоко розуміючи всенародне історичне значення діяльності Богдана Хмельницького, складали про нього твори, пройняті любов'ю, осяніні світлом правди, співзвучні народним переказам, народній творчості, реакційні письменники, українські буржуазні націоналісти намагались очорнити ім'я Хмельницького, принизити його, оббрехати. Відомо, яке обурення В. Г. Белінського викликав роман Голоти «Хмельницький, або приєднання Малоросії» (1834), в якому автор спотворено змальовував події найважливішого періоду історії українського народу.

«Замість того великого Зіновія Хмельницького, про якого народна дума говорить: «Тільки бог святий знає, що Хмельницький думає, гадає!» — гнівно пише Белінський, — ви показали в своєму романі якогось дюокре-дюменілівського героя, на зразок Ерасті Чортополохова, який діє, як божевільний... у вас не було ні ідей, ні ідеалів... у вас Малоросію пригноблюють не поляки, а якийсь божевільний лях, Чаплицький, особа, дуже схожа на лиходіїв класичної трагедії. В вашому романі нема й тіні Малоросії, ні в дії, ні в мові, хіба тільки за винятком кількох малоросійських приказок, які ви ні до ладу ні до прикладу розсадили в різних місцях»<sup>2</sup>.

Героїка визвольної війни 1648—1654 рр. і особа Богдана Хмельницького являли собою вдячний матеріал і для сценічного втілення. Ще на початку XVIII ст. у Київській академії (колишня Києво-Могилянська колегія) створюється п'єса «Милость божия, Украину от неудоб носимых обид лядских чрез Богдана Зиновия Хмельницкого преславного войск запорожских гетмана, освободившая...», яка була поставлена силами вихованців академії.

<sup>1</sup> «Тези про возз'єднання України з Росією (1654—1954)», Держполітвидав, К., 1954, стор. 8.

<sup>2</sup> В. Г. Белінський, Полное собр. соч., т. I, Изд-во АН СССР, М., 1953, стор. 161.

Далі ця тема трактується в цілому ряді п'єс, написаних у різні часи. З них найбільш вдалим драматичним твором була віршована історична п'єса «Богдан Хмельницький» (1897) М. Старицького — автора великого романа про Хмельницького і його час «Перед бурею». У п'єсі з великою художньою силою зображалися страждання поневоленого шляхетською Польщею українського народу, його мужність у боротьбі за своє соціальне і національне визволення.

Правдиве зображення ряду представників українського народу, готових пожертвувати життям за свободу вітчизни, розуміння психології простих людей, гнівне викриття нелюдськості гнобителів-феодалів і підлости католицького духовенства — все це робило п'єсу значним явищем свого часу. І. Франко дав їй високу оцінку. «Богдан Хмельницький» Д. Старицького, — писав він, — був, мабуть, чи не першою українською історичною драмою, якій удалось вибороти доступ на сцену. Він мав немалий успіх, а се факт немаловажний, коли мати на увазі той гарячий подих українського патріотизму, яким пройната драма»<sup>1</sup>.

Поряд з безперечними позитивними якостями п'єса Старицького мала серйозні недоліки. Найсерйознішим з них було те, що зображення Хмельницького багато в чому суперечило історичній правді. М. Старицький то вірно змальовував образ гетьмана як визначного державного діяча, вождя повсталого українського народу — людини рішучої, обачливої і прозорливої, що бачив у возз'єднанні України з Росією єдиний шлях до збереження її свободи й незалежності, то показував Хмельницького в мелодраматичних тонах: слабким, втрачаючим віру в народ і в свої сили, знесиленим під тягарем сумнівів, у розpacі. Образ Богдана Хмельницького збіднюють також вузько особисті переживання гетьмана, яким автор п'єси приділяв більш за все уваги.

Тільки через багато років у творах радянських письменників, художників і композиторів образ українського народу в період його славної боротьби за визволення з-під ярма шляхетської Польщі і возз'єднання з Росією, образ організатора і керівника селянсько-козацьких мас — Хмельницького дістали найповніше художнє втілення. Нове життя знайшли епоха Хмельницького і образ народного гетьмана в поетичній торчості П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, А. Малишка, в прозаїчних творах Н. Рибака і Я. Качури, в живописних творах М. Хмелька, В. Задорожного, в музиці К. Данькевича.

Найяскравіше художнє втілення в драматургії образ Богдана Хмельницького дістав у творах О. Корнійчука.

В основу сценарію «Богдана Хмельницького» О. Корнійчука покладені історичні факти героїчного минулого України. У фільмі відтворені події

<sup>1</sup> І. Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVII, Держлітвидав України, К., 1955, стор. 335.

1648 р., коли український народ на чолі з своїм видатним полководцем Богданом Хмельницьким піднявся на визвольну війну проти іноземних гнобителів.

Розкриваючи внутрішні рушійні сили народної боротьби, О. Корнійчук виділяє і підкреслює прогресивні тенденції епохи. Автор послідовно розкриває дві головні теми, що проходять через увесь твір. Це безмежна, самовіддана любов українського народу до батьківщини, його рішучість не жаліючи життя відстоювати свою незалежність і свідомість єдності своєї долі з долею російського народу.

Ідея єдності українського і російського народу, що надихала запорожців на боротьбу, починає звучати уже з перших кадрів. В епізоді появи Богдана перед козаками слова гетьмана про те, що ним відправлені послані до народу російського, завойовують йому безмежне довір'я війська, запалиють народ на подвиг.

Художні образи «Богдана Хмельницького» відтворюють типові характери в типових обставинах. Герої Корнійчука—живі люди з сильними пристрастями, конкретні, яскраві особи, що мають свою біографію, свій життєвий шлях.

Головний герой постає перед нами як людина з видатним державним розумом, людина могутньої сили і незламної волі, талановитий полководець, що присвятив своє життя справі звільнення України від інтервентів і возз'єднання її з Росією. Особисті почуття Богдан Хмельницький підпорядковує інтересам свого народу. Не вагаючись, він віddaє в заставу сина на знак вірності союзові з ханом.

Автор надає образові Хмельницького певної романтичної піднесеності. Водночас гетьман зображеній як звичайна людина, йому властиві людські слабості. Проникливий і хитрий у воєнних справах, він, засліплений любов'ю до дружини, довіряє їй безмежно і мало не стає жертвою ворогів, які обрали Гелену знаряддям своїх підступних замірів. Хмельницькому притаманні й інші слабості. Проте постать його сповнена величі, внутрішньої чарівності.

Змальовуючи образ Хмельницького, Корнійчук виходить з правильного марксистського розуміння ролі особи в історії. Свідомість людини, її воля визначаються її суспільним буттям. Людська особистість—результат розвитку суспільства.

Богдан Хмельницький є уособленням народної мудрості, виконавцем волі українського народу, що бачив єдиний шлях до визволення України і її щасливого майбутнього у возз'єднанні з Росією. Він керівник народу і водночас відданий і вірний його слуга.

Прагнучи художньої правди, Корнійчук показує дійових осіб живими, не ідеалізуючи їх. Наприклад, дяк Гаврило в своїх визначальних рисах є особою позитивною. Розкриваючи ідейну суть цього персонажа, автор не відкидає і негативних рис, зумовлених часом і середовищем, а дає

образ у найбільш життєвому його виразі. Гаврило з голови до п'ят запорожець з чистою, прекрасною в своїй простоті душою. Ось він перед нами—охоронець віри батьків. Він щиро вірить у бога і в чорта, тому що свобода і віра в очах козаків неподільні і рівнозначні. Іноземні заройовники намагались поневолити Україну не тільки мечем, а й рівною мірою насильницьким окатоличенням. Гаврилові не властиве показне смирення, йому взагалі чужі всі властивості служителя церкви, чужі вузькі інтереси релігії. Всі його думки у повсякденних ділах, турботах, мріях, радостях, горі й боротьбі народу. Так само як крапля має всі властивості річкової води, в Гаврилі зібрани риси усього козацтва далеких часів. Молодецтво, груба одвертість, невситиме прагнення погуляти так, щоб аж пекло сміялось, поєднуються в ньому з великою любов'ю до батьківщини, з рішучістю, гострим розумом, віданістю товаришам і бурхливою діяльністю на благо суспільства.

Героїчною патетикою пройнятий фольклорний образ козака Тура, який віddaє своє життя справі перемоги. Прообразом Тура є історична особа—український селянин Микита Галаган, який під страшними тортурами підтверджив свої показання про чисельність українського війська.

У прямому зв'язку з образами народної творчості перебувають і інші типові образи, що уособлюють волелюбний веселий характер українського народу. Це козак Нива, що кричав своїм дітям з вогнища, на якому його спалювали: «Смійтесь, діти, смійтесь з ляхів»; це старий Шайтан з його сином—добродушним силачом Довбнею; це веселий музикант козак Коужух; безіменний герой на сигнальній вищі, чорноброда шинкарка.

Життєва правда—ось те головне, що властиве всім образам «Богдана Хмельницького». Кожний персонаж являє собою людський характер, сповнений великого узагальнюючого змісту, палкого щирого почуття.

Показуючи у фільмі вчинки і внутрішню суть дійових осіб у зв'язку з класовими суперечностями, відмінністю між інтересами трудових і експлуататорських верств суспільства, О. Корнійчук тим самим розвінчує хибність і беспорадність реакційної теорії «єдиного національного потоку».

Автор прагне розкрити психологію героїв, виходячи з їх характерів і класового світогляду.

Соціальні й індивідуальні риси яскраво виражені в образі другої дружини Хмельницького Мотрони, виведеної під ім'ям Гелени. Зберігши історичну правду характеру цієї жінки, яка, живучи в домі гетьмана, тужила за розкішним життям на батьківщині, у Варшаві, була тісно зв'язана з шляхтою та єзуїтами і мала намір зрадити Хмельницького, автор деяло змінив обставини її життя. Як свідчить історія, в 1651 р., тобто через кілька років після зображення подій, Мотрону убив син Хмельницького Тиміш. У творі Корнійчука Гелену вражає куля її спільника після за-

маху Гелени на життя гетьмана. Рішення шляхтянки отруїти Хмельницького та її загибель виправдані логікою подій і особливо характером та психологією Гелени. Ми бачимо тут прагнення автора типізувати образ, яке цілком себе виправdue.

Драматична лінія Хмельницький—Гелена сприяє розкриттю образу гетьмана, допомагає його індивідуалізації. При обговоренні фільму були зроблені спроби тлумачити лінію Хмельницького і Гелени як мелодраматичну, але успіху вони не мали. Присутні не могли не погодитися з доводами І. Савченка, що нагадав про драматургію Шекспіра, який показував людину в широких життєвих зв'язках. Захищаючи сценарій від нападів з боку прихильників концентрованого, а по суті трафаретного, сухого зображення історичних герой у мистецтві, І. Савченко говорив: «Якщо Богдан дуже любить жінку, і якщо ця жінка—ворог, і якщо хоче отруїти, чому це мелодрама?.. тільки тому, як ти розповів про це?.. Це абсолютно невірно... може, ми це зіграли, як мелодраму, може, ми це погано зробили, це інша річ. Але в основі, в сценарії, в цьому не було мелодрами. Нам дуже дорога ця частина фільму...»<sup>1</sup>

Створюючи образ агента Ватікану Лизогуба, Корнійчук користується згущеними яскравими барвами. В цьому образі розкривається надихаюча роль церкви в організації збройної розправи з непокірним українським народом.

Про класові суперечності в рядах запорозького війська свідчить у фільмі група зрадників (Кабак, Півень), які не тільки не зацікавлені у перемозі над ворогом, а таємно намагаються допомагати йому. Внаслідок цього фільм дає соціально узагальнену картину історичної дійсності.

Автор створює і образи широкого художнього узагальнення, з яких на першому місці стоїть образ народних мас, що піднялись на боротьбу проти гнобителів.

Серед різних засобів типізації Корнійчук застосовує принцип виділення основних визначальних рис характеру і прямої сатиричної характеристики (наприклад, в образі Чаплінського). Автор також широко користується для висвітлення дійових осіб смисловими лейтмотивами.

Одним з найскладніших завдань кінодраматурга було створення реалістичної мови дійових осіб фільму, лаконічної, яскравої, органічно злитої із змістом кадру,—кінематографічного діалога. Спираючись на досвід російської та української класики, закони побудови кінообразу, глибоке знання народної мови і народної поетичної творчості, Корнійчук чудово розробив мову персонажів фільму. У мові дійових осіб—її лексичному матеріалі, побудові й ритміці—автор передає склад думок, особливості характеру, ідейно-психологічні риси герой.

Наприклад, у мові Хмельницького знаходяться яскравий вираз його

<sup>1</sup> Стенограма виступу І. Савченка. ЦДАЛ, ф. 1992, оп. I, стор. 38.

соціальна належність, рівень культури, його особисті якості. Висока освіченість Богдана виявляється в таких образних висловах, як: «А то не сніг розстав і не лід,—то ручай сліз народних потекли в Дніпро, то земля українська більше не приймає крові, сліз замучених дітей, батьків, дідів та прадідів наших»; «...Чума... чума вкрила землю, і по стопах езуїтів смерть іде незримо...»; «...Чи є на світі кара за муки народу нашого? Та де ж кінець стражданням?». Тут явно відчувається наліт духовної і літературної фразеології, зумовленої академічною освітою. Але для Хмельницького, який завжди бував в самій гущі народних мас, характерні звороти, притаманні побутовій козацькій говорці. Він говорить: «Дай тютюну, Максиме. Твій міцніше. Закуримо, щоб дома не журились». Особливості мови Хмельницького виражаютъ своєрідний, з різко позначеню індивідуальністю типовий характер, який реально відтворює історичну дійсність.

Так само дбайливо опрацьовує Корнійчук і мовний матеріал інших персонажів. Глибоко розкривається у мові характер Гаврила. В ній рельєфно виступає український національний гумор.

Мову дійових осіб автор використовує як найсильніший засіб художньої виразності. Ось приклад чудової характеристики польської аристократії за допомогою короткого діалога.

Чернецька. Хто цей високий лицар?

Адам Кисіль. Невже ви не знаєте? Це ж Чаплінський. Він знищив хутір Хмельницького, убив його сина і забрав дружину.

Чернецька. Так?

Адам Кисіль. Так!

Характеризуючи табір ворогів, Корнійчук передає в мові шляхти її зарозумілість, презирство до простого народу, цинічну кровожерливість, святенність.

Майстерність О. Корнійчука як кінодраматурга виявляється і в тому, що фільм має гострий, захоплюючий сюжет, драматична дія розвивається дуже напружено.

«Богдан Хмельницький» О. Корнійчука давав величезні можливості для художнього втілення твору на екрані.

Своєрідний, надзвичайно тонкий художник — постановник фільму І. Савченко бачив основу режисерської творчості в кінодраматургії. Без повноцінного літературного сценарію він вважав неможливим створення значного в ідейному і художньому відношенні фільму. Вибір сценарію І. Савченко розглядав як найвідповідальніший творчий акт, що визначає художнє обличчя режисера. Образи сценарію, обставини, в яких діють герої і розкриваються характери, повинні глибоко хвилювати постановника фільму, будити його фантазію, вони повинні оживати перед його духовним зором, діяти в його уяві відповідно до своєї індивідуальності.

«Богдан Хмельницький» був для І. Савченка саме тим твором, який захоплював його до глибини душі.

«Фільм «Богдан Хмельницький»,—писав І. Савченко,—показував перші битви визвольної війни українського народу проти феодалів, що поневолили нашу землю, проти хижої лапи Ватікану, який хотів, обдуривши нашу батьківщину, позбавити її самобутності, самостійності, здатності до опору загарбникам.

Цього не вдалося зробити, бо в боротьбі за волю і честь українського народу допоміг йому його старший брат—могутній російський народ»<sup>1</sup>.

Втілюючи в художніх кінообразах історичне минуле українського народу, І. Савченко робить основним предметом зображення те, що було близьким радянським людям. Він прагне передати думки, вчинки і почуття героїв, співзвучні нашему часу, які зустрічають гарячий відгук у серцях їх нащадків, становлять найважливіші риси народу, які зародилися на зорі його історичного буття і живуть донині. Фільм вражає правдивим відтворенням зображуваної епохи. І. Савченко правдиво відроджує епоху, примушуючи її герой жити повноцівним життям. Для того, щоб досягти такої правдивості у відтворенні давно минулих подій, треба бути не тільки художником, а й глибоко знати і любити свій народ.

У «Богдані Хмельницькому» яскраво проявляється режисерський стиль І. Савченка, особливості його творчості, його ідейні позиції. Надаючи вирішального значення драматургічній основі фільму, І. Савченко бачить головний засіб художнього втілення задуму кінодраматурга у грі актора. Живописно-пластичні елементи, композиція кадру, монтаж і інші засоби кінематографічної виразності він цілком підпорядковує створенню акторського художнього образу.

І. Савченко прагне створити цілісний людський образ, у якому пульсує кров, палкő б'ється живе серце. Його творчість спрямована на утвердження реалістичного характеру, проти умовності, схеми, награгання і шгампу, проти байдужого проголошення авторських ідей, проти абстракції, псевдомонументальності, проти всього того, що позбавлене барв життя, почуття, вогню.

І. Савченко виявляє себе в фільмі як режисер, що вміє спрямувати актора на розкриття в образі основного ідейного задуму драматурга. В той же час він дає акторові свободу творчості, підтримує його ініціативу, всіляко сприяє розвиткові його особистих здібностей відповідно до його нахилів і характеру. Цим І. Савченко досягає високої творчої «віддачі» актора, природності, безпосередності й повноти індивідуально-конкретного в його грі.

Завдяки вдумливому підходу до актора в образах «Богдана Хмельницького» поєднується реалізація режисерського розуміння образу як невід'ємної, органічної частини фільму в цілому з чуттєво-конкретним ак-

<sup>1</sup> «30 лет советской кинематографии», М., 1950, стор. 36.

торським розумінням і трактуванням ролі. Звідси багатство яскравих подробиць, характерних життєвих штрихів, що викликають у глядача відчуття життєвої правди.

Виконавець ролі Богдана Хмельницького М. Мордвинов глибоко за своїй авторську ідею і режисерське трактування центрального образу. В його зображенні гетьман війська запорозького величний своєю безмежною відданістю українському народові, вірою в його силу. Ідея визволення вітчизни з-під іноземного гніту живить його могутній дух. Артист передає вміння Богдана повести за собою народ, злити волю тисяч людей в єдине прагнення перемоги.

Внутрішні якості Хмельницького проявляються і в зовнішньому маклюнку ролі—в усіх його рухах, жестах, міміці—різко і точно. Мордвинов наділив його різноманітними почуттями, вогненним жаром душі. Ось гетьман звертається до козаків і селян з закликом стати на захист зневаженої України, за волю і честь, за життя вітчизни. З болем і гнівом говорить він про нескінчені муки народу, про шляхетський терор, про загибель кращих синів України. І коли, піднявши символ своєї влади—булаву, він закінчує промову вигуком: «... Будемо гнати панів з України до самої Вісли», глядач відчуває, яка величезна внутрішня сила прихована в цій людині, яке глибоке переконання в торжестві правди, в тому, що український народ буде вільний.

М. Мордвинов розкриває різноманітні риси багатогранної особи Хмельницького: як то трибуна, натхненника і організатора мас, то як полководця в усій величі його воїнської доблесті. Упевнено, голосом, у якому ззвучить залізна воля, віddaє гетьман накази своїм полковникам перед боєм під Жовтими Водами. Вириваючи з рук ворога ініціативу, завдяки воєнним хитрощам дістасе Хмельницький перевагу над добре озброєними силами противника. З його наказу на польські оборонні лінії пущені бики з палаочими хвостами. Змітаючи на своєму шляху артилерію і людей, мчать розлютовані тварини. Хмельницький регоче. В цей сміх Мордвинов еклав і вдоволене почуття помсти жорстокому, підступному ворогу, і радість перемоги, що стала реальністю.

Ось гетьман керує штурмом замка Потоцького. Грізний його крик «Кара панам!» покриває шум бою. Обіймаючи врятованого з катівні Потоцького Гаврила, Хмельницький вигукує: «Живий!» І в цьому вигуку раптом проривається велика любов цієї завжди сурової людини до товариша.

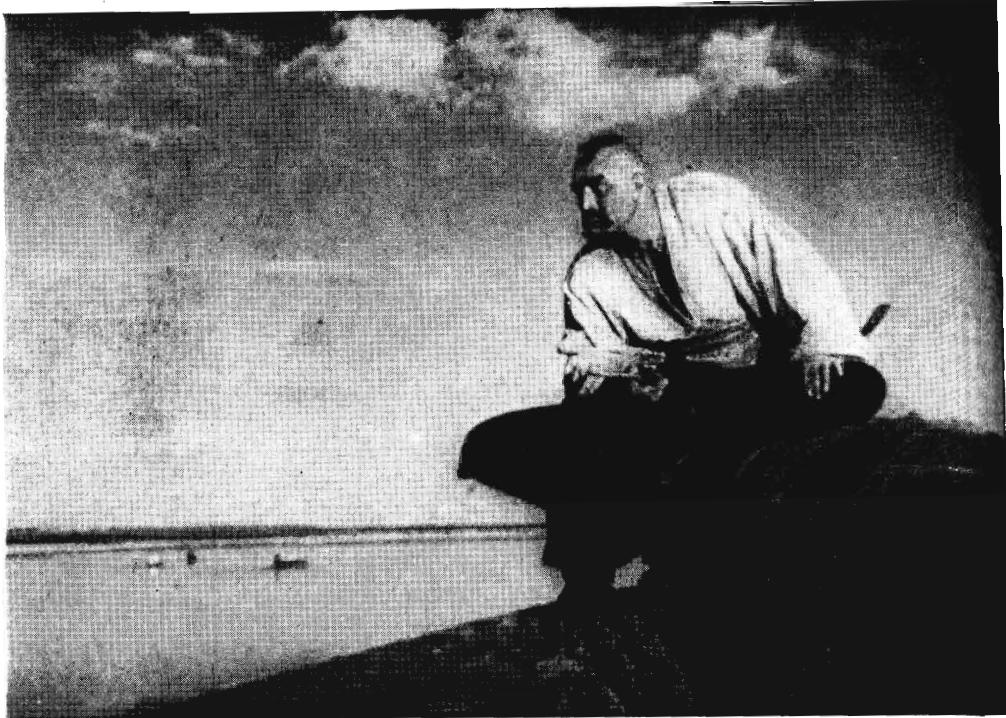
Багато сцен завдяки своїй психологічній насыщеності залишають незабутнє враження. Після того, як Кривоніс та інші полковники відмовилися прийти на раду, доки в шатрі знаходиться Гелена, яку вони вважають зрадницею, ми бачимо Хмельницького на березі Дніпра. Мужнє, відкрите обличчя його виражає глибокий смуток. Любов до дружини змушує його вірити в її щирість, а підоозри, висловлені найдорожчою для ньо-



«Богдан Хмельницький». Кадр з фільму.



«Богдан Хмельницький». Кадр з фільму.



«Богдан Хмельницький». М. Мордвинов у ролі Богдана.



«Богдан Хмельницький». Російські посли слухають промову Хмельницького.



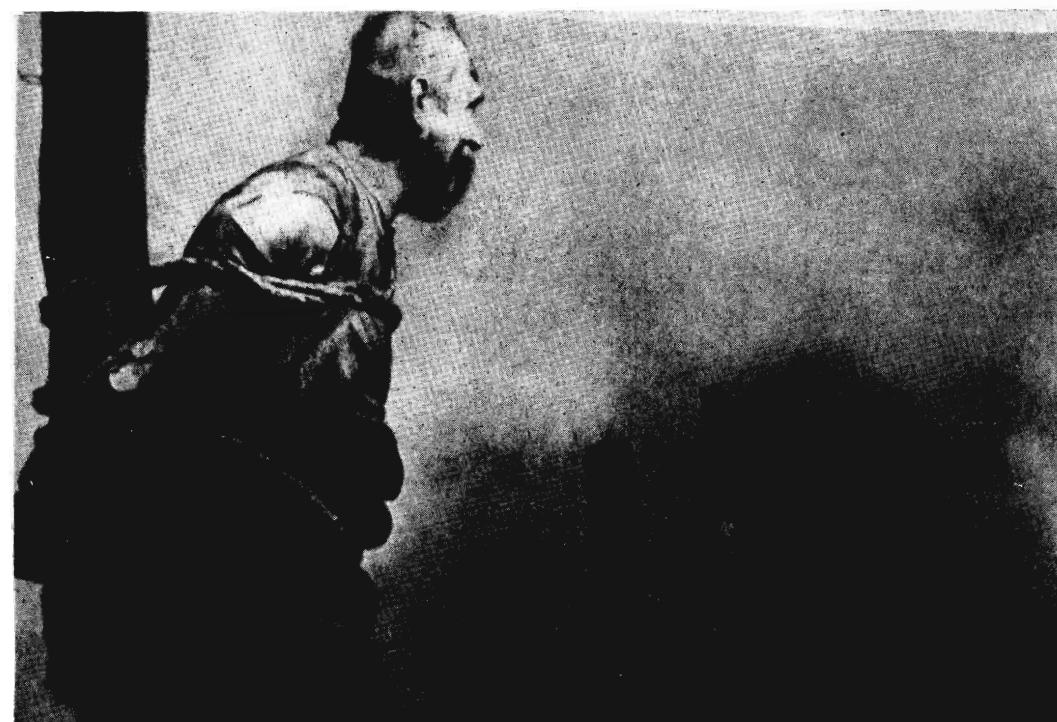
«Богдан Хмельницький». М. Жаров у ролі дяка Гаврили.



«Богдан Хмельницький». Справа Р. Івицький в ролі козака Тура.



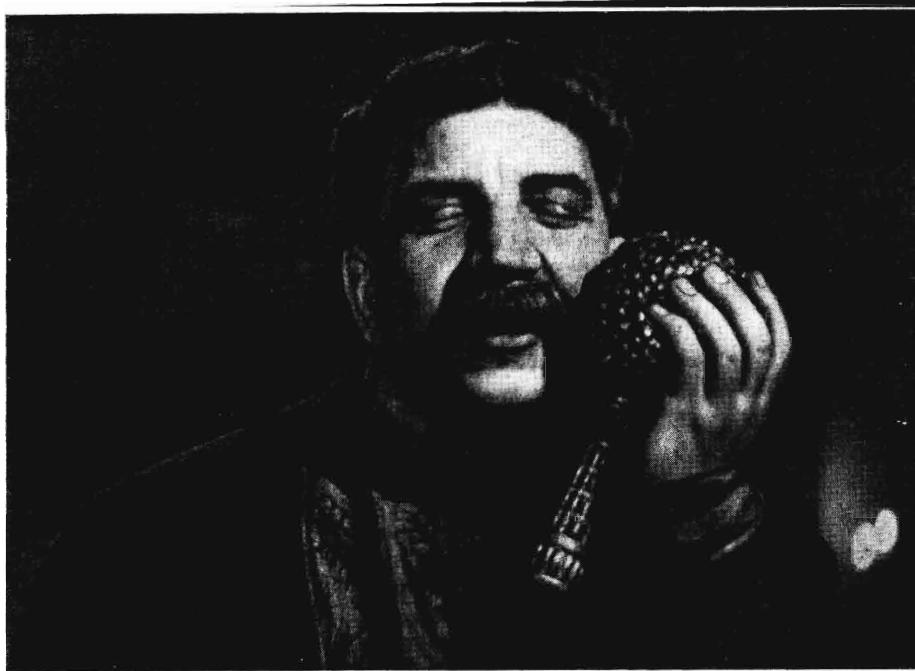
«Богдан Хмельницький». Г. Жуковська в ролі Гелени.



«Богдан Хмельницький». «Дорога смерті».



«Богдан Хмельницький». Сцена похорону козака Тура.



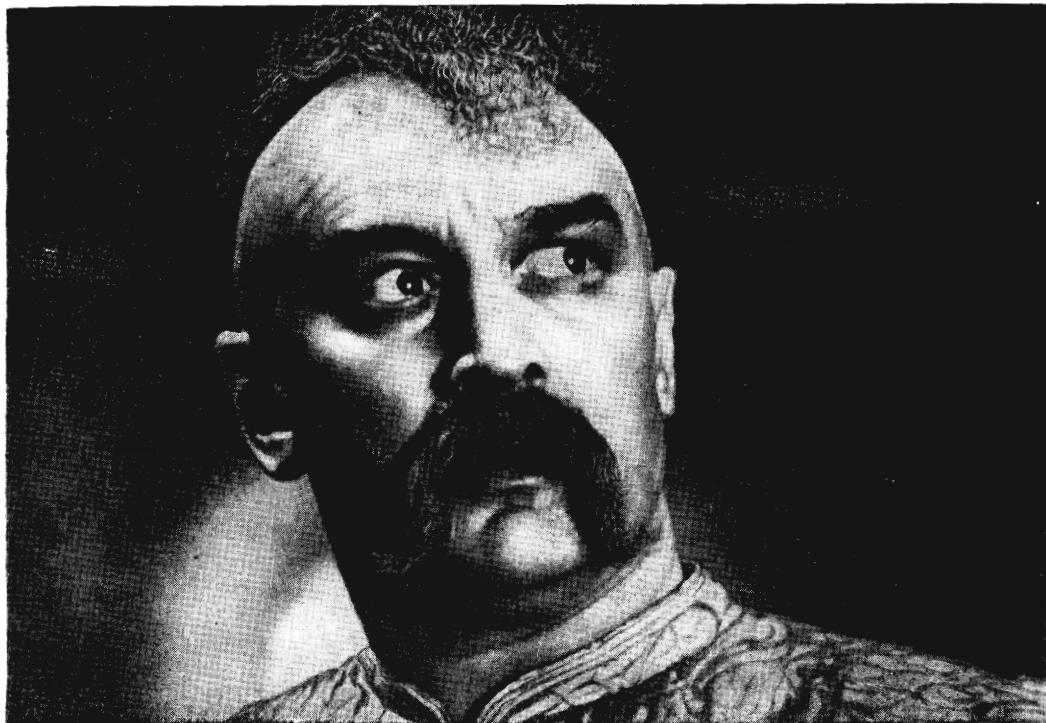
«Богдан Хмельницький»  
В. Полідемако  
в ролі Лизогуба.



«Богдан Хмельницький»  
Справа—Г. Грайф  
у ролі  
Степана Потоцького.



«Богдан  
Хмельницький».  
Зліва—Б. Безгін  
у ролі  
Івана Богуна,  
справа—М. Ільченко  
в ролі  
Максима Кривоноса.



«Богдан Хмельницький». Богдан—М. Мордвинов.



«Богдан Хмельницький».  
Кадр з фільму.



«Богдан Хмельницький»,  
Б. Андреєв  
у ролі Довбні.

го людиною, обурюють гетьмана. Він тамує почуття образи. Коли Кривонос підходить до нього, він, наче між ними нічого не сталося, ласкаво пропонує: «Закуримо, щоб дома не журилися!». Весь цей епізод Мордвинов проводить, ідучи від характеру героя, розкриваючи перед глядачем багатство душі Хмельницького, властиве йому почуття високого обов'язку, справедливості, уміння побороти в собі вузько особисте, стримати себе і прислухатись до голосу розуму, який підказує гетьманові, що найважливішим у даний момент є єдність у середовищі захисників України.

Виявляючи чудовий талант трагічного актора, проводить Мордвинов сцени, в яких передає найтяжчі переживання Хмельницького. Трагічного пафосу сповнений монолог гетьмана над трупом Гаврила. Пропала віра в те, що він вважав світлим і певним: жінка, яку він обожнював, готувала йому смерть, людина, якій він безмежно довіряв, виявилася ворогом. Але найстрашніше те, що вірний, самовідданий його друг лежить мертвий біля його кіл. Ці душевні зворушення надмірні навіть для такої загартованої в нещастиях і непохитній духом людини, як Хмельницький. Перші слова монолога Мордвинов виголошує з невимовним болем. Це стогін смертельно пораненої душі. Та ось гетьман неймовірним зусиллям волі переворює слабкість, що охопила його. Він говорить уже не про свої страждання, а про страждання народу. Тепер не скаргу, не душевне збентеження пригніченої горем людини чути в його словах, а наростаючу несамовиту лють, прагнення діяти, боротись.

Створений М. Мордвиновим образ Хмельницького сповнений думки, збагачений яскравими почуттями, ясними ідеями, динамічний, темпераментний. В основі творчого втілення ролі Хмельницького лежить прагнення показати не просто характер, наділений певними особистими якостями, а характер, пройнятий духом часу, який уособлює розвиток національних рис і сформувався під впливом історичних подій і обставин.

Саме такий підхід до створення образів історичних осіб властивий визначним радянським митцям. М. Черкасов, наприклад, говорить про значення глибокого розуміння актором історичного змісту зображеного характеру, як про основну умову його творчого успіху. «В роботі над історичним образом при вивчені матеріалів насамперед треба знайти правильну історичну концепцію, об'єктивно справедливу оцінку образу. Помилитися в історичній оцінці образу — значить наперед приреєсти роботу на невдачу. Я знаю випадки, коли великі артисти, виступаючи в історичних образах, намагалися знайти виправдання для їх поведінки передусім в особистих рисах характеру. Ці актори збивалися на вузько суб'єктивне рішення, їх образи переставали жити в конкретній історичній обстановці, і таким чином пропадала вся ідейна сторона вистави або оберталась свою негативною стороною»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Н. Черкасов, Из записок актера. М., 1951, стор. 30.

Органічно злитий з зображенням епохи і яскраво виражає її дяк Гаврило у виконанні М. Жарова. Доручивши цю роль актору з визначним комедійним обдаруванням, І. Савченко зробив дуже вдалий вибір. Цей яскравий життєрадісний талант режисер зумів спрямувати на розкриття героїчних сторін характеру героя. М. Жаров передав високі людські почуття свого героя, зробивши основним змістом образу дяка його полум'яній патріотизм, любов до товаришів, зворушливу прихильність до Хмельницького. Ідейність, сердечний гумор, свіжість і чарівність образу Гаврила дають право віднести його до кращих щодо акторського виконання образів фільму.

І. Савченко зосереджує увагу не тільки на головних дійових особах. Питання ансамблю, якому він надає величезного значення, розв'язується режисером шляхом глибокої розробки кожної ролі з тим, щоб її ідейний зміст знайшов найбільш яскравий, живий вираз. Чітко уявляючи собі картину в цілому, І. Савченко ставить індивідуальне художнє завдання перед кожним актором, запалює його і в результаті досягає єдиного творчого устримлення всього колективу, загальної активності.

Артисти М. Ільченко (Максим Кривоніс), Б. Безгін (Іван Еогун), Д. Мілютенко (гетьман Потоцький), Г. Жуковська (Гелена Чаплінська), В. Поліцеймако (Лизогуб) створили образи правдиві і живі. Великою різноманітністю і яскравими барвами позначені і епізодичні ролі, виконувані артистами Б. Андреєвим (Довбня), А. Дунайським (Шайтан), Р. Івицьким (Тур), Д. Капкою (Кожух), О. Хвилею (кобзар), М. Вищоцьким (Кабак), Е. Цесарською (шинкарка), Г. Грайфом (Стефан Потоцький), В. Зайчиковим (Кисіль), О. Давидсоном (Лентовський).

Польська шляхта, агенти Ватікану, внутрішні вороги показані у фільмі лютими, жорстокими, дужими, підступними, що не гребують ніякими засобами боротьби, яку вони ведуть не на життя, а на смерть. Завдяки вірно знайденим психологічним лейтмотивам ідейний смисл негативних ролей виступає чітко і рельєфно. Наприклад, Лизогуба опановує жадоба влади, гордовитий Стефан Потоцький пройнятий класовою ненавистю до «бидла» і прагненням легкої слави, Геленою керують фанатична відданість католицизму і страх перед єзуїтами. З цих психологічних лейтмотивів випливають всі вчинки героїв. Складність ролі Гелени полягала в суперечливості її почуттів. Артистка Жуковська, в той час ще студентка студії театру імені Вахтангова, яка тільки-но починала працювати в кіно, чудово справилася з важким завданням—правдиво показала, як болісно Гелені підкорятися наказам єзуїтів, що пригнічують її в'язлю, як страшно їй іти все далі шляхом злочинів, аж до спроби вбити свого чоловіка.

Кожна сцена «Богдана Хмельницького» позначена художньою індивідуальністю І. Савченка. В побудові мізаансцени режисер завжди прагне образного втілення змісту, глибокого розкриття поведінки людини. Прикладом може бути сцена похорону Тура. Це своєрідний шедевр режисер-

ської планіровки сцени та її мізансценування. Широко розлігся український степ, зливаючись у неосяжній далині з темним, сумним небом. До самого обрію в'ється рухливий людський потік. У кожного козака в руках шапка, повна землі. Слідом за Хмельницьким, що перший висипав на тіло Тура землю з своєї шапки, до могили підходять запорожці. Росте горб. Він стає всевищим, поки не перетворюється на високу гору, залиту срібним місячним сяйвом.

Відтворюючи реальне життя, показуючи вчинки людей, що логічно випливають з їхнього характеру, є типовими для них, режисер вкладає в цю сцену всю переконливість правди. В той же час вона сповнена величезного філософського смислу. Пройдуть віки, а курган в степу стоятиме. Вічно житиме в народі пам'ять про вірного сина України. Так утверджує художник безсмертя подвигу, зробленого в ім'я батьківщини, безсмертя народного геройчного духу.

Потрясаюча сила кадрів, що зображають «дорогу смерті», по якій ідути війська Стефана Потоцького. Впритул стоять стовпи з привязаними до них козаками. Чорний дим вогнищ обгортає постаті мучеників, які горять живцем. Ті, в кому ще не згасло життя, знущаються з борогів, які проходять мимо, і плюють на них. Біля піdnіжжя одного з стовпів сидить дівчина. Вона наче застигла. Весь її вигляд—усоблення страждання. І те, що, почувши ім'я Потоцького, дівчина кидається на рицаря в близкучих латах і звалює його на землю, правдоподібно, логічно і виправдано. Вся попередня побудова сцени визначає правильні, єдино можливі взаємини між персонажами.

Кожна сцена прощання Хмельницького з Гаврилом, роздуми гетьмана на березі Дніпра, смертельна сутичка козака з ворогами на сторожевій вищі, штурм замка, картини з життя Запорозької Січі у тій чи іншій формі є виразом того ж самого художнього принципу і з граничною кінематографічною виразністю розкриває смисл дій людини, незмінно зберігаючи реалістичність навколошнього середовища і типовість обставин.

Творча манера режисера І. Савченка особливо яскраво проявляється в масових народних сценах. Він показує народ як вирішальну силу історії. Ця сила організована, об'єднана єдиним патріотичним почуттям, її надихає свідомість правоти своєї справи.

Запорозьке військо. Заповнюючи весь кадр, суне сила-силенна людей. У першу мить глядач бачить тільки однорідну масу. Але поступово гімальюються окремі характерні фігури, і кожна з них по-своєму самобутнія. Ці постаті акцентуються середніми планами. Вони міцно врізаються в пам'ять.

Масові сцени І. Савченка—картини справжнього життя. Бідчувається, що вони є результатом не тільки досконалого вивчення художником історичних фактів, побуту й духовного життя народу, а й вміння розповісти про це мовою мистецтва.

У масових сценах, що зображають стан ворога, підкреслюється фальшивий блиск, позбавлена смаку пишнота і духовна порожнечча польської шляхти. Спочатку ми бачимо стрункі ряди кадрових і найманіх солдатів, які прагнуть безкарно грабувати. Контрастом до їх гонору і самовпевненості є дальші кадри, в яких розбиті козаками окупанти перетворюються в жалюгідний дезорганізований натовп, пройнятий думкою про втечу і порятунок.

Чудовим художнім розкриттям ворога є сцена, де Лентовський, розпалюючи релігійний фанатизм шляхти, закликає її вогнем і мечем покарати іновірців на Україні. Сцена відбувається у величезному напівтемному костянті. Колони і масивні статуй святих приголомшують своїми розмірами. Від них відходить холодом смерті. На передньому плані, простягши над натовпом руки, височить чорна, зловісна постать єзуїта. Сцена має жахливий, фатальний смисл, дає відчуття масштабів підготовлюваного злочину. Викриває ідейні рушійні сили ворога.

У мистецтві надзвичайне значення має правильно підмічена і художньо виражена деталь. Визначаючи риси реалізму в мистецтві, Ф. Енгельс поряд з вимогою типовості характерів у типових обставинах вказує на необхідність правдивої передачі деталей. В «Анти-Дюрінгу» він прямо говорить про те, що розуміння загального передуває в залежності від ясності деталей. Ф. Енгельс роз'яснює, що погляд, який вірно схоплює загальний характер всієї картини явищ, є недостатнім для пояснення деталей, з яких вона складається, а поки вони не відомі, не ясна і загальна картина. В кіно роль деталі, яка легко може бути виділена і підкреслена, дуже важлива. І. Савченко широко використовує художню деталь. Він уміє знайти такий життєвий штрих, таку подробицю, яка позбавляє дію якогось нальоту умовності, робить її переконливою. Обурений зухвалістю і погрозами Кисіля, Хмельницький іде до нього по накритому для банкету столу; Гаврило, перш ніж випити горілки, хрестить кварту; козак Кожух, вдаючи з себе жінку, дратує перед боєм ворогів — такими деталями, що збагачують образ, рясніє фільм.

Навіть деталі зовнішнього вигляду персонажів і предметів ужитку мають у фільмі симболову функцію. Наприклад, просга козацька люлька у Богдана, ломака у Довбні, ряса і пістоль у Гаврила, сопілка у Півня, хрест у Гелени—всі ці деталі допомагають розкрити внутрішній зміст дійових осіб.

З допомогою вдало знайденого штриха в поведінці героя художник проникає в найглибші тайники людської душі. Такий, наприклад, монолог Лизогуба. Режисер дає крупним планом військового писаря, який притуляє до щоки гетьманську булаву. Очі Лизогуба заплющені. На обличчі його написане безмірне блаженство. Тепер ніхто не заважає йому бути самим собою, ніщо не стримує прояву таємної пристрасті, що володіє всіма його помислами. Звертаючись до булави, Лизогуб промовляє: «Хо-

лодна ти. Як смерть, холодна. Хто брав тебе в руки, ставав вождем війська, якому заздрив не один король. Але вдергати тебе все життя ніхто не міг. Холодна ти, як смерть, холодна... Міцно тримали тебе руки, та розуму бракувало гетьманам»<sup>1</sup>.

Захоплений мрією про гетьманську владу, Лизогуб все ж лишається боягузом. Його жахає народний гнів, він відчуває неминучість розплати за зраду і злочин. І, як потопаючий, що чіпляється за соломинку, злочинець намагається потішити себе надією на свою хитрість. Монолог не тільки розкриває риси характеру Лизогуба, він говорить про назривачу драму. Зображені порухи людської душі, він визначає наперед те, що має трапитись, дає перспективу неминучого драматичного розвитку подій.

Величезної художньої виразності набирають кадри «Богдана Хмельницького» завдяки вмінню І. Савченка будувати монтажну фразу. Монтаж І. Савченка пройнятий думкою і емоціональний. Поєднуючи кадри, сповнені глибокого контрасту, режисер підкреслює якісну різницю між двома соціальними силами, що стикнулися, допомагає глядачеві зrozуміти суть дій, дає ідейну оцінку зображеніх осіб.

І. Савченко показує Стефана Потоцького в оточенні шляхти, яка за здалегідь торжествує перемогу. Чути вигуки: «Віват Стефан!» На великому плані бачимо Потоцького, якого закидають квітами. В цей час Хмельницький далеко на Україні готується відбити напад. Журавлі, що летять у небі, дають відчуття простору, який розділяє дійових осіб у зіставлюваних кадрах. На березі Дніпра, на фоні Запорозької Січі сидить Хмельницький. Він у простій одежі, яка гармоніє з простотою навколоївської обстановки. Чути удари молотків по ковадлу. Це запорожці кують зброю. Так у монтажному зіставленні І. Савченко характеризує двох героїв фільму, які представляють різні, ворожі за своїм ідейним змістом сили.

Велике мистецтво монтажу виявляє І. Савченко в згадуваному епізоді атаки польської оборонної лінії биками. Зміною безлічі великих планів, чергуванням коротких кусків у швидкому темпі досягає режисер напруженості динаміки. Кадри атаки дають художній образ навальної, непереможної, грізної сили запорожців. Монтажний перехід від кадрів, що змальовують бій за оволодіння замком Потоцького, до кадрів, що зображають власника замка за молитвою, яскраво розкриває смисл того, що відбувається, підкреслює неминучість поразки шляхти. Користуючись монтажем як засобом розв'язання ідейно-художніх завдань, І. Савченко досягає надзвичайної сили впливу всієї образної системи фільму, гостроти, барвистості і кінематографічності твору в цілому.

Зображені рішення «Богдана Хмельницького» характеризується єдиністю стилю. Живописно-пластичні завдання розв'язані так, що зорова

<sup>1</sup> Запис за фільмом, стор. 15.

сторона кожного кадру сприяє розкриттю ідеї твору, смислу сцен, підтримує і збагачує драматичну дію.

Стильова єдність кадрів, їх логічний зв'язок, спільність різних за композицією і тональністю сцен—величезна заслуга І. Савченка, який зміг поєднати творчість художника і оператора, добитися злиття архітектурно-декоративної сторони кадру з оптичними художніми образами, досягти завершеності твору.

Оператор Ю. Єкельчик і автор декоративного оформлення «Богдана Хмельницького» Я. Рівош—талановиті художники, яким режисер дав усі можливості для того, щоб вони стали рівноправними учасниками творчого процесу. Декорації Я. Рівоща правдиво відтворюють епоху. Вони давали простір для фантазії митця, сприяли показу людини в типовому для неї оточенні, допомагали виявити психологію людей, їх спосіб життя, зовнішність, уловити дихання часу. Багато в чому сприяли правдивості фільму костюми дійових осіб, виготовлені за ескізами художниці Ю. Майєр. Виконуючи вимогу режисера—досягти найбільшої життєвої достовірності, Ю. Майєр вивчила історичні матеріали і з великою ретельністю відтворила характерні види одягу того часу.

Розповідаючи про роботу над фільмом, І. Савченко особливо підкреслював, що кожну шаблю, пістоль, свитку, шапку уважно перевіряли працівники Інституту історії Академії наук УРСР, щоб усі ці речі відповідали історичній правді.

Оператор Ю. Єкельчик проявив себе як художник, що може підпорядкувати зображенальні засоби кіно психологічному розкриттю образу, передати стан людини, її почуття, внутрішні душевні рухи. Кожний із знятих ним портретів вносить дещо нове в художнє зображення дійової особи. Портрети Богдана дають яскраве уявлення про натуру гетьмана, його якості, його соціальні риси.

Осінь Хмельницький на березі Дніпра. Світла постать гетьмана вимальовується на фоні темного неба, вкритого легкими хмаринками. На грубій білій сорочці Хмельницького сонце виділяє різкі складки. Проста козацька люлька в руках. Він пильно дивиться натиху воду. Чітко виступають лінії обличчя, модульованого спрямованим на нього світлом. У цій людині, яка зовні нічим не відрізняється від простого козака, відчувається невгамовна прихована сила. Наступний кадр—обличчя Хмельницького, на якому лежить густа тінь,—крупнішим планом. Тепер увага зосереджена на його очах. Неспокійні думки тривожать гетьмана. Батьківщина довірила йому своє майбутнє, народ—свою долю. Ворог сильний і підступний. Треба розгадати його плани, завдати удару несподіваного, нищівного. Не можна гаяти час, але не можна й поспішати. Так розумів смисл сцени художник—так сприймає ці кадри глядач. І характер неба, і підкреслені деталі—сорочка, люлька, і тінь на обличчі Хмельницького—вся композиція в цілому служить розкриттю внутрішнього стану героя.

Майстерність Ю. Єкельчика в тому, що він зв'язує кожний портрет з драматичним розвитком сюжету, з ідейним задумом сцени. Він показує людину, намагаючись розкрити і підкреслити її переживання. Крізь ці переживання проглядають характер, духовний світ людини, її життєві устремління, напрям думок, її індивідуальність.

Вартий глибокої уваги великий план Хмельницького в момент, коли в розпалі бою він помітив палаючого бика, що мчав полем. Обличчя Богуна і Кривоноса, які стоять поряд, зосереджені. Битва досягла свого найвищого напруження. Вони не знають, як розгорнутися далі події. Але на обличчі гетьмана торжество. Його осяяла ідея, яка вирішить кінець битви, і він ясно бачить все, що станеться далі. Оператор виділяє світлом стиснуті кулаки Хмельницького, якими він потрясає. В очах гетьмана величезне душевне піднесення, свідомість переваги над ворогом, радість справедливої відплати.

Тема торжества набуває повного розвитку в портреті усміхненого гетьмана. Тут його голова дана на фоні світлих хмар. А обличчя освітлене настільки сильно, що всі риси виступають різко, скульптурно.

Емоціонально насичений портрет Хмельницького в курені. Ніч. Тьмяне світло свічок. Далекі кутки ховаються у темряві. Гетьман говорить з Кривоносом про свого сина. Він у небезпеці. Вірний обов'язку, Хмельницький сам одвіз сина ханові в заложники, але серце його сповнене батьківської печалі. Бліки на обличчі гетьмана, темрява, що насувається з усіх боків, підкреслюють його стан.

У портретах, що зображають Хмельницького після одержання з Січі звістки про наближення ворога, розкривається душевна буря, яку переживає герой. Ми бачимо, як гетьман закликає козаків стати на захист рідної землі. Він виголошує свою пристрасну промову. За його спиною клубочиться чорний дим від палаючих сигнальних вишок. У серії великих планів передано дедалі наростаючий гнів Хмельницького. Ось, піднявши руки, він волає про помсту, ось, вихопивши з-за пояса булаву, вказує нею в напрямку Жовтих Вод. Тепер обличчя його зовсім близько. Уся увага оператора зосереджена на виразі обличчя; це психологічна кульмінація в розвитку образу в цій, одній з найсильніших драматичних сцен.

Почуття Хмельницького до дружини, драматизм і суперечливість переживань гетьмана підкреслено великим планом Богдана і Гелени. Рівне світло виявляє вольові риси Богдана, водночас надаючи їм задушевної м'якості. В очах Хмельницького, вступлених у Гелену, болісне запитання. Її обличчя зовсім близько від обличчя Богдана. Поклавши руку на серце чоловіка, вона намагається витримати його погляд, загасити його підозри, підкорити його волю. Але глядач не вірить холодній красі зрадниці. Тіні на обличчі Гелени підкреслюють її брехливість, допомагають зрозуміти її справжні наміри.

Ряд чудових портретів Хмельницького є в епізоді, яким закінчується

фільм. У ньому оператор, віртуозно використовуючи світло, передає мудрість гетьмана, його душевну зібраність, презирство до погроз ворогів. Останній великий план змальовує Хмельницького, який у думках перенісся в далеке майбутнє. Весь вигляд гетьмана виражає натхнення; перед ним тепер піднята завіса часу.

У портретах Гаврила оператор також прагне розкрити своєрідний характер дяка, показавши його з усіма його високими якостями і вадами.

Трохи опустивши камеру, Ю. Єкельчик схоплює знизу найтонші нюанси гри М. Жарова в сценах прийому в Січ. Чітко виділивши світлом обличчя Гаврила, оператор дає змогу оцінити його героїзм у сцені зухвалої розмови з Потоцьким. Повною мірою використовуючи фон, варіюючи зміни його тональності та інтенсивність освітлення, малює художник портрет Гаврила в шинку. Дуже вдало схоплено вираз удаваного смирення, каяття хитрого запорожця у великому плані, коли він зазнає прилюдної карі на площі за свої «художества». Промінь світла наче вихоплює з темряви його обличчя. Тут усе дихає життям, кожна риса вписана пензлем зрілого художника-реаліста.

Портрет умираючого Гаврила, що віддав своє життя заради врятування Хмельницького, чудово завершує його характеристику. Невірне освітлення підкреслює трагічність моменту. Богдан схилився над другом. Слабнучі пальці Гаврила стискають руку гетьмана. Пустотливий вираз, характерний для його обличчя, який не залишив дяка за всяких обставин, тепер змінився глибоко людянім. В його ясному сумному погляді світиться безмежна любов і віddаність. Перед глядачем розкрито велике серце, світлу душу. Портрети інших дійових осіб фільму виконані з такою ж майстерністю. Не можна забути діда-бандуриста, який співає. Він дивиться поверх голів слухачів. Суворо зсунуті кошлаті брови. В очах ненависть і рішучість. Руки повільно перебирають дзвінкі струни. Це один з найбільш вражаючих портретів. Образ старого бандуриста немов уособлює велику, гнівну, волелюбну Україну.

Влучно охарактеризовані силач Довбня, що поєднує в собі дитячу безпосередність з мужністю воїна, сувері, чесні, одверті народні полководці Кривоніс і Богун, друзі України—російські посли. Всі вони наділені індивідуальними рисами, підкresленими зображенальними засобами. Головне ж у тому, що в кожному з цих портретів відчувається велика любов художника до цих людей.

Пристрасний осуд, заперечення у портретах ворогів—Гелени, Потоцького, Кисіля, Лизогуба, Тикви.

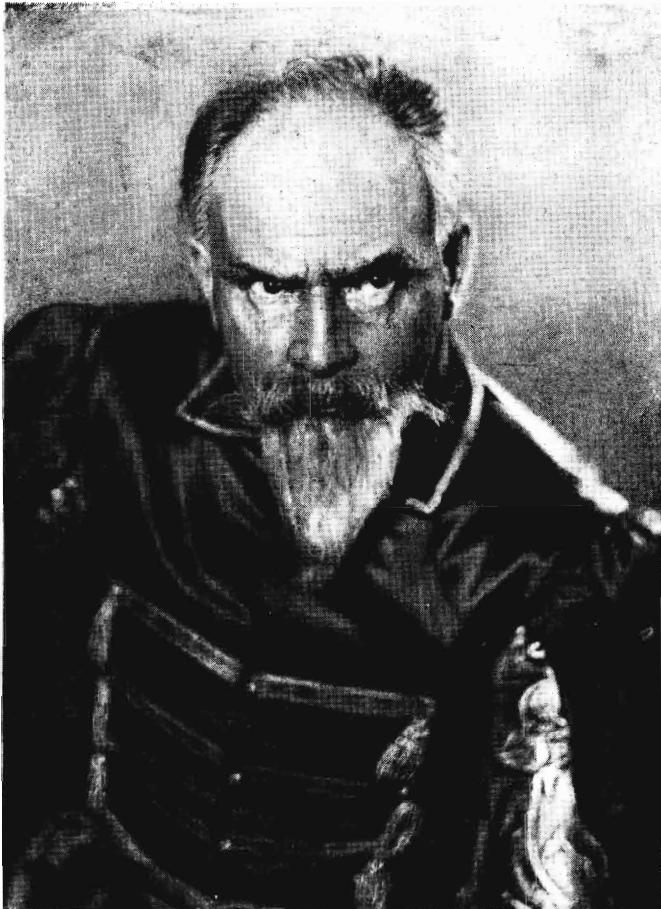
З тонким мистецтвом проявляється задум режисера у портреті Гелени і Чаплінського. Зловісні, холодні риси Гелени підкresлені потоком світла, що заливає її обличчя. Виділено лінію гордовитого профілю. Крізь сuto зовнішнє благородство осанки відчувається фальшиві поза жорстокою людини. Стихія цієї жінки — удавання і підступність. Яскраві подро-



«Богдан  
Хмельницький».  
Кадр з фільму



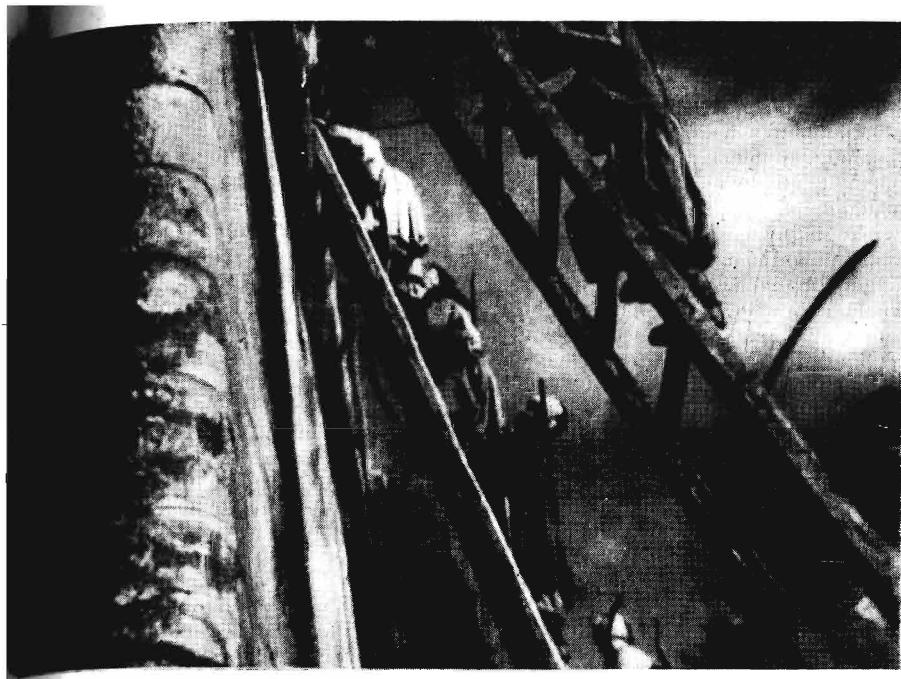
«Богдан  
Хмельницький».  
Г. Клерінг  
у ролі Чаплінського,  
Г. Жуковська  
в ролі Гелени.



«Богдан  
Хмельницький».  
В. Зайчиков  
у ролі  
Адама Киселя.



«Богдан  
Хмельницький».  
Кадр з фільму.



«Богдан Хмельницький». Сцена штурму замка.

«Богдан Хмельницький». Д. Мілютенко в ролі коронного гетьмана Потоцького.





«Богдан Хмельницький». Кадр з фільму.

«Богдан Хмельницький». Кадр з фільму.



биді—чорний хрест на грудях, мережаний комір з химерним візерунком, блиск шовку багатого вбрання—доповнюють враження. В драматичній композиції важливе місце належить Гелені. На ній зосереджена увага оператора. Через те Чаплінський у затінку. Але і його характеризує художник. Легкий блік дає змогу прочитати на обличчі шляхтича чванькувату самовпевненість, обмеженість, духовне убоєзво.

Ясність концепції у виконанні портретів негативних персонажів особливо позначена на зображеннях Лентовського. У зосередженному погляді езуїта, в різких поперечних зморшках на лобі, у підкресленому світлом широкому важкому підборідді художник виявляє величезну злу волю, гострий розум, холоднокровність вірного слуги Ватікану і провідника його політики. В портретах Адама Кисіля Ю. Єкельчик так само дбає насамперед про правильну передачу індивідуальних і соціальних рис персонажа. Обличчя актора освітлене розсіяним світлом; півтіні від верхнього джерела надають йому ясного і чіткого виразу. Художникові вдалося передати найхарактерніше в образі королівського дипломата, втілене актором: фальшиве дружелюбство, удавану доброзичливість, що прикриває хитрість хижака, який підкрадається до жертви з наміром напасті на неї зненацька.

Оригінальний спільній портрет Лизогуба і Тикви. На обличчях покладені плями світла. Ці плями виправдані обстановкою і сприяють розкриттю суті характерів, внаслідок чого і цей кадр не порушує гармонії живописно-реалістичного фільму.

Зображенальне рішення інтер'єрів у «Богдані Хмельницькому» цілком підпорядковане ідейно-художньому змісту сцени. Кадри в палаці, де Хмельницький і представники війська приймають іноземних послів, говорять про силу молодої української держави, про згуртованість народу, про підтримку ним політики возз'єднання України з Росією.

В загальному плані величезного залу оператор освітлює людей, що тут зібралися, підкреслюючи їх чисельність. У глибині переднім світлом виділена ниша, де на підвищенні у світловому одягу стоїть гетьман. Чітко виступають всі деталі, всі лінії центральної ділянки сцени. Світло, що падає зверху на натовп, надає кадрові стереоскопічності, перспективи. Перед нами не площа, а ясно відчутний простір. Перенісши апарат за спину Хмельницького, Ю. Єкельчик показує присутніх, освітлюючи їх обличчя.

На середньому плані цієї ж декорації—гетьман в його найближчому оточенні. Перед нами цікавий приклад того, яким вдалим засобом пластичної виразності є добре знайдена оператором лінійна композиція кадру. Хмельницький і народні ватажки, які стоять поряд з ним, вміщені в центрі арки, фоном їм служить освітлена стіна з фігурним вікном. Важко передати виразніше згуртованість, монолітність цієї групи.

Замок Потоцького і костъол приголомшують своєю холодною величчю. Тут переважають темні тони. Різкі плями світла акцентують контрасти. У декорації замка оператор повторює мотив гнобительської влади католицької церкви, виділяючи в одному з кадрів чорну постать Лентовського з допомогою яскравої світлової плями на підлозі. Нікчемність Потоцького, його залежність від волі єзуїта виявляються в перспективному розміщенні постатей.

Ю. Єкельчик так розміщує апарат, щоб сюжетний зміст сцени сприймався найбільш повно, глибоко і яскраво. Наприклад, знімаючи зверху Потоцького і Лентовського напередодні падіння замка, оператор передає приреченість політики сили і насилия Потоцького, говорить про неминучість краху його ілюзій. До останньої хвилини самовпевнений вельможа не вірив у реальність небезпеки. Він не допускав думки, що син його може вазнати поразки від «бидла» і навіть наказав стратити гінця, який доставив звістку про катастрофу. Та ось Потоцький почув про загибелю Стефана з уст Лентовського, і його охоплює жах. Кинувши напризволяще захист замка, він нестяжно молиться.

Ображаючи штурм замка, Ю. Єкельчик знаходить найрізноманітніші точки, які дозволяють глядачеві охопити поглядом картину бою. Глядач то опиняється внизу, під стіною, біля піdnіжжя штурмових східців, якими видираються запорожці, то очима людей, що вже вибралися нагору, дивиться з стіни на товаришів, які квапливо піdnімаються, то збоку бачить, як стрибають козаки зі східців на край твердині, що здавалася неприступною. Тут все побудовано на русі, на динаміці. В той же час композиція кадрів, іх взаємозв'язок лишаються бездоганними.

У кожному кадрі люди, їх вчинки, пристрасті становлять головний зміст живописного образу. Ю. Єкельчик скрізь виділяє акторів, змінюючи освітлення залежно від характеру сцени та її драматургії. Завдяки високій культурі оператора режисерська майстерність І. Савченка проявляється повною мірою. Показовою є сцена на сигнальній вищі, де природність показу картини життя поєднується з величезною художньою виразністю. Образ козака в цій сцені сильно і сміливо загострений оператором. Щедре літнє сонце заливає золотом українську землю. Далина оповита світлим серпанком. Перед глядачем сигнальна вишкя. Козак роздмухує вогонь. Слабке полум'я розгоряється, набираючи сили. Вороги шалено атакують сигнальника. Відбиваючи шаблею нападаючих, козак закриває вогнище своїм тілом. Раптом попереду спалахує вогник у відповідь. Сигнал прийнято й передано далі. Тепер глядач близько бачить сигнальника. Чорний дим наполовину закриває його постать. Груди, обличчя і піdnесені руки освітлені сліпучим сонячним промінням. Головне, що прагне передати художник у цьому кадрі, не бій, не хороший захист вишкі, хоч вони й показані, а безмежну радість козака, який виконав свій обов'язок. Він не думає про неминучу загибелю, забуває про навислу над

ним смертельну небезпеку. Всі його почуття і думки тепер належать батьківщині. В цьому проявляється характер даного персонажа, в цьому суть художнього образу сцени. І саме цей момент кладе Ю. Єкельчик в основу її зображенального рішення.

Рисою, що характеризує масові сцени і яку оператор підкреслив, є єдність українського народу. В сценах ради, підготовки до бою, битв, уроочистої зустрічі переможців у Києві ми бачимо народ збудженим, охопленим патріотичним почуттям. Але душевне піднесення у різних осіб проявляється по-різному. У діях, жестах, позах, виразі обличі показано цю відмінність. Люди, з яких складаються маси, індивідуалізовані. Масові сцени в епізодах Січі, бою під Жовтими Водами, похорон козака Тура, взяття замка Потоцького — монументальні полотна, що зображають український народ, розкривають його велич і красу.

Пейзажі в «Богдані Хмельницькому» насичені величезним внутрішнім змістом. Тут і великі простори з глибокою повітряною перспективою, прозорою далиною, і ніби обмежені рамкою кадра — з акцентом на архітектурні елементи. І в тих, і в інших — ясний і чіткий малюнок, підкреслена головна думка. Нема красивості заради неї самої, нема ефектів, невмотивованої гри світлом, нема композицій, що випадають із загального задуму. Все цільне, пройняте епічною силою, правдою, зігріте животворною думкою.

Здійснюючи задум драматурга, І. Савченко та Ю. Єкельчик використовують засоби реалістичної символіки. В багатьох кадрах світиться їх другий план — соціально-філософський. Тут є сцени надзвичайні щодо сили художньої виразності. Прикладом може бути така. Сповнені гніву проти гнобителів батьківщини, йдуть бандуристи підіймати народ на визвольну війну. Чорне, похмуре небо нависло над безмежними просторами України. В різні боки розходяться групи посланців Січі, їх силуети наче тонуть в осяяній тривожним світлом далині. Дедалі більші простори постають перед глядачем, уособлюючи велич прекрасної і вільної країни, яку не можна підкорити. Ця сцена починається при яскравому денному світлі. Поступово кадри темніють, настає ніч.

Всі нічні кадри, витримані в насичених темних тонах, виконані оператором бездоганно. Табір з виділеними м'яким світлом обрисами наметів, людьми, биком, що спить, замок, оточений тривожними факельними вогнями, озброєні селяни, що йдуть на місце збору, на фоні гнітючого важкого неба — ці і інші нічні кадри драматичні та емоціональні.

Творчість оператора у фільмі «Богдан Хмельницький» дісталася високу оцінку з боку критики і діячів радянського кіно.

Один з найстаріших радянських кінооператорів, професор Едуард Тіссе писав: «Зображене трактування «Богдана Хмельницького» вирішено в плані широкого показу щедрої, родючої, могутньої української землі і славних її людей. Народ і земля зображені в картині розгорнуто в

повному розумінні цього слова, соковитими и широкими мазками. Ліричний пейзаж і широкі степові простори ці не спутаєш навіть з подібними за фактурою пейзажами іншої, не української землі. I людей «Богдана Хмельницького», навіть позбавлених індивідуальних характеристик і вчинків, не приймеш за переодягнених в український одяг статистів»<sup>1</sup>.

Критик Р. Юрінєв справедливо заявив, що, «дивлячись на знімки Єкельчика, забуваєш, що фільм зроблений не в кольорі. Скільки світлових нюансів знаходить оператор і в павільйоні, і на натурі»<sup>2</sup>.

Таку ж думку висловив і оператор А. Шеленков, який писав: «Єкельчик так ліпить форму, що примушує часто забути монохроматичність зображення. Його зображення наче насичене світлом, ви його майже реально сприймаєте як кольорове»<sup>3</sup>.

У синтезі мистецтв, що так гармонійно поєднані в «Богдані Хмельницькому», видне місце посідає музика композитора С. Потоцького. Вона служить і для характеристики дійових осіб, і для поглиблення емоціональної сили зображених у фільмі життєвих подій. Музика «Богдана Хмельницького» тісно переплітається з драматургією фільму, вона є її дійовим елементом. Звернувшись до народних мелодій, до української пісенної творчості, С. Потоцький створив високохудожню партитуру—одну з красищ в українському кіно.

Епічно піднесена музика фільму будується на двох протилежних за своїм інтонаційним і мелодико-ритмічним характером планах, що відображають зіткнення різних систем, різних культур, різних світоглядів: волелюбного народу, який відстоює свою незалежність, з одного боку, і агресивних сил іноземної держави, що намагаються з допомогою зброї утвердити своє панування, назавжди зламати народний опір, з другого. Музика, зв'язана з показом українського народу, побудована на мажорних музичних образах, на прозорих життєствердних інтонаціях і мелодіях. Музичні образи іншого плану передають ідейну порожнечу, зовнішній бліск, похмурий фанатизм і злу волю загарбників.

Автори фільму, прагнучи передати в інструментальних тембрах національний характер музики, не задовольняються симфонічним оркестром, вони користуються і специфічними національними інструментами: бандурями, сопілками, тулумбасами, сурмами, що посилюють український колорит. Уже під вступні написи звучать бандури, які одразу переносять глядача в атмосферу історичного минулого України.

Могутність народу, його оптимізм, бадьорість добре передані в піснях, якими характеризується Запорозька Січ. Натуральні звуки наче вписані в партитуру. Такі, наприклад, малоестетичні звуки, як уд ړи коваль-

<sup>1</sup> Журн. «Іскусство», 1941, № 4.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Журн. «Кіно» від 28 лютого 1941 р., № 9.

ського молота, звук точіння шабель тощо, в загальній музичній композиції фільму мають своє місце і не є якимсь чужорідним елементом.

Музика розвивається разом з драматургією фільму. Величезного драматичного напруження досягає композитор, розкриваючи почуття Хмельницького під час його промови перед запорожцями.

Коли гетьман говорить: «Де кінець страждання?..» — музика виражає його душевний біль за свій народ з силою, властивою лише цьому виду мистецтва.

Тема мук народу, гнівного протесту проти насильства прекрасно передана в музиці і словах думи «Ой, було у матері чотири козаки», що супроводжують сцену виходу бандуристів з Січі. Тут досягнуто єдності зорового і музичного образів.

У кадрах, що зображають селян, які з косами в руках ідуть під знамена Хмельницького, художній образ сцени набирає надзвичайної сили завдяки пристрасному заклику до визволення, який звучить у пісні бандуристів.

Пафос геройчної самопожертви, драматизм ситуації передає музика в епізоді подвигу козака Тура. Вона розкриває переживання героя і одночасно дає оцінку його вчинку. На яскравих мелодичних образах пісні «Козака несуть» побудована музика похорону Тура, яка підносить цей епізод до найбільших висот драматизму.

У сценах битви звучить оптимістична, сповнена внутрішньої сили вольова музика. Могутнє звучання міді, чіткі ритми ударних інструментів говорять про геройчний подвиг народу, про його швидку перемогу. Торжество народу, який переміг ворога, величезне піднесення патріотичних почуттів добре передані композитором у музиці і хоровій пісні «Гомін, гомін».

Пісня в «Богдані Хмельницькому» є частиною сюжету. Вона розкриває національні риси персонажів, їх психічний склад, душевний стан. Такими є, наприклад, пісні запорожців «Кришталева чара», «Ой, гоп та нема», пісня Гаврила «Ой, як прийде...» і пісня Гелени «Дощ за вікном плаче...», яку вона співає в момент загального торжества з нагоди перемоги над інтервентами.

Для характеристики дійових осіб композитор використовує лейтмотиви і музичні інтонації. Зрадник козак Півень, наприклад, характеризується пронизливими звуками пісні «Ой, гоп та нема», яку він виконує на сопілці. У музиці, що змальовує стан ворога, чути звучання органа, стародавні церковні хорали, мелодії старовинних танців. Все це відтворює мелодико-ритмічну атмосферу епохи з яскраво вираженим національним забарвленням.

Ідейно й емоціонально насычена музика фіналу Енергійна, пристрасна, вона спрямована в світле майбутнє, сповнена радості й сили.

Для музики фільму в цілому характерна наявність небагатьох провідних магістральних тем, тісний зв'язок з драматургією, з зображенальною стороною фільму, сюжетна ясність музичного малюнку, його образність, емоціональність і яскраво виражений національний характер.

Перетворюючи явища історичної дійсності в насичене емоціями мистецтво, «Богдан Хмельницький» захоплює глядача не тільки глибоким змістом, а й неповторною художньою формою.

Емоціональна сила образів, цільність і майстерне розгортання сюжету, атмосфера справжнього життя і поезії героїчного минулого українського народу — все це — невід'ємні риси фільму «Богдан Хмельницький», що став гордістю українського радянського кіномистецтва.

## ЕКРАНІЗАЦІЯ РОСІЙСЬКОЇ І УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИКИ

Освоєння культурної спадщини минулого є одним з істотних фактів боротьби за соціалістичний реалізм у кіномистецтві. Передові діячі українського радянського кіно у своїй творчій практиці спиралися на ленінські принципи розвитку соціалістичної культури, на ленінське ставлення до демократичних завоювань дореволюційної суспільної думки, літератури і мистецтва.

На III з'їзді Комуністичної спілки молоді В. І. Ленін підкреслював особливе значення культурної спадщини минулого в справі комуністичного виховання. «Комуnistom стати можна тільки тоді, — говорив В. І. Ленін, — коли збагатиш свою пам'ять знанням всіх тих багатств, які виробило людство»<sup>1</sup>.

Виступаючи за справді національну пролетарську культуру, керована Леніним Комуністична партія не тільки не відкидала національну форму культури, а стверджувала її закономірність. Партія роз'яснювала, що пролетariat черпає з кожної національної культури, з нагромаджених нею цінностей тільки демократичні і соціалістичні елементи. «...Ми зожної національної культури беремо тільки її демократичні і її соціалістичні елементи, — писав Ленін, — беремо їх тільки і безумовно на противагу буржуазній культурі, буржуазному націоналізму кожної нації»<sup>2</sup>.

Ленін застерігав від ігнорування художніх досягнень класиків. Він категорично заперечував проти формалістичного «новаторства», вважаючи, що в мистецтві повинно бути збережене все те, що дорогое народові, все те, в чому знаходять вираз його естетичні ідеали.

Всупереч цій ленінській лінії носії шкідливих ідей розгромленого пар-

<sup>1</sup> В. І. Ленін, Твори, т. 31, стор. 251.

<sup>2</sup> В. І. Ленін, Твори, т. 20, стор. 8.

тією Пролеткульту довгий час намагалися ігнорувати кращі твори класиків літератури і мистецства, відкидали художню міру, вироблену мистецтвом минулого, заперечували традиційну професіональну майстерність.

Основним ідейним завданням при доборі творів для екранизації було прагнення показати ті з них, які малювали яскраві картини минулого, правдиво показували життя народу, відбивали його дух, основні особливості національного характеру, які були зразками художньої майстерності; проте не в усіх випадках це завдання розв'язувалось успішно.

Відомо, яку визначну роль у розвитку українського кіномистецтва відіграла народна творчість. В її билинній та пісенній традиції, що складалася протягом віків, міститься величезне художнє багатство, яке відбиває характерні риси народу. Ще Радіщев говорив, що в піснях «освіта і душа нашого народу». Гоголь оцінював фольклор як «скарб духу й характеру», Некрасов називав його «сховищем російської народності». О. М. Горький цінив у фольклорі відтворені в ньому мудрість і оптимізм народу, його образи, його безмежні мовні багатства, високі художні якості. «Я знову звертаю вашу увагу, товариші,— говорив Горький на І з'їзді письменників у 1934 р.,—на той факт, що найбільш глибокі й яскраві, художньо досконалі типи героїв створені фольклором, усною народною творчістю трудового народу»<sup>1</sup>.

В українському кіномистецтві фольклор часто лежить в самій основі твору, є одним з джерел, які живлять його ідейний зміст. Бліск золотих зерен фольклору можна помітити майже в усіх кращих українських художніх фільмах. Яскравість, барвистість стилю, простота і загальнодоступність, образна структура, звязана з особливостями художнього мислення народу, величезна широта узагальнень, своєрідний гумор, тонкість відчуття, сповнена бліску фантазія, гіпербола, дотепна і реалістична, багатство мови—ось ті риси українського кіно, які значною мірою беруть свій початок від народної творчості.

Фольклорна традиція знаходить яскравий вираз у творчості О. Довженка. В своїх найзначніших творах він майстерно розгортає ідейний зміст народних образів, втілюючи його в конкретні художні типи, що правильно відбивають риси національного характеру. В його фільмах «Арсенал» і «Шорс» фольклорні образи глибоко національні, в них, як у дзеркалі, відбивається душа народу.

У фільмі І. Савченка «Дума про козака Голоту» центральне місце належить народній думі, записаній зі слів колгоспника Грицька Обличенка. Органічно зливаючись з сюжетом, взятым автором з повісті Аркадія Гайдара «Р. В. Р.», дума висловлює головну ідею твору.

Духом народної творчості пройняті образи фільму І. Савченка «Богдан Хмельницький». Патріотичним змістом, яскравістю, колоритом вони

<sup>1</sup> М. Горький, О літературе, М., стор. 698.



«Іхав козак на війну». І. Кононенко-Козельський в ролі козака,  
І. Володко в ролі дівчини.

«Наталя Полтавка». І. Паторжинський в ролі Виборного.





«Наталка Полтавка». Зліва направо: М. Платонов у ролі Петра, К. Осмявовська в ролі Наталки, С. Шкурат в ролі Миколи.

Реклама  
про демонстрацію фільму  
«Наталка Полтавка»  
в Нью-Йорку.

**ТЕПЕР ВІССВІТЛЮЄТЬСЯ!**

НЕВМИРУЩА ОПЕРЕТА І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

# “НАТАЛКА ПОЛТАВКА”

Перша українська оперета з Радянської України.  
Українські пісні, музика, танці, прекрасні кревиди —  
ось чим переповнена “НАТАЛКА ПОЛТАВКА”.

## Roosevelt Theatre

Second Avenue and Houston Street, New York City.

Ціни 25 центів пополудні. Вечером 35 ц. окрім свят.

- На Різдво, в суботу і вівторок відкривається від 5 вечора, але хто купить квиток на “Українські Шевченківські Стихи”, або в Робітничих Клубах, отримає знижку 10%.

Починається в 12-ї год. в собі і більше.



«Наталка  
Полтавка».  
Кадр з фільму.

Вхід до кінотеатру «Європа» в Нью-Йорку,  
в якому з великим успіхом демонструвався фільм «Наталка Полтавка».





«Запорожець за Дунаєм».  
Л. Сердюк у ролі Андрія, Н. Глухоніна в ролі Оксани.

Режисер І. Кавалерідзе  
розмовляє  
з П. Саксаганським  
відносно фільму  
«Запорожець  
за Дунаєм».



дуже близькі до героїв історичних пісень і дум: Хведора Безродного, Байди, Левенца, Морозенка, Нечая та ін.

Можна навести ще багато прикладів творчого використання фольклору в українському кіномистецтві, яке проявлялось у найтіснішому зв'язку художніх образів фільму з образним ладом і національною традицією українського фольклору.

У 1935—1936 рр. українські кінорежисери П. Коломойцев, В. Кучвальський, В. Лапокніш зробили спробу тематично використати фольклор. Ними були екранизовані українські народні пісні «Іхав козак на війноньку», «З-за гори вітер повіває», «Ой, вишенько, черешенько», «Над річкою бережком», «Ой, пряду, пряду», «Ой, наступала та й чорна хмара» та ін. Фільми-пісні були механічними ілюстраціями до тексту. Таке спрощене використання фольклору не могло, звичайно, донести до глядача поетичність і красу створених народом художніх образів. Проте ряд фільмів-пісень демонструвався на екранах, викликаючи інтерес завдяки величезній популярності пісень, покладених в їх основу.

Режисер Б. Каневський, характеризуючи свій творчий підхід до екранизації пісень, називає два принципи практичного здійснення цієї програми екранизації. Перший — «історико-соціологічний» і другий — «асоціативний».

«Історико-соціологічний» принцип полягав у тому, що зображення будувались за текстом пісні, висловлювання персонажів використовувались для діалога і вокальних виступів дійових осіб. За цим принципом побудований фільм-пісня «Про пана Лебеденка», поставлений Б. Каневським за сценарієм Г. Колтунова. Основою цього фільму служить народна пісня «Яром, хлопці, яром». У фільмі говориться про те, як пані Лебеденко чекає повернення чоловіка додому, але замість грізного пана на подвір'я віджджають три незнайомих козаки. Пані пізнає під ними панських коней. Сівши за стіл, козаки в пісні розповідають про те, як вони відібрали у пана Лебеденка коней і, помстившися за гниблення бідного люду, жорстоко розправилися з ним.

«Асоціативний» принцип знайшов яскравий вираз в екранизації пісні «Грицю, Грицю, до роботи». Тут слова старовинної пісні використовуються в поєднанні з зображенням, яке переносить глядача в сучасний колгосп. Пісня, що висміює ледаря Гриця, вкладена в уста колгоспників, які викривають лінощі і недбайливе ставлення свого товариша до роботи. Сценарій цього фільму — найхарактерніший приклад помилкового, спрощеного використання фольклорного матеріалу в кіно. Ідея пісні про Гриця полягає в тому, що тільки працьовита людина може розраховувати на повагу і любов колективу. В ряді куплетів дається характеристика молодого хлопця Гриця, який під різними приводами ухиляється від роботи. Коли ж його запрошують на гулянку, Гриць охоче погоджується. Він закоханий у гарну дівчину Галю і хоче з нею одружитися. Та Галі не потрібен ледар.

Спочатку висміявши Гриця, дівчина відмовляється стати його дружиною. Втіливши ідею пісні в екранні образи, можна було б зробити хорошу кіно-комедію, але автори, не дбаючи про художню розробку характерів, чітко змальованих у пісні, механічно переносять її текст у сценарій. Всю екранну інтерпретацію пісні вони зводять до того, що Гриць змушений слухати звернені до нього куплети, потім він вибігає за околицю, де зустрічає Галю, який співає строфі: «Галю, серденько мое, чи ти підеш за мене?» Діставши відмовлення, Гриць іде на колгоспний двір і, незрозуміло чому, приєднується до тих, що там працюють. Відійшовши від образного рішення значної теми, автори «Грицю, Грицю, до роботи» створили дещо дуже близьке до лубка.

В екранизації українських пісень різко виявлене відмовлення від художньої образності, що є основною причиною ряду невдач в українському кіно. Ці невдачі були серйозним уроком у справі освоєння культурних цінностей минулого і використання в ньому фольклорного багатства українського народу.

Радісною подією в культурному житті Радянської України була екранизація опери «Наталка Полтавка» (1936), здійснена І. Кавалерідзе. В основу екранизації була покладена музична драма І. Котляревського, вперше поставлена в 1819 р. Це реалістичний твір, у якому в невмираючих художніх образах відтворене життя українського села початку XIX ст., розкриті соціальні суперечності, показані почуття і переживання простих людей з народу.

Сюжет будується на гострорадраматичній ситуації, що випливає з типових для того часу суспільних відносин. Українська дівчина Наталка кохає такого ж, як і вона сама, бідняка Петра. На шляху молодих до щастя стають виборний Макогоненко і судовий чиновник — возний Тетерваковський. У зворушливій історії кохання Наталки голосно звучить протест проти соціальної несправедливості, проти феодально-кріпосницького ладу, при якому людина зводиться до положення безправного раба. В образах виборного і возного Котляревський викриває характерні для цього ладу темні сторони: цинічний егоїзм, продажність, сутяжництво. Контрастним протиставленням лицемірному сільському багатію Макогоненку і його приятелеві «хапунові» возному є образи простих, чесних селян — Наталки, Петра і Миколи, наділених благородними рисами характеру, високоморальними принципами, які любов і дружбу ставлять над багатством і особистою вигодою.

Широкій популярності «Наталки Полтавки» сприяла народність її музики. Її мелодії пройняті щирим почуттям, вони напоєні життєвою силою, глибоко національні. Найяскравіше виявляють народний характер «Наталки Полтавки», її зв'язок з українським пісенним фольклором пісні, що становлять її музично-драматичну основу «Віють вітри», «Ой, під вишнею», «Ой, я дівчина полтавка», «У сусіда хата біла» та ін.

Український композитор М. В. Лисенко, зачарований народністю музичних образів, багатством барв і ясністю музичної думки в «Натаці Полтавці», написав у 1890 р. однотемну оперу. У сценічній історії «Натаці Полтавки» безліч блискучих сторінок. Геніальний російський актор Щепкін, великі українські артисти К. Соленик, М. Заньковецька, П. Саксаганський, П. Кропивницький, М. Садовський створили безсмертні обrazy Натаці, Миколи, возного, виборного та ін.

I. Кавалерідзе, знавець українського театру, в своїй роботі над фільмом намагався зберегти всі ті художні досягнення, які несла в собі традиція майстрів української сцени. В той же час режисер підійшов до екранізації «Натаці Полтавки» з серйозним творчим завданням — не обмежуватись пасивним фіксуванням оперного спектаклю, а створити такий фільм, у якому з допомогою засобів кіно були б подолані сценічні умовності і обмеження.

Складність реалізації задуму постановника полягала в тому, що це була перша в історії радянського кіно спроба екранизації опери. Йти доводилось невторованим шляхом. Режисер намагався насамперед добитись розкриття характерів персонажів шляхом поєднання вокального виконання ролі з мімічними і пластичними засобами актора. Ряд образів у фільмі хвилює своюю природністю, правдоподібністю. Внутрішні переживання ділових осіб, їх духовний зміст проявились чіткіше, ніж у театрі, завдяки великим планам і відмовленню від усталеної театральної манери виконання, зумовленої вимогами сцени.

Активна функція надається пейзажу. Чудова українська природа допомагає режисерові підкреслити переживання герой, відтінити їх настрої. Зв'язуючи актора з природою, режисер розкриває перед ним великі можливості. Пісня Натаці, що йде по воду, — «Віють вітри» звучить на фоні українського сільського пейзажу, який викликає почуття простору, свободи й радості. Про перемогу кохання Натаці й Петра говорять світлі пейзажі, що поєднуються з урочистою піснею парубків у кінці фільму.

У «Натаці Полтавці» I. Кавалерідзе зовсім відмовляється від формально-технічних експериментів, якими він захоплювався в деяких своїх попередніх постановках. Тут усе реалістичне. Режисер намагався найбільш повно і правдиво передати ідейний зміст опери, добиваючись виразності і емоціональних художніх образів. Композиція кадрів, різноманітність планів, побудова мізансцен, монтаж — всі ці засоби кінематографічної мови не відіграють у фільмі самостійної ролі, вони підпорядковані основному задуму і використовуються для його розкриття.

Постановник закінчує фільм сценою народного торжества. Кохання Натаці й Петра витримало всі випробування — молоді люди поєднали своє життя. Виборний і возний зганьблені. Цей невеликий відступ від тексту I. П. Котляревського не спотворює задуму автора, а є логічним завершенням зображеніх подій.

Роль виборного Макогоненка І. Кавалерідзе доручив видатному українському актору й співаку І. Паторжинському. У фільмі зафікована чудова гра І. Паторжинського в період розквіту творчих сил артиста. Образ виборного, який поставив собі за мету розбити щастя Натали і зробити її дружиною возного,—найбільше художнє досягнення в фільмі. Поєднуючи віртуозну гру з надзвичайною вокальною майстерністю, І. Паторжинський створює правдивий тип сільського багатія за зовнішнім ма-люнком і внутрішнім змістом.

«Крючкотвора» возного грає оперний артист Г. Манько. В манері триматися, в міміці, у мові і співі виконавця різко виявляється житейська філософія чинуші-эдирника: «Хто не лукавить, той ззаду сидить». Дуже вдало підкреслюється актором канцелярська мова возного, яка характеризує його духовне убоєство.

І. Кавалерідзе надає образам виборного і возного сатиричного забарвлення, що посилює викривальну функцію цих персонажів.

Ролі наймитів Петра і Миколи виконують актори М. Платонов і С. Шкурат. В образі Миколи С. Шкурат втілює високі моральні риси простого трудівника. Микола веселий, чесний, енергійний, готовий завжди допомогти товаришув в біді. Він ненавидить багатіїв. Його заступництву за-вдячує Петро своїм щастям. М. Платонов у ролі Петра створює образ людини, широсердої, але несміливої і покірної. Петро вражений тим, що його кохана дівчина виходить заміж за возного, але він не має сил вжити яких-небудь рішучих заходів, щоб змінити становище. На жаль, цю покірність, душевну слабкість Петра М. Платонов надто підкреслює.

Образ Натали — в його авторському задумі — має виразити найкращі риси української жінки. Наталика — натура глибока і різnobічна. Вона розумна, постійна в своїх почуттях, працьовита, не боїться рішуче захищати свою любов і свою людську гідність. У фільмі образ Натали не та-кий вдалий, як образи виборного, возного і Миколи. Значною мірою це пояснюється тим, що цю роль виконували дві артистки: драматична актриса К. Осміловська і опера співачка М. Литвиненко-Вольгемут, яка вела всю вокальну частину ролі.

Драматичний зміст образу Натали проявляється в основному через її пісні. Природно, що К. Осміловській в даному разі було важко досягти потрібного ступеня перевтілення, злити своє акторське самопочуття з внутрішнім життям образу.

Артистка Ю. Шестаківська в образі матері Натали Терпелихі показує жінку, в якій безпросвітні злідні приглушили материнську чулість. Вона переконана, що щастя її дочки в тому, щоб вийти заміж за багатого. Через те шлюб Натали з возним уявляється її поворотом до хорошого життя. То умовлянням і ласкою, то окриками і погрозами Терпелиха намагається примусити дочку погодитись на пропозицію чиновника.

Знімав фільм оператор Г. Химченко. Перша спроба відтворення засобами кіно народної опери не була, зрозуміло, вільна від недоліків. У картині відчувалась деяка статичність дій, недостатня динаміка. На багатьох сценах лежав відбиток «театральності». Та, незважаючи на все це, екранізація «Наталки Полтавки» була певним досягненням українського кіномистецтва і безперечним успіхом режисера І. Кавалерідзе.

У 1937 р., спираючись на досвід «Наталки Полтавки», І. Кавалерідзе написав за мотивами опери «Запорожець за Дунаєм» сценарій і поставив за ним фільм під тією ж назвою.

Автор «Запорожця за Дунаєм» С. Гулак-Артемовський — близький друг Т. Г. Шевченка і композитора М. Глінки, талановитий співак, режисер і актор—завершив свою роботу над опорою в 1863 р. Цей визначний твір сягає своїм корінням в історію України, в народну творчість. Сюжет опери переносить глядача в далекі часи, коли частина козаків після знищення Запорозької Січі наприкінці XVIII ст. переправилася через Дунай і оселилась на турецькій землі. Закинуті долею на чужу сторону, запорожці нудьгували за рідним краєм, прагнули повернутися на милу їх серцю Україну. Любов українців до своєї вітчизни, думи про неї, мрії про повернення додому становлять ідейну основу опери. Художні образи, виведені в «Запорожці за Дунаєм», сповнені справжньої краси і народності.

Типові риси українського характеру знаходять яскравий вираз в образі бувалого козака Карася. Це добродушний жартівник, який нічого й нікого, крім власної дружини, не боїться. За зовнішньою побутовою характеристикою Карася відчувається могутня духом постать гоголівського запорожця — завзятого рубаки, патріота, якому мати-Україна дорожча за всі земні блага, дорожча за життя. Такий же реалістичний і життєво правдивий образ дружини Карася — Одарки. Любляча і ревнива, що пильно охороняє своє сімейне щастя, вона то миттю спалахує і вибухає зливою докорів на адресу чоловіка, то раптово переходить від лайки до ласки. Ліричні образи Оксани і Андрія, що задумали втекти на батьківщину, овіяні романтизмом. Саме через цих дійових осіб найповніше висловлює автор патріотичну ідею твору.

Здійснюючи екранізацію «Запорожця за Дунаєм», І. Кавалерідзе шукає нових барв, щоб глядач відчув реальність обстановки дій, реальність геройв. Він уникає декорацій, переносячи зйомку ряду сцен на натуру. Від акторів режисер вимагає простоти в грі, економії рухів і жестів.

Карабя у фільмі грає С. Шкурат, який не раз виконував цю роль у театральних постановках, Одарку — А. Левицька, Селім-Агу — Г. Юра, Андрія — О. Сердюк і Оксану — Н. Глухоніна.

У дореволюційні роки в «Запорожці за Дунаєм» з тріумфом виступали: М. Заньковецька, М. Садовський, М. Кропивницький, П. Саксаганський.

Коли І. Кавалерідзе закінчив роботу над екранизацією «Запорожця за Дунаєм», П. Саксаганський — блискучий виконавець ролі Карася, — незважаючи на тяжку хворобу, дуже зацікавився фільмом і побажав його побачити. Фільм був показаний у нього вдома в присутності автора, який розповів про обраний ним творчий принцип кінематографічної інтерпретації твору.

У другій половині тридцятих років на Україні були створені кращі екранизації повістей М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» і «Майська ніч». Звернення українського кіномистецтва до творчості Гоголя у передвоєнні роки було цілком закономірним. Українська соціалістична культура переживала період могутнього піднесення. Для українського народу російський письменник М. Гоголь, кровно зв'язаний з Україною, близький друг Т. Г. Шевченка, завжди був символом єдності російського і українського народів.

Гоголівські «Вечори на хуторі», що змальовують життя українського народу, мають велике значення для української літератури і театру. На сюжети цих повістей були створені п'єси і опери «Утоплена» («Майська ніч») і «Різдвяна ніч» М. Старицького, музика М. Лисенка; «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, музика В. Гrotенка; «Вій» М. Кропивницького; «Майська ніч» Устенка-Гармаша; «Різдвяний вечір» Г. Бараховського; «Вій» і «Сорочинський ярмарок» Б. Яновського; «Майська ніч» П. Сокальського та ін. У ранні роки українського кіно силами української трупи під керівництвом Т. Піддубного були зняті кінофільми: «Майська ніч», «Різдвяна ніч», «Вій».

Гоголівські повісті послужили також основою для написання визначних творів російської оперної класики — «Черевичків» Чайковського, «Сорочинського ярмарку» Мусоргського, «Ночі перед різдвом» і «Майської ночі» Римського-Корсакова.

На сюжети «Вечорів на хуторі» було поставлено кілька російських фільмів. В одному з них («Ніч перед різдвом») знімався відомий артист дореволюційного кіно І. Мозжухін.

Фільм «Сорочинський ярмарок», поставлений режисером М. Екком у 1939 р., істотно відрізняється від одноіменного фільму режисера Г. Гричера 1927 р. Для Г. Гричера гоголівський сюжет був тільки приводом до створення ексцентричного фільму, насиченого атракціонами. Замість зображеного у Гоголя побуту українського села, розкриття характерів героїв Г. Гричер зробив головним у своєму фільмі життя пекла і чортів, що населяють його, хоч у повісті нічого подібного немає. Режисер переносить глядача в підземне царство. Тут серед хаотичного нагромадження скель у густому димі, іскрах і полум'ї варяться в казанах з киплячою смолою грішники. Життя в пеклі надані риси реального життя на землі: чорти ловко підігрівають на примусі сковорідки, які повинні лизати грішники, вони говорять по телефону, пишуть автоматичними ручками, слухають гра-

мофонні пластинки, друкують на машинці. Мешканці пекла поділені на «класи»—експлуататорів і експлуатованих. Товстий чорт-генерал, обвішаний орденами, стоїть на чолі «установи». Його найближчі помічники становлять привілейований стан чортів. Вони поводять себе гордовито, елегантно одягнуті. Наприклад, чорт-секретар носить рогові окуляри, на ньому костюм з розкішним бантом, у петлиці гусяче перо і авторучка. Бідні чорти, зайняті на «тяжких роботах», позбавлені одягу. У них важкі мохнаті хвости. Бажаючи підкреслити різницю між «адміністрацією» пекла і «рядовими» чортами, режисер наділив перших людськими обличчями, а других — свинячими пиками і довгими вухами. Акторським образам людей режисер зовсім не приділяє уваги. Наприклад, Гриць і Парася з'являються тільки побіжно в кількох сценах. Головним героем, по суті, виступає чорт-Червона свитка, роль якого Г. Гринчер доручив талановитому акторові С. Мініну.

На цьому фільмі позначився вплив естетики формалістичної школи фекс'їв<sup>1</sup> з їх розумінням мистецтва як такого, що «оновлює» існуючі поняття і уявлення, надає звичним явищам і речам дивовижного вигляду, показує їх у незвичайному ракурсі. Слідом за фекс'ами Г. Гричер прагнув так «опрацювати» Гоголя, щоб подати матеріал у «новій» формі, ексцентрично. Ця неправильна позиція, яка виключала втілення художніх образів твору засобами кіно, відводила постановника далеко від гоголівського задуму і реалістичного змісту повісті.

М. Екк при екранізації «Сорочинського ярмарку» прагнув зберегти дух оригіналу, відтворити виведені в ньому образи. У значній мірі це йому вдалося. Сюжет повісті залишається у фільмі майже незмінним. Драматична дія будується на суперечності між молодими, що кохають одне одного, і мачухою молодою Хіvreю, яка не погоджується на їх шлюб. Головні герої — Гриць і Парася. Їх боротьба за свою любов і щастя становить генеральну тему фільму.

Артистка В. Івашова створила в цілому реалістичний образ молодої дівчини Парасі, якій кохання дає сили чинити опір сваволі грізної мачухи. У ролі Грицька артист О. Короткевич прагнув показати веселого парубка, жартівника і насмішника, але людину розумну, ділову, вірну своєму почуттю і винахідливу в боротьбі з перешкодами, що виникають на шляху до щастя. Образи ліричного плану тонкістю художнього малюнка, враженням, яке вони спровокають на глядача, поступалися перед образами комедійними.

Владна і зла дружина Черевика Хіврі у виконанні артистки В. Чайки — плоть від плоті українського фольклору. Артистка знайшла барви, що надають Хіврі життєвої переконливості. З великим мистецтвом розкриває вона перед глядачем характер своєї героїні — сильний egoїстичний, вла-

<sup>1</sup> Фабрика ексцентрічного актора.

долюбний і підлій. Хівря міцно тримає в кулаці слабохарактерного Черевика і його дочку. Її воля—закон в домі. Тільки любов дає Парасі сили чинити опір її деспотизму. Хівря завзято намагається перешкодити щастю падчерки. Вона заздрить її молодості і красі. В. Чайка дуже природно передає дику енергію Хіврі, її навіженство. Артистка прагне дати образ якнайповніше, розкриваючи різні його грані. В сцені побачення Хіврі з Афанасієм Івановичем вона зовсім інша. Тут уже нема й сліду від її сварливості й грубості. Вона намагається бути лагідною, кокетливою і принаденою. В цьому контрастному ракурсі різко виступає комедійна природа образу.

Привабливий своєю безпосередністю образ Солопія Черевика, створений артистом А. Дунайським, має багато спільногого з образом Карася із «Запорожця за Дунаєм». За добродушністю, поступливістю, забобонністю Черевика, переданими артистом з незрівнянним гумором, проступають риси характеру людини чесної і справедливої.

Справжнього коміズму сповнені образи Цибулі (Ф. Гловачкій), Афанасія Івановича (В. Пережогін).

У розв'язанні режисером і акторами поставленого перед ними завдання — правдиво показати людей з народу — велике значення мало правильне використання діалога повісті. Характерно, що всі діалоги ведуться українською мовою.

Бажаючи досягти найбільшої правдивості у відтворенні історичної атмосфери і обстановки дій, режисер показує на ярмарку український народний театр «Вертеп», описаний Гогolem у повісті «Вій». Цей єдиний відступ від сюжету гоголівського «Сорочинського ярмарку» цілком відповідний його духові і є органічним елементом загального фону в фільмі.

Для зйомок був використаний один з небагатьох старовинних лялькових театрів, що збереглись на Україні, — Куп'янський. Вистава, показана у «Вертепі», також історично достовірна.

Фантастичне у фільмі передано без навмисної утрировки, у вигляді розповіді Цибулі про чорта, причому режисер витримує цю розповідь у класичних фольклорних тонах. Чорт летить по небу на місяці, стрибає звідти в димар шинку, єсть вогненні галушки, тобто робить все, що звичайно роблять чорти в українських народних казках.

У фільмі показаний український народ, властиві йому дух солідарності, сила і оптимізм. Народ допомагає Черевикові приборкати Хіврю і відновити свій авторитет глави сім'ї і батька.

М. Екк прагне надати індивідуальних рис виконавцям масових сцен. Особливо вдалися режисерові народні сцени ярмарку і весілля. Народ у них показаний яскраво, піднесено, з життєвою достовірністю.

Основні епізоди фільму знімалися в селі Великі Сорочинці, Полтавської області, де Гоголь спостерігав з такою любов'ю і натхненням оспівану ним українську дійсність. Ярмарок був відновлений на тій площі, де він



«Сорочинський ярмарок».

А. Короткевич у ролі Грицька, В. Івашова в ролі Парасі.

«Сорочинський  
ярмарок».  
Зліва — В. Чайка  
в ролі Хіврі.





«Сорочинський ярмарок». Кадр з фільму.



«Майська ніч».  
Кадр з фільму.



«Назар Стодоля».  
Кадр з фільму.



«Назар Стодоля».  
А. Бучма  
в ролі  
Хоми Кичатого.



«Назар Стодоля».  
Кадр з фільму.

знаходився за часів Гоголя. Тут же в Сорочинцях відбувалися зйомки по-двір'я Цибулі. Характерні пейзажі фільму були також знайдені серед чудової полтавської природи.

Фільм «Сорочинський ярмарок» посідає особливе місце в історії українського кіномистецтва, ~~де є чоре та~~, що він був першим кольоровим художнім фільмом, знятым на Україні. Для забезпечення зйомок «Сорочинського ярмарку» на Київській кіностудії була створена під керівництвом інженера Д. Золотницького кольорова лабораторія і підготовлені кадри спеціалістів. Великою заслugoю M. Екка і операторів фільму M. Кульчицького та Г. Александрова було прагнення надати кольору драматургічної функції. В ряді випадків його було використано для посилення емоціонального змісту сцен, характеристики персонажів. Колір виступав у взаємозв'язку з діалогами, пейзажами і музикою. Звичайно, цілковитої драматургічної єдності цих елементів ще не було, але певні успіхи були наявні.

Добре колірне рішення в сцені, де переживання Парасі, запертій ма-чукою, розкриваються через кадр, що зображає сонце, заховане темними хмарами. Режисер намагається послідовно застосовувати колір для характеристики дійових осіб. Народ він показує переважно в світлих, життєрадісних тонах. У початкових кадрах контрастно протиставляються білі світки селян і темний одяг ма-чухи.

У кадрах, де показана зустріч Грицька і Парасі, сонце, світло, спокій-ні барви чудової природи є виразниками їх юного кохання.

У картині багато пейзажів, насичених справжньою поетичною. Дуже виразно передана дзеркальна гладь ріки Псьол, над якою схилились пишні крони дерев. М'яке світло надає цій картині казкової чарівності. Чудові кадри, що характеризують щедрість української землі. Передаючи в пейзажі любов українського народу до своєї прекрасної батьківщини, художник говорить і про свої патріотичні почуття.

Режисер M. Екк як професіональний живописець прагнув знайти най-ефектніше загальне колористичне рішення фільму. Виходячи з ідейних лейтмотивів фільму, він зробив переживаючим поєднання м'яких півтонів.

Проте спроби режисера творчо розв'язати проблему кольору вдалися не повністю. Часто колір набував у кадрі самостійного значення. Зайві пейзажі і численні живописні деталі відвертали увагу глядача від розвитку дії.

Недоліком у цілому хорошої операторської роботи була деяка статичність, мала рухомість камери. Багато кадрів знімалися з однієї точки.

Фільм «Сорочинський ярмарок» має ясно виражені національні риси. Постановник досяг цього не тільки з допомогою костюмів, пейзажів, вдало знайдених побутових штрихів, — йому вдалося скопити і втілити в художніх образах риси національного характеру українського народу, передати аромат гоголівського твору.

Композитор Я. Столляр в основу музики до фільму поклав українські народні мелодії. Його музика добре зв'язана з драматургією фільму. Душевні переживання герой розкриваються в піснях: «Кажуть люди, що не буду я твоя», «Ой, зайди, зайди, ясен місяцю», «Схилились, схилились верби до купочки», «Дрібен дощик іде». Добре звучить в устах Хіврі пісня «Ростіть, ростіть огірочки», дихання давніх днів відчувається у грі і пісні лірника «Як гляну я на бороду».

Бліскуче поставлені в фільмі танці. В них знаходять вираз життєрадіність, музичність і невичерпна, кипуча енергія українського народу.

Радянська критика високо оцінила «Сорочинський ярмарок». Газета «Вісті» відзначала, що фільм «користується у глядача великим успіхом»<sup>1</sup>. Рецензент газети «Комуніст» писав: «З перших же кадрів фільму хочеться вигукнути: «Так, це Гоголь, справжній Гоголь! Зачарований стежиш за панорамою лісів, ланів, рік. Здається, що відчуваєш подих української природи. Кольорове кіно зробило «чудо» — з екрана заблищають барви. Воно, нарешті, дало змогу людському оку побачити на екрані світ незбідненим, необезбарвленим. Могутніми, щедрими барвами користуються творці фільму, вони взяли їх з невичерпної гоголівської палітри»<sup>2</sup>.

У 1941 р. режисер М. Садкович здійснив екранізацію «Майської ночі» Гоголя. Цей фільм теж був кольоровим. У передачі гоголівських образів постановник намагався йти за автором повісті, зберегти як самі характеристики, так і авторське їх трактування. Проте М. Садковичу не вдалося уникнути ілюстративності.

Кращі образи фільму створили Н. Ужвій у ролі своїкіні і С. Шкурат у ролі Голови.

У плані розв'язання проблеми кольору і використання його для розкриття задуму твору фільм нічого нового не давав. Ряд вдалих кадрів, знятих операторами М. Кульчицьким і Г. Александровим, не міг усунути загального враження одноманітності фарб, бідності живописно-зображенального рішення сцен.

Найважливішою проблемою в освоєнні засобами українського кіно класичної культурної спадщини минулого є проблема екранізації творів великого українського поета-патріота Т. Г. Шевченка.

Величезний інтерес для драматургії, зокрема для кінодраматургії, становить триактна драма «Назар Стодоля». Ця справді народна класична українська п'єса присвячена зображеню боротьби рядових козаків з поміщиками-кріпосниками. Гострий соціальний конфлікт п'єси побудований на класових суперечностях між експлуататорською верхівкою козацтва, що будь-якими засобами прагнула збагачення, і людьми з народу, що об-

<sup>1</sup> «Вісті» від 12 червня 1939 р., стор. 4

<sup>2</sup> «Комуніст» від 18 січня 1939 р., стор. 4.

стоювали своє право на людське існування. У п'есі є багатоцій фольклорний матеріал, який дає постановнику великі художні можливості.

У 1937 р. режисер Одеської кіностудії Г. Тасін поставив за п'есою «Назар Стодоля» однотижневий повнометражний художній фільм. В освоєнні засобами кіномистецтва літературної спадщини Шевченка випуск цього фільму відіграв певну позитивну роль. Достоїнства його насамперед визначилися грою артистів — Амвросія Бучми і Наталя Ужвій.

Бучма в ролі сотника Хоми Кичатого створив образ хитрого користолюбця, зрадника, готового на будь-яку підлість заради задоволення не вситимої жадоби багатства і влади. Контраст між зовнішньою ввічливістю, удаваним добросердям сотника і його справжніми якостями підкреслює брехливість і жорстокий егоїзм цієї людини, уособлює характерні риси, властиві українській експлуататорській верхівці того часу.

З глибокою майстерністю розкриває артистка Н. Ужвій психологічні мотиви вчинків Стехи—ключниці Кичатого, молодої жінки, в якій за привабливою зовнішністю і жвавістю криється хижак, дрібніший, ніж Кичатий, але такий же лицемірний і небезпечний.

Роль Назара у фільмі виконує артист О. Сердюк, Гната—М. Пишванов, Галі—О. Васильєва. Створені ними образи щирі і драматичні.

Проте актори не могли віправити істотних недоліків сценарію. Сценарій і фільм відрізняються від п'еси і в сюжетному, і в ідейному плані. В них введені зовсім нові персонажі, про яких у п'есі навіть згадки немає (наприклад, пан Халецький). Гнат, що фігурує в п'есі як друг і порадник Назара, перетворений у головного героя, а сам Назар опиняється на другому плані. У фільмі змінений і основний конфлікт п'еси. У Шевченка він будується на зіткненні двох суспільних груп, які представлені, з одного боку, сотником Хомою Кичатим, що прагне здобути полковницьку булаву, а з другого — бідним козацьким старшиною Назаром Стодолею, який щиро любить дочку Кичатого Галю, і його другом Гнатом Голим. Кичатий, незважаючи на волю дочки, переслідуючи тільки свої корисливі цілі, має намір віддати її за чигиринського полковника. Назар, якому Хома зобов'язаний життям, безчесно обдурується. З допомогою Гната він вступає в боротьбу з Кичатим, намагаючись перешкодити мерзенній справі—продажу батьком рідної дочки. Така зображення Шевченком драматична колізія характерна не тільки для феодального суспільства XVII ст., в якому розгортається дія п'еси, а й для сучасного поетові життя.

У фільмі цей конфлікт втрачає своє основне значення, стає «попутним». Головний — новий соціологізований конфлікт — боротьба між кріпаками і поміщиками. Крім того, виникає ще один конфлікт між поміщиком Кичатим і польським магнатом Халецьким за межі їхніх земельних володінь. У цій новій ситуації Гнат представлений як кріпак пана Халецького.

Змінивши сюжетну структуру шевченківської народної драми, автори екранізації створили фільм, відмінний від своєї літературної основи.

Отже, задум Шевченка не знайшов у фільмі належного художнього втілення. Система образів була порушена і поетична чарівність шевченківського стилю втрачена.

Фільм «Назар Стодоля» з інтересом зустріли глядачі і критика. «Автори знайшли багатющий матеріал для фільму, пройнятого народністю, історичного фільму яскравих образів»<sup>1</sup>, — писав рецензент «Ізвестий». «Вечерняя Москва», відзначаючи основні недоліки фільму, робила загальний висновок, у якому відносила «Назара Стодолю» до «числа найбільш історичних кінотворів»<sup>2</sup>.

Автор музики до «Назара Стодолі» М. Вериківський намагався надати їй викривальної функції. Головні герої мають у музиці свої лейтмотиви. В основу лейтмотиву Назара композитор кладе мелодію пісні «Ой, зайди, зіронько вечірня», Галі—«Чи я не хороша, чи я не вродлива». Музичний образ народу-борця М. Вериківський будує на інтонаціях «Ой, наступає та чорна хмаря». Цей лейтмотив є музичним виявом основної ідеї фільму.

До своєї партитури композитор включає багатий фольклорний матеріал, козацькі пісні, думи кобзаря, пісню лірника, хорові пісні, колядки тощо.

Екранізація творів класиків у 1935—1941 рр. допомогла українському кіномистецтву нагромадити великий досвід в освоєнні художньої спадщини минулого, ще більше наблизити кіномистецтво до мас, які оцінили можливості кіно давати нове життя великим творам народних геніїв.

<sup>1</sup> «Ізвестия» від 15 лютого 1937 р., стор. 4.

<sup>2</sup> «Вечерняя Москва» від 3 лютого 1937 р., стор. 4.



Режисер О. Маслюков.

## НА ШЛЯХУ ДО РОЗВ'ЯЗАННЯ ПРОБЛЕМИ ДИТЯЧОГО ФІЛЬМУ

Комуністична партія завжди надавала особливого значення виховній ролі радянського кіномистецтва. Зокрема неодноразово зверталася увага діячів радянського кіно на питання випуску дитячих фільмів, що є важливим засобом формування комуністичної свідомості підростаючого покоління.

У вказівках ЦК КПРС, якими керувалася VII виробнича кінонарада, що відбулася наприкінці 1935 р., особливо підкреслювалось значення радянської кінематографії в справі виховання дітей. Відзначалося, що дитячих фільмів створено ще мало.

У другій половині 30-х років виробництво дитячих фільмів значно розширюється: одночасно поліпшується їх якість. На екрані країни виходить ряд фільмів для дітей, які мають велику ідейно-художню цінність. Величезний вплив на творчих працівників кіно мали художні принципи Горького, який визначив тематичний напрям і характер творів для дітей. «Природі дитини властиве прагнення яскравого, незвичайного,—писав Горький у статті про дитячу літературу. Незвичайним і яскравим у нас в Союзі є те нове, що створює революційна енергія робітничого класу. От на цьому необхідно закріплювати увагу дітей, це повинно бути найголовнішим матеріалом їх соціального виховання. Але про це треба розповідати, це треба показувати талановито, вміло, у формах легко засвоюваних»<sup>1</sup>.

Орієнтуючи радянських художників на показ у творах для дітей трудової діяльності і боротьби робітничого класу, Горький спростовував дуже поширену думку про те, що дитячі кінотвори повинні обмежуватися

<sup>1</sup> М. Горький, О безответственных людях и о детской книге наших дней. «Правда» від 10 березня 1930 р.

спеціальною дитячою тематикою. Горький пропонував говорити дітям про важливе і серйозне в житті. Одночасно він висував вимогу уникати сухої дидактики, нудних нотацій. «Говорити дітям суконною мовою проповіді—це значить викликати у них нудьгу і внутрішнє відштовхування від самої теми проповіді»,—писав Горький у тій же статті. Горький твердив, що «з дитиною треба говорити «забавно», що «треба талановито і весело показати дітям пороки минулого». Горький був палко переконаний у недопустимості і непотрібності всілякого «сюсюкання» з дітьми. Він вважав за необхідне розкривати в дитячих творах класову природу суспільства.

В українському кіномистецтві описаного періоду дитячі фільми порушували найважливіші морально-етичні питання: радянського патріотизму, ставлення до праці і колективу, питання дружби, громадського і сімейного обов'язку.

Втілення провідних ідей сучасності у дитячих фільмах вимагало від авторів створення яскравих художніх образів, зокрема позитивного героя, цікавих сюжетів, переконливих драматургічних конфліктів. Поряд з вдалими дитячими фільмами (з точки зору їх пізнавальної цінності) були і художньо слабкі.

Кращі твори, в яких правдиво відбивалася сучасна радянська дійсність, в яких діяли герої — борці за нове життя, зустрічалися із захопленням і багато років не сходили з екрана.

Одним з найзначніших українських фільмів того часу для дітей є фільм «Дочка партизана» (1935 р.), поставлений режисерами С. Маслюковим та М. Маєвською. Це жива, правдива, повна драматичного напруження повість про класову боротьбу в колгоспному селі.

Громадянська війна. Радянські партизани ведуть запеклі бої з контрреволюцією. Учасник куркульської банди Ступа по-зрадницькому вбиває жінку червоного партизана Ящука. Маленька Василіна лишається без матері. Проходять роки. Колгосп, де працює Ящук, живе бурхливим творчим життям. Ступа притаївся. Свою ненависть до нового ладу і радянських людей він приховує під маскою чесного колгоспного конюха. Чим більших успіхів досягає усуспільнене господарство, тим сильніше лютує Ступа. Він чинить диверсію—підпалює колгоспну стайню. Незважаючи на його маскування, колгоспники викривають і знешкоджують ворога. Така драматична канва сюжету. Головне місце в описуваних подіях займають діти. Колгоспні піонери Василінка, Мишко, Гая, їх веселі, галасливі друзі—це герої фільму, характери яких розкриваються в послідовному ланцюзі вчинків і у відносинах з дорослими. Діти виступають у фільмі як активні учасники колгоспного будівництва, як патріоти Батьківщини.

Режисер О. Маслюков виявив глибоке розуміння дитячої психології, вміння перенести маленьких акторів у світ, де живуть герої фільму, примусити акторів жити їх інтересами і діяти так, як могли б діяти тільки вони.

Діти грають без будь-якої нарочитості, природно. Вони активні, завжди чимсь захоплені, а тому діяльні.

Скільки чарівності, енергії і життєрадісності в образі Василинки! Тоненька, гнучка фігура, ясні очі, інколи задумливі, інколи ласкаві, часом пустотливі, швидкі, легкі рухи — такою запам'ятовується героїня фільму. Василинка — чудова квітка, що виросла на родючому ґрунті соціалістичного життя.

В усьому, що стосується колгоспних інтересів, Василинка виявляє готовність бути корисною, стійкою і рішучою. Вона шефствує над громадським конем, разом з дітьми збирає колоски, сміливо викриває в газеті злочинне ставлення Ступи до колгоспної власності.

Підбираючи виконавицю для ролі Василинки, режисер О. Маслюков шукав не тільки зовнішньої відповідності. Він шукав у майбутньому творчеві образу геройні ті самі якості, які вона мала втілити. Вибір його впав на Гулю Корольову, і він не помилився. Ця дівчинка-підліток із світлим волоссям і світлою душою виявила рідкісні акторські здібності. Її гра безпосередня, сповнена щирих почуттів. Гуля Корольова в житті і Василинка мали багато спільніх рис. Створюючи образ Василинки, Гуля, власне, лишалась собою, тільки діяти їй доводилось при інших обставинах. Передчасна смерть забрала в українського кіномистецтва це багатообіцяюче обдарування. В роки Вітчизняної війни Гуля Корольова добровільно пішла на фронт, де загинула смертю героя.

В ролі маленьких ентузіастів, які доглядають колгоспних поросят, — Мишак і Гальки — знімалися Едик Боярчук і Галя Сечковська. В ці образи О. Маслюков вніс багато тепла і гумору. Піклування дітей про поросят — не хвилинне захоплення, не забава, а вихована новим колгоспним життям потреба в міру сил допомагати спільній справі. Без будь-якої нарочитої повчальності режисер показав, як дитяча любов до тварин у Мишак і Гальки залишає їх до корисної праці. Ця праця дуже цікавить малюків, тісно зближує їх інтересами дорослих.

В складній ролі піонера Степана — сина куркуля Ступи — видна велика, наполеглива, розумна робота режисера з її виконавцем — Ігорем Романцовим, без якої не можна було створити цей правдивий образ. Степан, що виріс під впливом батька і звик до незаперечності його авторитету, ставиться до своїх товаришів вороже. Особливо не любить Степан Василинку, заздрячи її спритності, вмінню поводитись з конем, загальній до неї любові. Він то нишком підставляє Василинці ногу, щоб звалити її в грязюку, то б'є її.

Поведінка Ступи, його несподіване зізнання у вчиненому ним колись злочині, його жорстокість і злоба поступово відштовхують Степана від батька. Почуття прив'язаності змінюється у хлопчика почуттям страху і ненависті. Процес душевної боротьби, вагань, руйнування синівської любові Степана — все це яскраво і правдиво виражено в образі. Коли Сте-

пан викриває батька, глядач не бачить в його вчинку авторської вказівки. Цей крок психологічно виправданий і закономірний. Образ Степана міг бути глибшим, якби вплив на нього пionерської і комсомольської громадськості був більш підкреслений.

Живо і з захопленням зображаючи характери і вчинки дітей, фільм дещо схематично показує дорослих. Актори М. Хорош в ролі Ящука, Г. Батоврина — Марини, Д. Осипець — Ступи висвітлюють характери переважно із зовнішнього боку. Для створення образів, які б розкривали внутрішній світ дорослих персонажів, у акторів мало матеріалу; до речі, і режисер приділяє їм менше уваги.

Режисер добре використав чотириногих «акторів» — коня Сірка і собаку Лиску. Вони органічно ввійшли в сюжетну дію. Кожна сцена з їх участю ретельно опрацьована і відшліфована.

Успіх дитячого фільму неможливий, коли фільм розтягнений і скучний. «Дочка партизана» весь час тримає глядача у напруженні. Дія у фільмі розвивається в наростаючому темпі. Конфлікт між Ступою і Ящуком, ускладнений удаваним порятунком Ящука, загострюється на кінець фільму. Паралельно поглибується і конфлікт між Степаном і батьком.

Режисер міцно зв'язує картини природи з драматичною дією. Гроза над пасовищем, переляк коней передують кадрам, в яких Ступа злякався того, що Василинка знайшла обріз — речовий доказ його злочинів. Це зіставлення посилює емоціональний вплив кадрів, говорить про те, що Ступа не залишиться безкарним.

Кінематографічно образно розв'язаний епізод з берізкою. В день народження Василинки Марина посадила перед хатою берізку на щастя. Марина вбита бандитами. Маленька Василинка простягає руки до матері. Слідом за цим кадром режисер дає загальний план, на якому біля хати видно вже велику березу. Ніжну, тужливу мелодію «берізки» змінює бандьора пісня щасливого дитинства Василинки. Великим планом знято букет, на який напливає радісне обличчя Василинки. До образу берізки як символу любові Ящука і Василинки до загиблої Марини режисер звертається знову, коли батько з дочкою згадують про матір.

Чудова музика, написана композитором П. Козицьким, ще більше посилює враження, створене цією сценою. Вона органічно зв'язана з драматургією фільму. Музичні образи, що характеризують героїв і їх почуття, яскраві і переконливі. Таким є музичний образ «берізки», такою є музика, що передає переживання Василинки і Ящука в лісі, на тому місці, де була вбита Марина.

Виразні, повні світла і радощів музичні образи колгоспної дітвори в лейтмотивній пісні дітей «Стрічає ласково нас сонячна злива», в піснях «Ми вирости під сонцем країни щасливої, діти», «Подоляночка», в музичні сцени «купання».

Чудово ув'язані із зоровими кадрами і драматично насычені музичні



«Карл Бруннер». Льоня Фесечко в ролі Карла,  
О. Тяпкіна в ролі покоївки Марії.



«Митько Лелюк». Справа—школькарка Ніна Велика в ролі Олянки.

«Дочка  
партизана».  
Кадр з фільму.





«Справжній товариш».  
М. Тарханов  
у ролі вчителя.

«Справжній товариш». Кадр з фільму.





«Справжній товариш».  
Б. Добронравов  
у ролі Шабанова.

«Том Сойєр».  
Костя Кульчицький  
в ролі Тома.  
Вейланд Родд  
у ролі негра Джіма.



образи природи. В епізоді грози П. Козицький дає живописну музичну картину, яка поєднує зображення природи, почуття героїв і грізне попередження автора про неминучу відплату тим темним силам, що зазіхають на щастя нового життя.

Тривожна і драматично схвильована музика в епізоді погоні бандитів за партизанами і в сцені загибелі Марини.

Народні мелодії, майстерне використання українських музичних традицій роблять музику П. Козицького глибоко національною. Працюючи над створенням музики до фільмів, П. Козицький не обмежується вивченням матеріалів у бібліотеках і архівах. Він виїздить у колгоспи України, де записує нові пісні і танцювальні мелодії. Основним своїм творчим принципом роботи в кіно П. Козицький проголосив створення музики образу, музики як драматургічного компонента.

П. Козицький неодноразово виступає за тісну творчу співдружність сценариста і композитора. Він вимагає від авторів, щоб вони враховували драматичну функцію музики ще при написанні сценарію і таким чином сприяли проникненню музики в ідейно-художню тканину твору. В той час як формалістичні тенденції в музиці були дуже міцні, П. Козицький твердо стояв на позиції соціалістичного реалізму і палко відстоював цю позицію в українському кіномистецтві. «Музика у звуковому фільмі, — говорив він, — повинна бути такою ж реалістичною, такою ж правдивою, як слово, як інтонація актора, як його гра».

Реалістичному стилю «Дочки партизана» багато в чому сприяла і робота оператора Г. Шабанова. Реалізуючи режисерський задум, оператор зображає нове життя і нових людей у світлих тонах. У його кадрах багато сонця, вони викликають почуття радості. Г. Шабанову вдається створити виразні зорові образи майже всіх дійових осіб. Оператор вміє виділити найважливіше в кадрі, розподілити світлові акценти, викликати відчуття простору і глибини; він ніби вводить глядача в дію, допомагає йому стати учасником подій, що відбуваються на екрані.

Після «Дочки партизана» О. Маслюков ставить фільм «Карл Бруннер» (1936 р.) за сценарієм Бела Балаш, в якому розповідається про життя комуністів в умовах фашистського режиму, про дітей, які допомагають дорослим вести тяжку і мужню підпільну боротьбу з жорстоким і сильним ворогом. Гострий, з яскраво виявленою політичною тенденцією сюжет сценарію О. Маслюков намагався втілити в цікаву форму оповідання про долю хлопчика Карлуши — сина активної комуністки-підпільниці. Те, що трапляється з Карлушею, типове для довоєнної дійсності в країнах, де фашизм кривавим шляхом прийшов до влади. Матір Карлуши спробують заарештувати, і тільки при допомозі товаришів її в останній момент вдається сковатися. Хлопчик лишається один, покинutий на самого себе. Але його оточують друзі по класу. Завдяки їх піклуванню Карлуша знаходить притулок. Незабаром він зустрічає матір і допомагає їй уникнути поліцей-

У фільмі цікавий загальний задум, є окремі вдалі епізоди, але все ж він не має художньої єдності. Особливо в останній частині почуття міри зраджує авторів — правдива картина дійсності поступається перед умовистю, неправдоподібною вигадкою. Наївний вигляд мають епізоди, де діти роблять підкоп і визволяють арештованих, де Микита і командир, роздобувши кулемет, розсіюють численних ворогів.

Темі товариських відносин у шкільному колективі був присвячений фільм режисерів А. Окунчикова та Л. Бодка «Справжній товариш» (1936 р.), поставлений за сценарієм А. Барто. У фільмі виводяться друзі-бешкетники Юрко і Левко і позитивна героїня Люда. Сюжет будується на конфлікті, що випливає з ворожнечі двох п'ятих класів. Відмінниця Люда допомагає вчитися учениці ворожого класу. Діти, підбурені своїми коноводами Юрком і Левком, бойкотують Люду. Кінець кінцем ставлення класу до Люди змінюється. Щоб віправити Левка, товарищи обирають його шкільним організатором. У фіналі клас стає передовим.

Фільм не мав скільки-небудь значних образів. Надумана ситуація, в яку автори поставили дітей, не могла сприяти глибокому розкриттю характерів героїв. Мало знаючи дітей і їх життя, режисери позбавили їх образи типових рис. Люда вийшла похмурою дівчинкою з невластивими дітям переживаннями, а Юрко і Левко—невідомо чому озлобленими хлопчиками.

«Справжній товариш» ставився в період, коли педагоги країни палко обговорювали постанову ЦК партії про педагогічні викривлення в школі. Оцінюючи фільм з точки зору вимог, які висувалися постановою, творча громадськість студії і критика обвинувачували авторів за штамповани характеристики дітей і відсутність у фільмі впливу педагогів на школярів. Ці обвинувачення значною мірою були справедливі. Педагоги у «Справжньому товарищі» подавалися в дуже слабкому зв'язку з життям дітей, стояли остононі від конфлікту.

Фільм «Справжній товариш» примітний тим, що в ньому брали участь визначні артисти МХАТ'у. Роль учителя Василя Васильовича виконував М. Тарханов, а батька Люди Б. Добронравов.

Декоративне оформлення фільму здійснене художниками Г. Івановим і С. Зарицьким.

Фільм «Чарівний сад» (1935 р.) режисера Л. Френкеля і драматурга М. Заца був задуманий як музична кінопоема про радянську дійсність. Соціалістична країна — сад, в якому живуть і ростуть щасливі і талановиті діти, а творча праця дорослих — основа їх щастя. У фільмі запам'ятаються кадри, які зображають настійне прагнення обдарованого хлопчика — героя фільму Льоні Березіна оволодіти мистецтвом гри на скрипці, тоді як батько його працює в Арктиці над опануванням далекої радянської Півночі. Змінюються пори року. Кожна з них становить етап в русі до мети батька і сина. Початок будівництва в батька—гами у сина. Го-

товий будинок і радіошгола в Арктиці і поряд—вільне виконання Льонею першої п'єси. Рік тяжкої арктичної зимівлі закінчений, закінчені і учнівські вправи. Льоня вже впевнено виконує твори Моцарта. У фіналі фільму Льоня, який одержав разом із своїм колишнім учителем запрошення в Москву, виступає в столичному концертному залі. Урочисту поему про челюсчинців слухає по радіо і батько.

Щира і емоціональна музика фільму, написана композитором О. Крейном, пройнята світлом і оптимізмом; в ній звучить слава радянській державі і радянським людям. Багато сцен фільму хвилюють, проте ні сценарист, ні режисер не змогли звільнити сюжет від нагромадження подій, досягти ідейної єдності і цілеспрямованості твору. У фільмі багато штучного, наприклад історія з вступом Льоні в цирк і його «звільнення» звідти за допомогою дітей і професора. В образі героя мало яскравих рис — він пасивний, внутрішні його якості не розкриті. Невдалий і образ Льоніної матері — міщенки.

Про життя дітей і про їх участь у боротьбі за Радянську владу в роки громадянської війни розповідає фільм «Стара фортеця» (1937 р.) режисера М. Білінського. Автор сценарію В. Бехлев побудував сюжет за мотивами своєї одноименної повісті. Дія фільму розгортається в невеличковому українському містечку, де радянські патріоти готують повстання проти гайдамаків, що захопили містечко. Школярі — діти робітників, які разом з дорослими зносили весь тягар гніту білих, палають бажанням бути корисними в справі визволення. Тяжко поранений комуніст знаходить притулок у будинку робітника-друкаря. Діти з радістю виконують його доручення. Лікар-контрреволюціонер відвідує пораненого і везе його з собою нібито для влаштування в лікарню. Граючись, діти випадково забігають у стару фортецю. З амбразури башти вони бачать, як гайдамаки привозять у двір людину, що ледве тримається на ногах, і розстрілюють її. Діти глибоко вражені картиною страти. Героїчна смерть революціонера запалює їх дитячі серця полум'ям ненависті і помсти. Піднявшись на боротьбу за свободу, народ разом з наступаючою Червоною Армією виганяє ворога з міста. Зрадника-лікаря, який зібрався втекти верхи на коні, затримують і арештовують. Такі основні моменти сюжету.

Фільм мав пригодницький характер. В ньому не було глибоких образів, але він збуджував патріотичні почуття, викликав у дітей прагнення бути схожими на виведених у ньому героїв. У фільмі переважала зовнішня дія — показ подій і пригод дітей. І тільки окремі сцени розкривали душевні рухи і переживання героїв. Наприклад, сцена, в якій показана реакція дітей на розстріл, була зроблена дуже сильно. Маленький глядач відчував усе, що переживали герої фільму, він так само, як і вони, в цю хвилину ставав дорослішим. Минуле, що ожило на екрані, відкривало перед ним нову сторінку життя, на якій вогненними буквами були вписані слова: «Немає сили більшої, ніж любов до Батьківщини».

Події в Іспанії, що розгорнулися в 30-х роках, являли собою приклад масового народного геройзму. Погляди радянських людей з глибоким співчуттям були спрямовані в бік іспанських гір і рівнин, де республіканська армія боролася проти фашистських наймитів — франкістів.

Мадрід, Толедо, Барселона, Валенсія — ці і інші назви іспанських міст були однаково близькі дорослим громадянам СРСР і радянським дітям. Вони звучали як символ безстрашності, свободолюбства і слави. Не було школи, де не висіла б карта воєнних дій. Радянські школярі зустрічали делегації республіканських патріотів, обмінювались з ними прапорами, з любов'ю приймали в своє середовище іспанських дітей-сиріт, яким партія і уряд давали притулок у нашій країні, вели активне листування з іспанськими друзями, які лишалися на батьківщині.

Українське кіномистецтво відгукнулося на іспанські події випуском фільму «Педро» (1938 р.). Це був невеликий фільм — «кіноновела», в якій у доступній дитячому сприйняттю формі змальовувалася боротьба іспанського народу за свою незалежність. Ставив фільм режисер Б. Митякін. Героєм фільму був іспанський хлопчик Педро. Захоплений у полон франкістами, Педро, рискуючи життям, знищує велику кількість фашистської зброї. Подвиг хлопчика сприяє перемозі республіканців.

Роль Педро грав учень четвертого класу однієї з одеських шкіл Геня Ройблат. Усміхнений жвавими очима, одягнений у надто великий для нього військовий френч, широкі штани і важкі черевики піхотинця, у зсунутій на потилицю стальній касці, з гвинтівкою в руках, яка сягала йому до підборіддя, Педро втілював героїчний образ іспанських дітей, у яких фашизм намагався відібрати право вчитися, гратися і сміятися. Роль капрала виконував В. Комарецький, діда Педро — В. Корш, учительки — К. Домбровська. Музику до фільму написав композитор К. Данькевич.

Кіностудії найчастіше доручали постановку дитячих фільмів молодим режисерам, які щойно починали свою творчу діяльність. Вважалося, що саме дитячий фільм найбільш придатний для проби сил. Багато років повинно було пройти, поки керівники студій усвідомили, що дитячі фільми — одна з найскладніших у кіномистецтві форм художньої творчості, яка вимагає до себе особливої уваги. Звідси і мала кількість у передвоєнні роки «масштабних» дитячих картин, постановка яких вимагала напруження, мобілізації сил виробництва і витрати великих коштів.

З числа створених у цей час короткометражних картин, які характеризують жанр дитячого кінооповідання, цікаві фільми для дітей молодшого віку: «Іноземка» режисера В. Гончукова та «Будьонниші» режисера Є. Григорович.

У фільмі «Іноземка» розповідається про те, як восьмирічна дівчинка Гала, що живе в капіталістичній країні, випадково переправляється через кордон і попадає в дитячий садок, де її привітно зустрічають радянські діти. Гала бачить, як щасливо, дружно і цікаво живуть діти в країні со-

ціалізму. Йї уже не хочеться йти з цього радісного, такого любого її нового світу туди, де її чекає тяжке, повне горя і поневірянь життя. Незважаючи на те, що у фільмі не було традиційних персонажів, (як, наприклад, звіри), звичайних у творах для малят, маленькі глядачі дуже жваво сприймали зміст фільму і широ переживали радості і горе геройні.

«Фільм «Будьонниші» також свідчив про те, що зображення у мистецтві дійсності, звичайного в житті може глибоко захопити дитячу уяву. Фільм був поставлений за оповіданням Л. Кассіля «Відвідини товаришем Будьонним дитячого садка». В ньому грали наймолодші виконавці кіноролей з числа всіх, хто будь-коли знімався в українському кіно. Старшому з героїв було не більше п'яти років. Режисер Є. Григорович розповідає, що при знімальній групі був створений спеціальний дитячий садок, де діти, живучи звичайним життям, «учили ролі». Артистка, що виступала у ролі виховательки, виконувала свої обов'язки не тільки перед апаратом, але довгий час була справжньою вихователькою імпровізованого дитячого садка на студії. Роль Будьонного в цьому фільмі виконував артист Саєнко.

Поряд з реалістичними кінооповіданнями В. Гончукова і Є. Григорович дуже помітно була невдача фільму «Пригоди Петрушки» за сценарієм С. Маршака, режисер К. Ісаєв. Ідейність і правдиве відображення життя тут поступалися перед прагненням створити спеціально дитячий ексцентричний фільм. Невірно розуміючи вказівки О. М. Горького — говорити з дітьми «забавно», автори «Пригод Петрушки» вигадують умовного героя, наділяють його умовними якостями і поміщають в умовну обстановку. Маючи похвальний намір висміяти лінощі і непослух, автори так загострюють негативні риси героя, що зовсім позбавляють образ Петрушки реалістичного змісту і правдоподібності. Петрушка не хоче йти в школу і удає з себе хворого. Проте батьки розгадують обман. Тоді Петрушка бере книги і йде з дому. По дорозі він встигає скривдити маля. Те скаржиться міліціонеру. Сховавшись у кіоск, Петрушка знущається з «людини незуважної», яка проходить повз нього. Обурений «неуважний» перевертає кіоск. Пожежник поливає кіоск водою. Мокрий Петрушка шукає порятунку в ящику з морозивом. Там на ньому замерзає вода. З носа Петрушки звисають льодові бурульки. Розмахуючи руками, Петрушка намагається зігрітись. Це йому вдається настільки, що морозиво розтає. Знову втеча. В кінці фільму за Петрушкою гоняться всі численні жертви і свідки його зліх витівок. Кінець кінцем спільними зусиллями Петрушку ведуть у міліцію.

Такий зміст цього фільму, поставленого за участю артистів, як М. Ляров (пожежник), С. Петров (батько), С. Мартинсон (неуважний). Зібралиши докупи лінощі, брехливість, хуліганство, боягузство, егоїзм, втіливши в образі Петрушки якусь абстрактну ідею «поганого хлопчика», автори простили цій штучній постаті «героя» таке ж абстрактне втілення ідей

порядку, обов'язку, добродушності, батьківської влади в образах міліціонера, двірника, неуважного громадянина та інших дорослих персонажів.

Природно, що ні талановиті актори, ні ексцентричні події і пригоди, ні викрутаси, ні погоня не могли компенсувати чи послабити ідейні недоліки фільму. В картині ні кому було співчувати, нікого наслідувати. Крім того, ексцентричність того, що відбувалося, позбавляла маленького глядача здатності критично ставитись до героя, вірно оцінювати його поведінку, засвоювати позитивну ідею первісного авторського задуму.

Розширюючи коло тем дитячих кінофільмів, українське кіномистецтво здійснює екранізацію творів світової дитячої класики—«Пригоди Тома Сойєра» Марка Твена і «Таємничий острів» Жюля Верна.

В «Томі Сойєрі» (1936 р.) сценарист М. Шестаков і режисер Л. Френкель дещо змінили первісний сюжет, побудувавши конфлікт фільму на драматичній ситуації, що створилася внаслідок вбивства доктора Робінзона батьком Гека Фінна. Підозріння падають на негра Джіма. Том і Гек на суді викривають справжнього злочинця. Разом з негром хлопчики тікають у вільні штати, де немає рабства.

Приділивши основну увагу ілюстративній характеристиці Америки часів рабства, автори дуже скupo розкрили внутрішній світ героїв. Незважаючи на дуже істотні недоліки, фільм захоплював дитячу аудиторію атмосферою таємничості і пригод, а закладені в ньому гуманістичні ідеї обумовлювали його виховне значення. У 1937 р. був випущений звуковий варіант «Тома Сойєра».

Уже перед самою війною в 1941 р. Одеська кіностудія закінчила роботу над фільмом «Таємничий острів» у постановці режисера Е. Пенцліна. Автори сценарію Б. Шелонцев і М. Калінін, намагаючись не відступати від літературного джерела, вибрали з роману найважливіше, основне. Твір пригодницького жанру, якщо автор має на меті у цікавій формі не тільки показати події, а й розкрити гідні наслідування характери людей, їх вчинки, є дуже дійовим з виховної і пізнавальної точки зору. Події, в яких беруть участь герої фільму, і місце дії незвичайні. Але не надзвичайність подій становить головне у фільмі. Автори прагнуть відобразити пафос колективної людської праці, показати, як у героїчній боротьбі з природою перемагають люди, озброєні знанням, які мають твердий характер, наполегливі у досягненні поставленої мети, здатні діяти організовано і додержувати встановленої ними самими товариської дисципліни. Завдяки цим якостям група героїв фільму, випадково засинута на безлюдний острів у Тихому океані, не тільки знаходить способи здобути все необхідне для життя, а й перетворює дикий острів на чудовий край. В цьому основна цінність «Таємничого острова».

Партійна критика і радянська громадськість загалом позитивно оцінили фільм. Актори, які виконували ролі Сміта, Пенкрофа, Спіллета, підкреслювали працьовитість, оптимізм, організованість, винахідливість своїх



«Виборжка сторона». Н. Ужвій в ролі солдатки Євдокії, М. Жаров у ролі Димби.

героїв. Одночасно вони намагалися знайти риси, характерні для епохи, передати національні особливості і індивідуальні характеристики зображеніх персонажів.

Широкі можливості комбінованих кінозйомок за оригінальним методом, розробленим оператором М. Карюковим, демонстрував експериментальний фільм-казка «Едельвейс» (1937 р.), поставлений режисером В. Артеменком за сценарієм С. Іваненка.

Проблема дитячого фільму дуже цікавила видатного українського педагога А. Макаренка. «Правдивий художній фільм — ось про що я мрію», — писав А. Макаренко, працюючи над сценарієм «Чотири товариші». В ньому говорилося про долю вихованців трудової комуни НКВС, які під впливом колективу, праці і досвідчених педагогів виростають у свідомих і активних будівників соціалістичного суспільства. Творчі плани письменника передбачали і екранізацію «Педагогічної поеми». Але здійснена вона була тільки через п'ятнадцять років режисерами О. Маслюковим і М. Маєвською на Київській кіностудії.

Висловлюючи жаль з приводу того, що письменники Радянської України ще дуже мало працюють в кіно, А. Макаренко збирався віддати кінематографу свій талант, величезний досвід вихователя і педагога. Його надзвичайно приваблювала і хвилювала тема Київської Русі — колиски братніх слов'янських народів. Ним був задуманий сценарій фільму «Володимир Мономах», в якому автор мав намір розкрити гострі соціальні суперечності одного з найважливіших в історії нашої Батьківщини періоду, відтворити образи руських патріотів. На жаль, ці плани А. Макаренка не були здійснені.

Українська кінематографія другої половини 30-х років у творах для дітей порушила важливі для виховання майбутніх свідомих громадян Радянської держави морально-етичні проблеми, знайшла доступну, образну і зрозумілу дітям мову, вірно намітила риси характерів героїв, які можуть бути для дітей прикладом. При всьому тому за кількома винятками українські дитячі фільми в художньому відношенні були ще дуже слабкими.

\* \* \*

Розглянуті фільми дозволяють судити про ті нові якості, що яскраво виявились в українському кіномистецтві в передвоєнні роки.

Зображені будні соціалістичного будівництва, кіно наблизилося до життя, зросло його значення як ідеологічної зброї партії, як мистецтва. Значно розвинулась кінодраматургія, що було наслідком впливу української літератури на кіномистецтво.

Проблема художнього образу людини стала для майстрів кіно вирішальною. Зображені засоби кіно спрямовуються на розкриття характеристик геройів творів. Зрісла художня майстерність творчих працівників кіно знаходить свій вияв в різноманітності зображуваних характерів, у праг-

ненні показати не лише вчинки, а й розкрити мотиви, що зумовлюють поведінку дійових осіб, показати внутрішній світ людей, іх думки і почуття.

Кращі фільми другої половини тридцятих років відзначені рисами національної своєрідності, в них чітко виявлений український національний характер. В ряді фільмів його риси подані не в зовнішніх проявах, не в атрибутах та етнографічних прикметах, а в своєму суспільнно-конкретному змісті. Наприклад, у фільмі «Щорс» О. Довженко через своїх героїв виявив духовне обличчя українського народу, показав нові риси його психології, що розвинулись в процесі революційної боротьби за Радянську владу проти влади поміщиків і капіталістів. Якісні особливості психічного складу українського народу добре передані і у «Вершниках» І. Савченка, де художник змальовує представників робітничого класу і селянства України, що в тісному єднанні відстоюють завоювання Жовтневої революції.

Ці фільми, в яких яскраво виявлені національна традиція, мають в своїй основі ідею дружби народів. Ідея дружби народів є основою історичного фільму І. Савченка «Богдан Хмельницький».

Нові риси характеру і моральне обличчя радянської людини розкриваються в творах, присвячених робітничому класу і колгоспному селянству. Позитивний герой стає в центрі твору. Саме в прагненні показати позитивного героя — просту людину, будівника соціалізму українське кіномистецтво передвоєнних років черпає нові сили для ідейного та художнього удосконалення.

Для всіх кращих фільмів стає характерною детальна розробка образу, прагнення показати людину не однобічно, а змальовати численні грани її характеру, розкрити її психологію. Поглиблене зображення людини не було б можливим без чіткого сюжету. В кращих передвоєнних фільмах сюжетна композиція будується на життєвих конфліктах. Люди діють в типових обставинах, мотиви їх поведінки випливають з їх характеру і світогляду.

У другій половині тридцятих років українське кіномистецтво зміцнює свої зв'язки з театром. В значній мірі завдяки впливу театру, його художнього досвіду була успішно розв'язана проблема акторського образу в кіно. В нових умовах, — коли образ-характер став головним у фільмі, — увага до актора набагато зросла. Навіть найвидатніші режисери звертаються до театрального досвіду роботи з актором.

Актори, маючи багатий і глибокий літературний матеріал ролі, ясно відчуваючи її ідейну основу, створюють образи, надзвичайно різноманітні щодо внутрішнього змісту і зовнішнього малюнка. Це образи борців за перемогу Жовтневої революції на Україні — комуніста Щорса (Є. Самойлов), партизана Боженка (І. Скуратов), сталевара Чубенка (Л. Свердлін), матроса Івана Половця (П. Масоха); західноукраїнського селянина Хоми Габрися (А. Бучма); гетьмана Богдана Хмельницького (М. Мордвинов); селянина Якима Недолі (С. Шкурат), персонажів народної драми Тара-

са Шевченка—Назара Стодолі (О. Сердюк), Стехи (Н. Ужвій), Кичатого (А. Бучма); образи наших сучасників—нових людей, будівників соціалізму: демобілізованого солдата Клима Ярка (М. Крючков), тракториста Павла Згари (Б. Безгін), колгоспниці Марійки (М. Ладиніна), старого шахтаря Козодоєва (І. Пельцер), механіка Басова (О. Краснопольський) та ін. Образи Щорса, Боженка, Хоми Габрися, Клима Ярка, Недолі і Богдана Хмельницького є зразками високої акторської майстерності.

В кіно повною мірою перемагає принцип підпорядкованості живописно-зображенального рішення фільму і монтажу акторському образові. Правда життя і природність стають першою і необхідною умовою художності. Саме в ці роки остаточно визначаються риси режисерського стилю О. Довженка та І. Савченка.

У творчості передових режисерів велике місце посідає прагнення показати народні маси як активну, вирішальну силу історії. При цьому з загальної маси режисери виділяють найхарактерніших її представників, наділяючи їх загальними та індивідуальними рисами. У фільмах «Щорс», «Богдан Хмельницький», «Трактористи», «Вершники» та інших показані не лише окремі герої, а народ в цілому, що породив цих героїв. Режисери знаходять в масі яскраві, позначені національними рисами характери. Ідучи за драматургами, режисери звертаються й до живлющого джерела народної творчості, до фольклорних образів, української пісні, народної мудрості прислів'їв, особливостей образної української мови.

Режисери шукають нових шляхів для зображення негативних явищ і негативних життєвих типів. Непридатність, хибність популярної раніше арківської теорії, що декларувала неможливість реалістичного показу ворога, стає очевидною. Все рідше й рідше зустрічаються у фільмах умовні, стандартні образи-символи ворогів.

Художній образ людини стає також головною творчою проблемою в роботі операторів. Портрети у фільмах набувають психологічної глибини, картини природи відбивають діяння людини, пов'язуються з її переживаннями і долею.

Ше недавно багато українських кінооператорів займалося шуканням абстрактних живописних форм, намагаючись досягти то об'ємності, то м'якості малюнка, то «повітря» і відчуття перспективи в кадрі, то рівної освітленості і бездоганної лінійної композиції. Можна було зустріти фільми, цілком витримані в м'яких півтонах або побудовані на світлових контрастах і плямах. За витонченою формою, що милувала око, часто ховався дуже примітивний, неглибокий зміст.

В «агітпропфільмах» характери-схеми, що зводилися до загальних, абстрактних уявлень про бідника, середняка, куркуля, робітника передового і робітника відсталого, капіталіста, шкідника з реакційних інтелігентів, зображались за певним шаблоном з допомогою фону, ракурсів та освітлення. Наприклад, освітлення знизу дуже часто застосовувалось для

негативних персонажів, верхній ракурс, що притискував до землі, передавав «соціальну пригніченість» і т. д.

Коли ж перед оператором постало завдання зобразити типові характеристики, які не можна уявити собі без розкриття індивідуальних властивостей людини, її духовного життя, різноманітних переживань, світло, лінійна та динамічна композиція, колір перестали бути самоціллю, зробились лише засобами всебічного показу людини. Кожний епізод, сцена, кадр стали неповторними, як неповторними були самі герої творів, їх якості, почуття і переживання.

Кіноживопис набув величезної внутрішньої сили справжнього мистецтва. Зникли «красиві» та «виробничі» фони, непотрібні тумани, схід та захід сонця, нагромадження хмар, світлові ефекти, «бронзові портрети» (для одержання скульптурного «бронзового» портрета обличчя актора густо вкривалося вазеліном, внаслідок чого на ньому з'являлось багато світлових бліків) — замість них з'явилось прагнення передати всі відтінки внутрішнього життя людини, показати типове оточення і типові обставини життя героїв в органічному зв'язку з глибоким розкриттям характерів.

Найвидатнішими полотнами, справедливо віднесеними критикою до вершин образотворчого мистецтва в кіно, були фільми «Щорс» і «Богдан Хмельницький». Великими живописно-зображенальними достоїнствами відзначалися фільми «Прометей», «Багата наречена» «Вітер зі Сходу» та ін.

На початку тридцятих років на Україні почалось виробництво звукових фільмів. Це поставило вимогу перед творчими працівниками кіномистецтва вперто й наполегливо працювати над освоєнням нових засобів драматургії фільму — слова, музики та натуральних звучань. У другій половині тридцятих років період експериментів уже, в основному, був закінчений, звукові фільми почали виходити на високому професіональному рівні, з великою різноманітністю творчих прийомів використання звуку. Ці роки позначились також дальшим розширенням технічних, отже, і творчих можливостей кіно. Виражальні засоби кіномистецтва збагатилися повною кольорового зображення і удосконаленням комбінованих зйомок. Зокрема в застосуванні комбінованих зйомок при створенні художніх фільмів значну роль відіграли дослідницькі роботи кінооператора Одеської кіностудії М. Карюкова.

У другій половині тридцятих років українська кінематографія володіла кадрами визнаних і широко відомих в народі режисерів, серед яких були О. Довженко, І. Савченко, І. Кавалерідзе, В. Браун, Л. Луков, Г. Тасін.

Поряд з майстрами старшого покоління зростали молоді режисерські сили: О. Маслюков і М. Маєвська, Т. Левчук, О. Швачко, М. Білінський, В. Гончуков, М. Красій, Є. Григорович, В. Кучвалський та ін. Ряд постановок здійснили режисери братніх республік: І. Пир'єв, А. Роом, О. Файнштіммер, М. Екк, Ю. Тарич, І. Анненський, Е. Пенцлін, М. Садкович.

На Україні працювала велика група операторів-художників: Д. Дему-

цький, Ю. Єкельчик, І. Шеккер, О. Панкрат'єв, М. Кульчицький, О. Пищиков, М. Топчій, О. Лаврик, В. Філіппов, О. Герасимов, М. Бельський, О. Мішурін, Я. Куліш, Г. Шабанов, О. Федотов, В. Окулич, Ю. Вовченко.

Художнє оформлення фільмів здійснювалось здібними професіоналами-художниками Й. Шпінелем, М. Уманським, Я. Рівошем, Ю. Майер, О. Бобровниковим, М. Тряскіним, Г. Рогочим, М. Солохою, С. Заріцьким, М. Юферовим, М. Симашкевич, С. Худяковим, В. Каплуновським.

У цей час до роботи в кіно залучаються кращі музичні сили. Для українських фільмів пишуть музику композитори: Б. Лятошинський, С. Потоцький, К. Данькевич, П. Козицький, М. Вериківський, П. Толстяков, І. Шишов, Ю. Мейтус, Г. Попов, М. Богословський, Д. Кабалевський та ін. В кращих кінотворах музика стає органічним художнім компонентом драматургії, сприяє розкриттю духовного змісту дійових осіб, характеризує події, історичну епоху, доповнює художні образи.

Українське кіномистецтво другої половини тридцятих років, збагачивши українську радянську культуру всесвітньовідомими творами, становило важливий етап у розвитку вітчизняної художньої кінематографії.

## ФІЛЬМОГРАФІЯ

1930

«Дві жінки» («Жінка наших днів» і «Жінка в дзеркалі»). Драма. 7 ч. 2580 м. ВУФКУ. Одеса. Сценарій В. Строєвої, С. Рошаль. Режисер Г. Рошаль. Оператор М. Бельський. Художник Й. Шпінель. У ролях: О. Каченовський—директор тресту; С. Свашенко—директор біржі; Ю. Солнцева—інспектор РКІ; З. Курдюмова—служниця; М. Зарницька—служниця; Б. Горський—офіцер; С. Петров—лакей; А. Чуверов—Хмельов; І. Маликов-Ельворті—матрос; С. Яковлєва та інші.

«Болотяні вогні» («Вогняна помста»). Драма. 6 ч. 1400 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій М. Ятка. Режисери Д. Ердман і В. Бязі. Оператор М. Топчій. Художники С. Худяков, В. Кричевський. У ролях: О. Харламов—куркуль Волинський; В. Войшвило—його син; В. Крицький—голова сільради; А. Чуверов—червоногвардієць; Г. Ростов—Рогулько, селянин; І. Франко—лісник; Ларина-Петрова—його дочка; П. Масоха—студент; Воробйов, І. Маликов-Ельворті, Юрченко—селяни.

«Вірвані дні». Драма. 6 ч. «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Уйтінга (С. Радзинського). Режисер О. Соловйов. Оператор Б. Завелев. Художник С. Худяков. У ролях: С. Свашенко—ударник; В. Чувелев—середняк Бідога; О. Підлісна—селянка; І. Твердохліб—Монтецук, селянин; С. Васютинський—Капуленко, селянин; О. Харламов—Децюк, куркуль; Н. Чернишова—його дочка; І. Сизов—колгоспник; І. Кощенко—підкуркульник; Г. Ростов—священик; І. Франко—кобзар; в епізодах: С. Петров, М. Надемський, С. Шагайдя.

«Все спокійно». Драма. 7 ч. 1952 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій В. Березинського. Режисер К. Томський. Оператор В. Горічин. Художник П. Бейтнер. У ролях: В. Асланов—румунський солдат Платон Лунга; К. Домбровська—його жінка; А. Скліфасовський—їх син Оніка; В. Комарецький—солдат; Строганов—начальник охорони; Б. Шелестов-Заузе—лейтенант; Клейн—полковник; П. Дацюк—батько Лунги; В. Піддубний—жандарм; М. Астаф'єв—жандарм; Істомін—повар.

«Гість із Мекки» («Дорога вогню»). Драма. 9 ч. 2611 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Уйтінга і В. Вальдо. Режисер Г. Гасін. Оператор М. Бельський. Художники Й. Шпінель і П. Бейтнер. У ролях: К. Томський—старець Арбо-Бектр; Б. Цоппі—«гість» з Мекки; Н. Біляєв—генерал Варрен; Н. Макаберідзе—бандитка; М. Кучинський—полковник; А. Хайрі—Фаїз-Мамед; Б. Карлаш-Вербицький—інженер Фатех; Земський—Шамир-хан; Єфремов—людина-ніж; Г. Маринчак—Джабар; Б. Ше-

лестов-Заузе—офіцер; М. Надемський—сліпий; в епізодах: К. Ярматов, С. Курбатов, С. Кучинський, Белясі.

«Земля». Драматична кінопоема. 6 ч. 1704 м. «Українфільм». Київ. Сценарій та режисура О. Довженка. Асистенти Ю. Солнцева і Л. Бодік. Оператор Д. Демутькій. Художник В. В. Кричевський. У ролях: С. Шкурат—Панас; С. Свашенко—його син Василь; Ю. Солнцева—його дочка; О. Максимова—Наташка; П. Масоха—Хома, куркуль; І. Франко—його батько; В. Михайлів—священик; П. Петрик—секретар осередку; В. Красенок—дід Петро; М. Надемський—дід Семен; Л. Ляшенко—парубок; П. Уманець—підкурукульник; Є. Бондіна—селянка.

«Іх вулиця» («Визволення»). Фільм для дітей. 6 ч. 1936 м. Сценарій К. Полонника. Режисер Я. Геллер. Оператор Д. Ксензювський. Художник М. Симашкевич. У ролях: Г. Маринчак—Лякун; А. Горичева—тітка; Ю. Чернишов—Власик; Б. Щепановський—Сашко.

«Квартали передмістя». Драма. 6 ч. 1481 м. «Українфільм». Київ. Сценарій М. Бажана. Режисер Г. Грічкер. Оператор М. Козловський. Художник С. Заріцький. У ролях: Ната Вачнадзе—Дора; Р. Орлов—Василь, її чоловік; Б. Загорський—Бобрик, містечковий Дон-Жуан; П. Юдин—комсомолець Мишка; В. Лісовський—фотограф; А. Норвілло—мати Василя; Т. Білінська—мати Дори.

«Контакт». Драма. 6 ч. 2185 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Охріменка. Режисер Є. Косухін. Оператори Ю. Тамарський і Ю. Вовченко. Художник В. Кричевський. У ролях: Б. Безгін — комсомолець Павло Остапенко; Л. Негрі — майстер Коржов; В. Миронова — його жінка; Т. Токарська — їх дочка Аня; В. Лісовський — Огурцов; С. Грабін — Мишка; Г. Обухович — Оля; в епізодах: Д. Капка, О. Керзін, М. Мельников.

«Криголам «Літке». Неігровий художній фільм — експедиція на остров Врангеля. 5 ч. 1740 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій П. Радзіховського. Режисер Я. Геллер. Оператор П. Радзіховський.

«Людина з містечка» («Мрійник», «Давид Горелік»). Драма. 5 ч. 1900 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій В. Строевої і С. Рошаль. Режисер Г. Рошаль. Оператор М. Бельський. Художник Й. Шпінель. У ролях: В. Зускін — Давид Горелік; С. Петров — Шульбрандт; Є. Тимофієв — оперний співак; Ніна Лі — дружина офіцера; Леске — коміsar; Б. Шелестов-Заузе — офіцер; І. Франко — робітник; В. Комарецький — матрос; В. Войшвило — хуліган; в епізодах: С. Свашенко, М. Надемський, С. Шагайда, О. Підлісна.

«Мірабо». Історико-революційний епічний фільм. 6 ч. 1937 м. «Українфільм». Київ. Сценарій А. Агаларова, А. Кордюма, К. Матіаша. Режисер А. Кордюм. Оператор І. Рона, О. Панкрат'єв. Художник В. Каплуновський. У ролях: Л. Острівська — робітниця; С. Мінін — робітник; П. Масоха — французький матрос; В. Сокирко — матрос; Л. Негрі — буржуза; В. Лісовський — ліберал; в епізодах: Д. Любченко, П. Реймерс, М. Михайлів, К. Степанов, Р. Орлов.

«Не затримуйте рух». Драма. 5 ч. 1470 м. «Українфільм». Київ. Сценарій Ю. Мокрієва, І. Перцової. Режисер П. Коломойцев. Оператор І. Шеккер. Художник В. Каплуновський. У ролях: О. Петришина — кондуктор Надя; М. Пальников — воїд Логін; В. Гомоляка — завідувач трамвайним трестом; Б. Загорський — інспектор; С. Грабін — робітник, В. Раковський — прогульник.

«Охоронець музею». Драма. 6 ч. 1800 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій М. Заяца. Режисер Б. Тягно. Оператор Б. Завелев. Художник Й. Шпінель. У ролях: І. Замінковський — професор Корнієнко; Ніна Лі — його дочка Марійка; С. Шагайда — коміsar; О. Подорожний — петлюрівець Хмаря; Г. Довженко, В. Кучивальський, М. Бочкарьов — червоноармійці; В. Уральський, Г. Астаф'єв — партизани; П. Матвієнко — петлюрівець; Б. Шелестов-Заузе — польський офіцер.

«Перекоп». Епопея. 7 ч. 2200 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій та режисура І. Кавалерідзе. Оператор М. Топчій. Художник Г. Довженко. У ролях: В. Красен-

ко—куркуль; В. Піддубний, Г. Астаф'єв—його сини; І. Твердохліб—незаможник; О. Підлісна—його жінка; С. Шагайда—уповноважений центра; С. Васютинський—робітник.

«Право на жінку» («Студентка», «Делегатка»). Драма. 6 ч. «Українфільм». Київ. Сценарій М. Бажана, О. Каплера. Режисер О. Каплер. Оператори О. Калюжний, В. Окулич. Художник С. Зарицький. У ролях: Т. Златогорова—дружина; В. Сокирко—чоловік; П. Скуратов—батько.

«П'ять наречених». Драма. 7 ч. 1721 м. ВУФКУ. Одеса. Сценарій Д. Мар'яна. Режисер О. Соловйов. Оператор А. Кюн. Художник Й. Шпінель. У ролях: А. Бучма—Лейзере і Йоселе; Т. Адельгейм, Т. Токарська, Р. Шор, П. Кощевська, Н. Цис—п'ять наречених; Б. Шелестов-Заузе, С. Шагайда, В. Крицький, І. Маликов-Ельворті, О. Харитонов—петлюрівці.

«Секрет рапіда». Драма. 6 ч. 1523 м. «Українфільм». Київ. Сценарій М. Майського. Режисер П. Долина. Оператор Г. Хімченко. Художник Ю. Швець. У ролях: С. Шкурат—Лазар Кобоза; В. Мец—його жінка; С. Мінін—Янсон; К. Михайлова—комсомолка; С. Чарський—молодий робітник; В. Лісовський—Рикало; Д. Капка—прогульник.

«Симфонія Донбасу». («Ентузіазм»). Неігровий художній фільм. 6 ч. 2600 м. «Українфільм». Київ. Сценарій та режисура Д. Вертова. Оператор Б. Цейтлін. Звукоператори М. Тимарцев і П. Штро.

«Скрипняка» («Чистка»). Комедія. 3 ч. 1000 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій В. Чернявського і Х. Шмайн. Режисер Х. Шмайн. Оператор Д. Ксензовський. Художник С. Худяков. У ролях: І. Твердохліб—бухгалтер Ключка; І. Кононенко—рахівник; І. Маликов-Ельворті—діловод; З. Курдюмова—кур'єр.

«Ступати заважають» («Іх влада»). Драма. 7 ч. 1720 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Лазуріна. Режисер Г. Стабовий. Оператор Я. Куліш. Художник М. Симашкевич. У ролях: А. Панкристев—професор Паторжинський; Б. Міхаєліс—його дружина Ольга; С. Шагайда—її батько професор Грабар; С. Мінін—професор Цапко; М. Мюргіт—Христина; Є. Коханенко—Микита Кондратович, її батько.

«Тобі дарую» («Ніж прадів тобі дарую»). Драма. 6 ч. 1800 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій і режисура В. Радиша. Оператори Д. Демуцький і О. Лаврик. Художники С. Худяков, І. Падалка. У ролях: С. Шагайда—старий партизан; О. Підлісна—партизанка Галина.

«Трансбалт» («Сіль»). Кіноповість. 6 ч. 1882 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Раковського, А. Куда, М. Білінського. Режисер М. Білінський. Оператор І. Шеккер. Художник В. Каплуновський. Композитор І. Віленський. У ролях: С. Мінін—староста рибальської артілі; С. Смирнова—його жінка; Б. Безгін—кочегар Олексій; В. Войшвило—кочегар Борейко; Т. Дегтярьов—кочегар Шурка; І. Капралов—радист Мишка; В. Раковський, І. Маркс—кочегари; Р. Пак, Л. Негрі, С. Худяков, І. Левченко—рибалки.

«Хлопець із табору». Драма. 6 ч. 1880 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій Б. Шаранського. Режисер О. Штрижак. Оператор Я. Куліш. Художник С. Худяков. У ролях: Б. Щепанівський—циган Степко; С. Карпенко—його батько; В. Піддубний—циган Вакула; А. Клименко—Петрович; В. Людвінський—Сашко.

«Хліб» («Тисяча дев'ятоцт вісімнадцятий рік»). Епічний фільм. 6 ч. 1014 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Ярошенка. Режисер М. Шпиковський. Оператор О. Панкратьев. Художник С. Зарицький. У ролях: Л. Ляшенко—демобілізований червоноармієць Лука; С. Смирнова—його жінка; Д. Капка—дід; Ф. Гамалій—кур'уль; З. Корнєва—селянка.

«Червінці». («Червоне козацтво»). Художньо-документальний фільм. 5. ч. 1792 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій М. Олійниченка (М. Макотинського). Режисери П. Чардинін і М. Шор. Оператори Я. Краєвський, Г. Дробін і Р. Пташний. Художник С. Худяков.

«Чорні дні» («Сорочинська трагедія»). Революційна епопея. 7 ч. 2000 м. «Українфільм». Київ. Сценарій О. Корнійчука, П. Долини, В. Фальського. Режисер П. Долина. Оператори Ю. Вовченко і В. Філіппов. Художник В. Баллюзек. У ролях: В. Сокирко — машиніст; І. Букаєв — організатор повстання; С. Смирнова — учителька; Б. Шелестов-Заузе — Філімонов; О. Харламов — пристав; В. Комарецький — полковник; С. Паньківський — поміщик; С. Сорочан — справник; М. Гайворонський — куркуль; І. Скуратов — священик; С. Мелешко — селянин; А. Куц — Микола.

«Штурм землі». Агітфільм. З ч. 900 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Охрименка і Л. Ляшенка. Режисер Л. Ляшенко. Оператор О. Панкратьев.

## 1931

«Вовчі стежки» («Делегат на небо», «Чотири дні»). Драма. 6 ч. 1800 м. «Українфільм». Київ. Сценарій П. Іванова і Л. Ляшенка. Режисер Л. Ляшенко. Оператор Ю. Вовченко. Художник М. Семененко. У ролях: Т. Юра — куркуль; В. Минко — Івась; Т. Токарська — його сестра; Ф. Гамалій — голова колгоспу; М. Гайворонський — куркуль; С. Шкурат — середняк; М. Колесник — священик; С. Грабін — комсомолець; М. Лінде — кликуша; в епізодах: С. Сващенко, М. Надемський, В. Войшвило, В. Спішинський.

«Вовчий хутір» («Двобій»). Драма. 5 ч. 1507 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій М. Ятка. Режисер О. Штрижак. Оператор М. Топчій. Художник М. Симашкевич. У ролях: В. Красенко — Власенко, куркуль; П. Масоха — Кіндрат, його син, петлюрівець; А. Кліменко — Гнат, син куркуля, партизан; О. Підлісна — Докія; М. Надемський — комісар; В. Людвінський — партизан.

«Вогні над берегами» (фільм не закінчений). «Українфільм». Київ. Сценарій і режисура О. Солов'йова. Оператор О. Лаврик. Художник Ю. Швець. Композитор Б. Алятошинський. У ролях: С. Шагайда — польський робітник; Б. Карлаш-Вербницький — польський офіцер; І. Маркс — жандарм; С. Смирнова — жінка робітника; Д. Осипець — селянин.

«Вогні Бесемера». Кінонарис. 5 ч. 1500 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Охрименка. Режисери П. Коломойцев і Є. Косухін. Оператор Ю. Годдабенко. Художники Ю. Швець і В. Обозянський. У ролях: В. Войшвило — комсомолець Жорж; М. Пальников — бригадир; Т. Токарська — комсомолка; Д. Капка — відстаочий робітник.

«Газетярі». Фільм для дітей. 6 ч. 1130 м. «Українфільм». Київ. Сценарій і режисура К. Болотова. Оператор А. Ємельянов. Художник Ю. Швець. У ролі Ігоря, сина робітника — Альоша Кравченко.

«Гегемон» («Остання висота»). Драма. 6 ч. 2200 м. «Українфільм». Київ. Сценарій і режисура М. Шпиковського. Оператор О. Федотов. Художник Ю. Хомаза. У ролях: В. Войшвило — прогульник; Б. Загорський, В. Лісовський, Д. Капка, В. Отруба.

«Генеральна репетиція» («1905 рік», «Епоха»). Революційна епопея. 6 ч. 1800 м. «Українфільм». Київ. Сценарій М. Макотинського (Олійниченка). Режисери М. Білінський і П. Коломойцев. Оператори І. Шеккер і М. Карюков. Художник В. Каплуновський. У ролях: Б. Фердинандов — більшовик; В. Войшвило — робітник; С. Смирнова — дівчина; В. Гомоляка — робітник; М. Гайворонський — матрос; І. Франко — солдат; А. Панкристев — ротмістр; І. Маликов-Ельворті — провокатор; П. Петрик — студент; А. Куц — Микола II; М. Надемський — меншовик; в епізодах: А. Кутиркін, І. Маркс, В. Раковський, І. Сизов.

«Життя в руках» («Проклята спадщина»). Драма. 6 ч. 1950 м. «Українфільм». Київ. Сценарій і режисура М. Мар'яна. Оператори Г. Хімченко, М. Козловський. Художник Й. Шпінель. У ролях: Б. Фердинандов — п'яниця Брасюк; С. Яковлева — його дружина; М. Братерський, І. Маликов-Ельворті, Г. Яворський — робітники; В. Лі-

совський—прогульник; Д. Капка—дід; І. Маркс—голова фабкому; Г. Фішер—дочка Ерасюка.

«Зміна росте» («Піонерія»). Фільм для дітей. 7 ч. 1650 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Ярошенка. Режисер Л. Бодік. Оператор В. Окулич. Художник Ю. Хомаза. У ролях: Голубєва, Пфефер, Якимович, Андрійченко, Васильев.

«Італійка». Драма. 6 ч. 1800 м. «Українфільм», Київ. Сценарій С. Грабіна, і Л. Лукова. Режисер Л. Луков. Оператор З. Чернявський. Художник В. Обозянський. У ролях: Р. Орлов—секретар комсомольського осередку Олексій; Т. Токарська—комсомолка, технік; М. Пальников — бригадир; І. Маркс — робітник; П. Масоха — куркуль; В. Савицький — підкуркульник; В. Войшвило — комсомолець Гуляйбіда; С. Грабін—комсомолець Васько; Д. Капка—прогульник; А. Куц, В. Бузилевич—комсомолці; Л. Масоха — шахтар.

«Кармелюк». Кіноповість. 7 ч. 2450 м. «Українфільм». Одеса. Озвучений у 1936 р. Сценарій Ф. Самутіна і С. Уейтінга. Режисер Ф. Лопатинський (звукового варіанта Ю. Мурін). Оператор О. Калюжний. Художник М. Симашкевич. Композитор Б. Лятошинський. Звукооператор М. Правдолюбов. У ролях: С. Шагайда—Кармелюк; Б. Карлаш—Вербицький—Сутонін; О. Подорожній—граф Пигловський; В. Ровинська—пані Розалія; І. Твердохліб—шляхтич; Г. Шубна—дівчина; Л. Масоха—хлопець; А. Нікітін—старий граф; Г. Белов—поміщик; З. Піголович—Килина.

«Кроки мільйонів». 5 ч. 1528 м. Агітпропфільм. «Українфільм». Одеса. Сценарій В. Рапопорта. Режисер К. Томський. Оператор В. Горіцин. Художник М. Симашкевич. У ролях: М. Сидорова—шахтарка; А. Клименко, Позигун—шахтарі.

«Ленінське містечко» («За ленінське містечко»). Фільм для дітей. 5 ч. 1037 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій В. Радиша (за матеріалами Н. Чернишової). Режисер Є. Григорович. Оператор Л. Кан. Художник М. Симашкевич. У ролях: Б. Щепанівський—Володя; Т. Зайченко—Костя; Г. Фішер—Аня.

«Людина без футляра» («Опустіть руку»). Драма. 6 ч. 1940 м. «Українфільм». Київ. Сценарій С. Рошаль і В. Строєвої. Режисер В. Строєва. Оператор Г. Хімченко. Художник Й. Шпінель. У ролях: М. Вікторов—Микола Жихаров; В. Миронова—його мати; М. Надемський—його батько; Б. Фердинандов—завідуючий школою Лебідь; В. Лісовський — Семен Петрович, учитель; С. Смирнова — учителька; В. Войшвило—робітник; М. Гайворонський—прогульник; В. Гомоляка—інженер.

«Нечуваний похід». Художній неігровий фільм. 6 ч. 1970 м. «Українфільм». Режисер і оператор М. Кауфман.

«Останній каталь». («Людина і шлак», «Останній відкатник»). Драма. 7 ч. 1800 м. Сценарій М. Лядова. Режисер Л. Френкель. Оператор Ю. Єкельчик. Художник Ю. Швець. У ролях: С. Мінін—Макар, каталь; В. Лісовський—Ванечкін; В. Львович—його жінка; В. Орлов—Чумак; Ф. Гамалій—горновий; Б. Загорський—майстер.

«Перший рейс» («На паруснику «Товариши» з Ленінграда до Одеси»). Неігровий художній фільм. «Українфільм». Київ. Режисер Г. Грічкер. Оператор О. Дахно.

«Полум'я гір». Драма 6 ч. 1620 м. «Українфільм». Київ. Сценарій та режисура А. Кордюма. Оператор І. Рона. Художник Ю. Хомаза. У ролях: С. Мінін, М. Астаф'єв—робітники; І. Маркс—старий робітник; Д. Зеланд—мільйонер; А. Тріпільська—його дочка; П. Костенко—прикаjjчик; Г. Клишко—дівчина.

«Право батьків». («Батьки й діти»). Драма. 6 ч. 1850 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Уейтінга і С. Рошаль. Режисер В. Строєва. Оператор Я. Краєвський. Художник Г. Довженко. У ролях: І. Твердохліб—перукар; Г. Ростов—учитель співу; С. Бабаджан—годинник Вайсман; Б. Щепанівський—його син; В. Комарецький—візник; Приходько—його жінка; Ларіонов—Вася; С. Васютинський—його батько; Г. Фішер—Аня; М. Надемський—чиновник.

«Приймак» («Так було»). Драма. 5 ч. 1400 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій М. Заца. Режисер О. Штрижак. Оператор Я. Куліш. Художники Й. Шпінель, М. Симашкевич. У ролях: В. Красенко—куркуль; З. Курдюмова—його дочка; М. Йо-

сипенко—наймит Стецько; А. Клименко—чорвоний командир; Морозов—голова сільради; М. Бочкарьов, Л. Козакевич—селяни.

«Свій хлопець» («Будівники»). Драма. 6 ч. 1800 м. Сценарій В. Охрименка. Режисер Л. Френкель. Оператор І. Рона. Художник В. Капуновський. У ролях: П. Масоха—Лопухов, свій хлопець, куркуль; О. Крайнська—його дружина; М. Болдуман—майстер Жученко; М. Кундрюцький—Федір Панчук; В. Лісовський—непман Штокман.

«Свині—завжди свині» («Станція Пупки», «Свинство на залізниці»). 5 ч. 1500 м. Сатирична комедія. «Українфільм». Одеса. Сценарій та режисура Х. Шмаїна. Оператори П. Радзиховський і В. Горіцин. Художник С. Худяков. У ролях: К. Гарін—Привичкін, начальник станції, І. Твердохліб—черговий; М. Сидорова—уповноважена колгоспу; Б. Безгін—студент; А. Симонов—пасажир; Л. Орелович—хлопчик; Ф. Нікітін—ревізор.

«Солоні хлопці». Драма 6 ч. 2100 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій М. Заша. Режисер Г. Тасін. Оператор М. Бельський. Художники С. Худяков і В. Мюллер. У ролях: З. Корнєва—Катя; Г. Маринчак—партірг; М. Надемський—старий робітник; В. Чувелев—Ваня-водовоз та ін.

«Травень у Горлівці» («Перше Травня у Горлівці»). Художній кінонарис (на документальному матеріалі). 5 ч. 1579 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Фартучного і Г. Рошала. Режисер Г. Рошаль. Оператор О. Панкрат'єв. У ролях: М. Пальников—фабрикант; І. Маркс—представник французької фірми; С. Смирнова—селянка.

«Фата-морган». Історико-революційний фільм. 6 ч. 1649 м. «Українфільм». Київ. Сценарій (за повістю М. Коцюбинського) і режисура Б. Тягна. Оператори Д. Демуцький і О. Панкрат'єв. Художники Ю. Хомаза, В. Баллюзек і В. Обозянський. У ролях: С. Свашенко—Марко Гуща; І. Мар'яненко—Підпара; А. Бучма—Хома Гудзь; С. Шкурат—Панас Кандзюба; С. Шагайда—Прокіп Кандзюба; С. Карпенко—Андрій Волик; В. Лісовський—Мандрика; О. Подорожній—Бедзик; П. Масоха—москаль; Рибальченко—Дейнека; М. Пальников—поміщик; Д. Мілютенко—Гаврило; В. Миронова—Маланка; І. Певна—Гафійка; Б. Загорський—ротмістр.

«Фронт». Мультиплікаційно-ігровий фільм. «Українфільм». Київ. Сценарій і режисура О. Соловйова. Оператор Я. Куліш. Художник Ю. Швець. Композитор І. Белза. Звукооператор М. Правдолюбов. У ролях: С. Шагайда—директор, опортуніст; В. Сокирко—секретар парткому; Д. Капка, В. Лісовський, В. Войшвило—шахтарі. (Перший ігровий звуковий фільм.)

«Чатуй». Драма 6 ч. 1760 м. «Українфільм». Київ. Сценарій С. Скляренка. Режисер П. Долина. Оператор В. Окулич. Художник Ю. Хомаза. У ролях: З. Курдюкова—комсомолка; М. Гайворонський—куркуль; П. Петрик—секретар осередку; М. Надемський—незаможник; С. Шагайда—коваль; М. Астаф'єв—підкуркульник; в епізодах: А. Куц, Д. Любченко.

«Чорна шкіра» («Конвейєр»). Драма. 6 ч. 1900 м. «Українфільм». Київ. Сценарій Д. Уріна. Режисер П. Коломойцев. Оператор І. Шеккер. Художник Й. Шпінель. У ролях: В. Гомоляка—робітник Сем; Кадор Бенселям—робітник Том; С. Мінін—директор заводу Кремньов; М. Пальников—голова завкому; І. Сизов—робітник Тимчук; І. Кононенко-Козельський. Г. Нелідов—інженери; В. Корольова—Мері, робітниця.

«Шахта 12-18» («Донбас»). Агітпропфільм. «Українфільм». Київ. Сценарій О. Каплера і Т. Златогорової. Режисер О. Каплер. Оператори О. Федотов, І. Лозієв. Художник Г. Рогочій. У ролі ангела—I. Іллінський.

«Штурмові ночі». Епопея. 7 ч. 1610 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій і режисура І. Кавалерідзе. Оператор М. Топчій. Художник В. Капуновський. У ролях: С. Свашенко—куркуль; І. Твердохліб—бідняк; С. Шкурат—середняк; Т. Вечора—його дочка; Є. Пономаренко—робітник; В. Шершнієва—робітниця Дніпробуду.

1932

«Авангард» (не закінчений) «Українфільм». Одеса. Сценарій і режисура М. Шпиковського. Оператор О. Панкрат'єв. Художник В. Каплуновський. У ролях: Б. Загорський, С. Свашенко, Л. Ляшенко, С. Шкурат, С. Смирнова

«Атака» («Шахта «Марія»). Драма. 6 ч. 2416 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Лазуріна і Г. Тасіна. Режисер Г. Тасін. Оператор М. Бельський. Художники В. Мюллер і С. Худяков. У ролях: М. Яров — капіталіст; Ю. Чернишов — директор шахти; В. Лісовський — голова місцевому; З. Корнєва — шахтарка Ліза; А. Бучма — робітник Петер; С. Петров — секретар капіталіста Бонза; В. Красенко — шахтар Ян; Є. Кріць — Марта; К. Радмін — п'яниця.

«Боротьба триває» («Паростки Жовтня»). Фільм для дітей. 7 ч. 1763 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Розенштейна і Л. Лукова. Режисер Л. Луков. Оператори В. Окулич і О. Сухов. Художник М. Семененко. У ролях: І. Маркса — голова колгоспу; С. Грабін — тракторист; Ф. Гамалій — Стеценко, шкідник; Т. Токарська — селянка; М. Гайворонський і Д. Любченко — куркулі; С. Мелещенко — селянин; К. Залле — піонервожата.

«Вірішальний старт» («Помилка інженера Рум'янцева»). Драма. 6 ч. 1600 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Охрименка. Режисер Б. Тягно. Оператор Г. Хімченко. Художник М. Уманський. У ролях: С. Мінін — інженер Павленко; Б. Карлаш-Вербицький — інженер Рум'янцев; М. Маєвська — Катя; П. Петрик — секретар осередку; В. Красенко — Субота; О. Варавва — Карпенко, директор заводу.

«Висота № 5» («Немає таких фортець»). Драма Звуковий. 6 ч. 1800 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Охрименка. Режисер Ф. Лопатинський. Оператор О. Лаврік. Художник Ю. Хомаза. Композитори І. Віленський і І. Белза. Звукооператори Г. Григор'єв, П. Штро і М. Правдолюбов. У ролях: С. Шагайда — Глущенко, куркуль; В. Дзюба — майстер; С. Карпенко — Сидорчук, куркуль; Девяткін — бригадир Лобода; В. Войшвило; Б. Карлаш-Вербицький.

«Вогні доків» (фільм не закінчений). «Українфільм». Одеса. Сценарій А. Рапопорта. Режисер П. Чардинін (остання постановка). Оператор Г. Шабанов. У ролях: Н. Чернишова, С. Мінін, В. Ровінська, І. Твердохліб, Юр'єва.

«Діти шахтарів». Драма. 6 ч. 1880 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій А. Рапопорта. Режисер О. Маслюков. Оператор Л. Кан. Художник М. Симашкевич. У ролях: А. Клименко — бригадир Орлик; М. Прядченко — Полтава; В. Лаптев — комсомолець; Г. Шубна — піонервожата; В. Красенко — шахтар; І. Єгікт — мати Орлика.

«Зореносці» («Зоряні шоломи»). Драма. «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Уйтінга і М. Зада. Режисер О. Штрижак. Оператор Я. Куціш. Художники С. Худяков і М. Симашкевич. У ролях: В. Красенко — куркуль; Є. Пономаренко — командир; О. Підлісна — дівчинка; І. Франко; В. Михайлів.

«Іван». Лірико-епічний фільм. 7 ч. 2800 м. «Українфільм». Київ. Сценарій і режисура О. Довженка. Оператори Д. Демуцький, Ю. Екельчик і М. Глідер. Композитори Б. Лятошинський, Ю. Мейтус. Звукооператор О. Бабій. Художник Ю. Хомаза. Асистент режисера Ю. Солнцева. У ролях: П. Масоха — Іван; С. Шагайда — його батько; К. Бондаревський — комсомолець Іван; Д. Голубинський — дядько Івана, робітник; П. Пастищков — секретар парткому; С. Шкурат — прогульник Губа; О. Запольський — прораб; Т. Юра — обиватель; Ф. Барвінська — його жінка; О. Хвиля — промовеце; М. Гайворонський — підкуркульник; М. Надемський — дід; О. Голик — мати; М. Горнатко — робітник; Л. Масоха — робітник.

«Люлі-люлі, дитино» («Разом з батьками»). Фільм для дітей. Звуковий. 6 ч. 1900 м. «Українфільм». Київ. Сценарій О. Варавви і Л. Френкеля. Режисер Л. Френкель. Оператор Ю. Вовченко. Художник С. Мандель. Композитор Г. Таранов. Звукооператор Г. Григор'єв. У ролях: М. Пальников — пан Рачинський; О. Руденко — Василь Тургай; В. Дубравський — його син Олег; Є. Коханенко — Стас; Г. Долгов; П. Масоха — учителі; А. Ярмолинський — Поплюйко; В. Миронова — мати Олега;

Г. Чаров—жандарм; Небоженко—його жінка; Г. Нелідов—абат; М. Гайворонський—крамар.

«Марш шахтарів». 1 ч. 400 м. Агітфільм. «Українфільм». Київ. Сценарій М. Бажана. Режисер Ю. Мурін. Оператор Г. Александров. Композитори І. Белза і Б. Лятошинський (в декораціях «Івана»). В ролях: П. Масоха—німецький робітник; В. Гомоляка—російський робітник.

«Можливо, завтра». Агітфільм. 6 ч. 1697 м. «Українфільм». Київ. Режисери Д. Даляський і Л. Сніжинська. Оператор В. Окулич. Художник С. Мандель. Композитор О. Чишко. В ролях: О. Сидorenko-Кернер, А. Куц, Б. Карлаш-Вербицький, Г. Гольм.

«Мокра пристань» (фільм не закінчений). Кіноповість. «Українфільм». Одеса. Сценарій М. Бажана, М. Заца і М. Білінського. Режисер М. Білінський. Оператор М. Каюков. Художник Д. Дем'яненко. В ролях: В. Войшвило—комсомолець; Г. Маринчак—рибалка; А. Куц—його син; В. Красенка і В. Піддубний—рибалки.

«На заході зміни» (фільм не закінчений). «Українфільм». Київ. Сценарій і режисура М. Білінського. Оператор Г. Хімченко. Художник С. Мандель. У ролях: М. Пальников, А. Чуверов, О. Сидorenko-Кернер, Д. Капка, С. Грабін, В. Гомоляка, С. Шагайда, М. Гайворонський.

«На передових позиціях». Драма. 6 ч. 1403 м. «Українфільм». Київ. Режисер Л. Ляшенко. Оператор І. Лозієв. Художник В. Кричевський. У ролях: Ф. Гамалій—куркуль; Л. Ляшенко—Микола; С. Смирнова—його жінка; С. Грабін—підкуркульник.

«На великому шляху». «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Уейтінга. Режисер В. Радиш. Оператор М. Каюков. У ролях: М. Надемський, С. Шкурат, І. Твердохліб, М. Сидорова, Бролевич.

«На варті». Агітфільм. «Українфільм». Київ. Режисер Б. Павлов. Оператори Д. Сода, Г. В'юнік. У ролі червоноармійця—Д. Капка.

«Народження героя» («Фабрика-кухня»). Кіноповість. 6 ч. 1813 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Уейтінга. Режисери О. Маслюков і К. Ігнат'єв. Оператор Я. Краєвський. Художник М. Симашкевич. У ролях: М. Сидорова—робітниця; І. Твердохліб—повар; В. Шершніова—студентка; М. Чудаков і М. Хорош—студенти; О. Мацкевич—робітник; Н. Алісова—кумася; К. Петрова—Македонова; М. Поршина—подавальниця.

«Океан». Драма. «Українфільм». Київ. Сценарій і режисура О. Ржешевського. Оператор О. Лаврік. Композитор І. Белза. Звукооператор Г. Григор'єв. Художник М. Уманський. У ролях: Д. Голубинський—білогвардієць; Бугайов—хворий; Горська—його мати; О. Шевченко—його батько; В. Горнатко—партизан; В. Ардов—начдив; В. Магар—його ад'ютант; Д. Капка—телеграфіст; О. Сидorenko-Кернер—дипломат.

«Подія в степу» («Класовий ворог»). Драма. «Українфільм». Одеса. Сценарій і режисура П. Чардиніна. Оператор Г. Шабанов. Художник С. Худяков. У ролях: В. Піддубний—голова сільради; І. Твердохліб—секретар сільради; С. Шкурат—селянин; М. Сидорова—його жінка; І. Франко—куркуль; Г. Маринчак—робітник; М. Чудаков—син куркуля.

«Поздоровляю з переходом». Фільм для дітей. 6 ч. 1465 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій і режисура Є. Григорович. Оператор В. Горіцин. Художник В. Мюллер. У ролях: Т. Зайченко—Альоша; С. Пельtek—піонер Ванько; В. Яворська—Катя; М. Сидорова—директор школи; К. Домбровська—піочервоожата; О. Харламов—учитель; І. Твердохліб—шкільній сторож; Л. Мацієвська—мати.

«Рік народження 1917». Фільм для дітей. 5 ч. 1500 м. «Українфільм». Київ. Сценарій М. Бажана і Л. Бодіка. Режисер Л. Бодік. Оператор В. Філіппов. Художник К. Мощенко. У ролях: І. Сизов—робітник; А. Чуверов—майстер; С. Грабін—секретар комсомольського осередку; А. Куц—піонерватаражок; Ю. Вовченко, Гаєвський—піонери.

«Свято унірі» («Свято об'єднання»). 5 ч. 1600 м. «Українфільм». Київ. Сценарій М. Ятка. Режисер П. Долина. Оператори В. Окулич і З. Чернявський. Художник В. Обозянський. У ролях: Л. Островська — Берта; М. Астаф'єв — Іон; М. Гайворонський — секретар спілки; В. Горнатко — Сербун; О. Сидоренко-Кернер — Дузе; Д. Зеланд — начальник поліції; С. Сорочан — Флореску; В. Савицький — начальник військових робіт; І. Шевченко.

«Товариш С-555» («Бойові дні», «Ешелон № 9», «Воинничі дні»). 6 ч. 1750 м. «Українфільм». Київ. Сценарій і режисура Л. Лукова. Оператор О. Гіндиков. Художники В. Обозянський, І. Кривенко. У ролях: С. Мінін — директор; В. Шершнівська — Тася; В. Савицький — Віктор; В. Войшвило — Войшвило; М. Пальников — Степан Федорович; Б. Карапаш-Вербицький — інженер Тракторобуду; М. Гайворонський — начальник станції; Д. Капка — машиніст; А. Кутіркін, Л. Масоха — комсомольці.

«Штурмова ніч». «Українфільм». Київ. Сценарій М. Майського та Ю. Муріна. Режисер Ю. Мурін. Звукооператор Г. Григор'єв Композитор І. Белза. В ролях: М. Пальников, В. Лісовський, О. Сидоренко-Кернер, А. Чуверов, Г. Чаров.

### 1933

«Зона» («Біла смерть». Після перемонтажу і дозйомок у 1935 р.—«Остання ніч»). Драма. 6 ч. 1727 м. «Українфільм». Київ. Звуковий. Сценарій і режисура М. Капчинського. Оператор О. Лаврик. Художник С. Мандель. Композитор Л. Пульвер. Звукооператори О. Бабій, Г. Григор'єв. Режисер дозйомок Б. Аристов, оператор Г. Александров. У ролях: І. Коваль-Самборський — Сергій; Д. Зеркалов — підпільниця; А. Сокирко — рибачка; В. Гомоляка, В. Дуклер — матроси; О. Чистяков — поручик; О. Підлісна — агент контррозвідки; А. Бучма — сицик Кізякатіс.

«Хаковський плацдарм» («Суворі дні»). Драма. 7 ч. 2317 м. Звуковий. «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Лазуріна. Режисер О. Штрижак. Оператор М. Кульчицький. Композитор І. Овадіс. Звукооператори І. Дуденко і Л. Кан. Художник Д. Дем'яненко. У ролях: А. Бабенко — червоноармієць Степан Корольчук; Т. Вечора — його жінка Марія; В. Короленко — середняк Максим Фед'ко; С. Шкурат — бідняк Юхим; Б. Овшаров — робітник Ібрағім; К. Рудаков — Мамед; О. Романенко — коміsar 15-ї дивізії; Б. Іванов — Микола Голутвенко; С. Мінін — робітник; В. Крицький — полковник; М. Надемський — сибиряк і Никифор Голутвенко, П. Некрутенко — Махно.

«Коліївщина» («Офорти до історії гайдамаччини»). Історичний фільм. Звуковий. 8. ч. 2400 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій і режисура І. Кавалерідзе. Оператор М. Топцій. Художник М. Симашкевич. Композитор П. Толстяков. Звукооператор А. Кан. У ролях: О. Сердюк — Семен Неживий; Д. Шклярський — Потоцький; І. Марченко — І. Гонта; Д. Антонович — Залізняк; В. Спішинський — пан Сірко; Ф. Радчук — польський magnat; В. Красенка — Кринга; П. Нятко — Оксана; Є. Доля — її мати; Г. Борисоглібська — мати Семена; Я. Ліберт — посер; А. Савельєв — генерал Кречетников; М. Надемський — Діонісій; С. Паньківський — губернатор Умані Младанович; І. Твердохліб — Павло; М. Крушельницький — козачий полковник; І. Гуревич — Мошка; О. Харlamov — старий селянин; В. Піддубний — селянин; Д. Кадников — офіцер.

«Любов». Драма. «Українфільм». Київ. Сценарій Н. Зорича. Режисери О. Гавронський і О. Улицька. Оператор І. Шеккер. Звукооператори В. Гіршберг і Б. Гальперін. Художник М. Уманський. Композитор Б. Лятошинський. У ролях: Д. Голубинський — начальник політвідділу; В. Зайчиков — директор радгоспу; Р. Єсипова — Ксенія; Т. Адельгейм — Женя; Л. Френкель — кореспондент Сливкін; В. Бузилевич — тракторист; П. Коломойцев — іноземець; П. Долина — бухгалтер радгоспу; О. Улицька — селянка; О. Гавронський — радиянський службовець.

«Негр з Шеридана» («Любов і ненависть», «Ворог один»). Драма. 7 ч. 2235 м. (варіант — 6 ч. 1750 м.). «Українфільм». Київ. Сценарій С. Бабанова і П. Коломойцева. Режисер П. Коломойцев. Оператор О. Федотов. Художник С. Мандель. У ролях:

Г. Долгов—суддя; Г. Нелідов—шинкар (бармен); І. Маркс—лісоруб Сміт; Н. Аліфanova—його дочка Гледіс; І. Смирнов—її брат Джо; І. Кононенко-Козелецький—лісоруб Мюррей, мулат; М. Витовтов—майстер Дан; О. Сидоренко-Кернер, М. Розін—кореспонденти комуністичної газети; В. Гомоляка—лісоруб Гартвел, секретар парткому; М. Світловідов—секретар спілки; М. Пальников—директор; В. Гомоляка—пастор; Г. Яворський—начальник поліції; І. Гудзиков—Тел Сміт.

«Приємного appetitu». Сатирична комедія. 6 ч. 1800 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій О. Корнійчука і Х. Шмаїна. Режисер Х. Шмаїн. Оператор М. Бельський. Художник С. Худяков. У ролях: М. Крушельницький—«зам. зав.» Жеребков; О. Підлісна—його секретар; А. Бучма—кухар Карп Галактіонович; І. Твердохліб—кухар; В. Ровінська—технолог харчування Оксана; Х. Богданов—інженер; Г. Маринчак—робітник; Савчук—голова фабкому; І. Гуревич—секретар комсомольського осередку; М. Надемський—завідуючий ідалінею Плюшник.

«Рейд» («Шлях вільний», «Любов партизана»). Драма. 6 ч. 1800 м. «Українфільм». Київ. Сценарій Ю. Мокрієва. Режисер І. Животовський. Оператор Г. Александров. Художники В. Обозянський і В. Кричевський. У ролях: О. Хвиля—комдив Кирян; Д. Мілютенко—командир партизанського загону Петраш; А. Чуверов—комісар загону; Л. Турбіна — партизанка Маріана; І. Кононенко-Козельський — кавалерист; М. Гайворонський, О. Руденко—куркулі; Ф. Гладков—партизан.

«Роман Міжгір'я». Драма. 6 ч. 1549 м. «Українфільм». Київ. Сценарій Ф. Лопатинського (1-й варіант) і П. Коломойцева (2-й варіант) за романом Івана Ле. Режисери Ф. Лопатинський і П. Коломойцев. Оператор Г. Хімченко. Асистент режисера В. Кучавальський. В ролях: Б. Карлаш-Вербицький—Сайд Алі Мухтаров; Такке-Уггер—інженер Преображенський; В. Гомоляка—технік Ладиженко; Біляєва—Любка Прохорівна; М. Пальников—доктор Храпков; М. Рильський—Гасан-бей; І. Маркс—мулла Осаджан; П. Коломойцев—шкідник.

«Сенька з «Мімози». Фільм для дітей. 6 ч. 1900 м. (І ч. 360 м.). «Українфільм». Одеса. Сценарій М. Сказуша і О. Маслюкова. Режисер О. Маслюков. Оператор Я. Краєвський. Художник В. Мюллер. У ролях: В. Фрідріх—Сенька з «Мімози»; В. Красенко—його батько; А. Мацієвська—його маті; М. Надемський—старий учитель; Бондаренко—машиніст Чаплій; К. Василевський—Сашко; Вова Беріло—Ілля; Б. Безгін—новий учитель.

«Степові пісні». Драма. 6 ч. 2100 м. Звуковий. «Українфільм». Київ. Сценарій О. Леонідова і Я. Юрінова (за темою К. Василенка). Режисер Я. Юрінов. Оператор Ю. Вовченко. Художник Ю. Хомаза. Композитор Л. Ревуцький. Звукооператор В. Гіршберг. У ролях: В. Гайдаров—інвалід; О. Гзовська—його дружина; В. Драга—поміщиця; Р. Орлов—офіцер; М. Зубарев—солдат; Н. Лебедєва—сусідка; Ж. Бажан—жінка з дитиною; В. Лісовський—куркуль; О. Сидоренко-Кернер—прикажчик; П. Петрик—куркуль; Г. Чаров—урядник; В. Горнатко—селянин.

## 1934

«Велика гра» («На двох берегах», «Віра Філеаса Ченглера»). Драма. 7 ч. 2400 м. Звуковий. «Українфільм». Одеса. Сценарій К. Ісаєва. Режисер Г. Тасін. Оператор Ю. Єкельчик. Художники В. Мюллер, С. Худяков. Композитор М. Коляда. Звукооператор Л. Кан. Пісні на слова О. Прокоф'єва. У ролях: Д. Мілютенко—Філеас Ченглер, іноземний спеціаліст; М. Прозоровський—його асистент Янсен; Н. Клюквін—інженер Назар Плещеєв; Є. Масальська—комсомолка Пайде, кореспондентка; А. Бучма—секретар парткому Чингіз; А. Чуверов—начальник будівництва; С. Петров—горбоносий.

«Гостра могила» («Страт»). Драма. Звуковий. 6 ч. 2060 м. «Українфільм». Одеса. (Німій варіант 6 ч. 1820 м.) Сценарій М. Заца. Режисер М. Білінський. Оператор М. Бельський. Композитор Ю. Мейтус. Звукооператор І. Дуценко, А. Лупал. Художник М. Симашкевич. У ролях: М. Надемський—Лукич; Г. Мещерська—мати; В. Кра-

сенко—Захар; В. Метлов—Вася; А. Чуверов—Степан; С. Грабін—Федір; С. Петров—майстер; Ю. Васильчиков—роствістр; К. Егерс—полковник; Г. Маринчак—вахмістр.

«Кришталевий палац» («Домінус вобіскум»). Драма. Звуковий. 7 ч. 2502 м. «Українфільм». Київ. (Німий варіант 6 ч. 2120 м.) Сценарій Лео Мура (Мурашка), Г. Грічера. Режисер Г. Грічера. Оператор Ю. Єкельчик. Художник М. Уманський. Композитори Б. Лятошинський, І. Белза. Звукооператор О. Бабій. В ролях: С. Шагайда—скульптор Мартин Брун; І. Володко—Ріта, натурниця; Г. Терехов—журналіст Август; П. Киянський—Стефан; М. Германович—пастор; Я. Вурманський—начальник поліції; Є. Коханенко—антиквар; Т. Юрія—депутат; Г. Грічера—арештант; С. Грабін—комсомолець; І. Цахер—комсомолка.

«Мак цвіте». Драма. 6 ч. 1900 м. «Українфільм». Київ. Сценарій О. Охрименка. Режисер Ю. Мурін. Оператор О. Лаврик. Художник В. В. Кричевський. В ролях: І. Штраух—Степан Мак; Н. Ковальова—Ліза Мак; Н. Лебедєва—Марфа Мак; В. Лісовський—Пана Котирло; О. Лісовська—Агнеса Котирло; В. Войшвило—Тимофій Шелест; Є. Коханенко—Ракоєдов; П. Уманець—Семенович; М. Уманець—Борька; Д. Голубинський—інженер; П. Петрик—начальник цеху; М. Розін, О. Чистяков—комсомольці; В. Гомоляка—Кузьма.

«Мое» («Федосіка Гончар»). Драма. 7 ч. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Ядина. Режисер О. Штрижак. Оператор М. Кульчицький. Художник В. В. Кричевський. В ролях: Н. Ужвій—Федосіка; В. Горнатко—її чоловік Федір Гончар; М. Гайворонський—Семен Солод, п'яниця; С. Смирнова—його жінка Ганна, голова колгоспу; М. Братерський—начальник політвідділу; Є. Коханенко—куркуль; Мартинова—трактористка; Л. Масоха—її наречений; Д. Голубинський—ветеринарний лікар; І. Чабаненко—односібник Довгий.

«Молодість». Історико-революційна драма. Німий і звуковий варіанти. 7 ч. 2120 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Розенштейна. Режисер Л. Луков. Оператор О. Панкратьев. Художники М. Уманський і С. Мандель. Композитори І. Белза, Г. Тарапов. Звукооператор Г. Григор'єв. У ролях: І. Коваль-Самборський—Борис; Л. Масоха—Миша; В. Войшвило—Семен; В. Шершньова—Олена; М. Таут-Корсо—Тоня; Д. Голубинський—старий партієць; О. Запольський—партієць; А. Кущ—комсомолець-шофер; В. Горнатко—робітник; Б. Запольський—прокурор Кас'ян Глушилін; Т. Юрія—офіцер контррозвідки; О. Сидоренко-Кернер—офіцер; М. Надемський—офіцер, чиновник і партізан; П. Петрик—петлюрівський офіцер; В. Савицький—ад'ютант Глушиліна; С. Грабін—солдат; О. Підлісна—сестра-жайління; А. Копівникова—партизанка; С. Галич—німецький солдат; Г. Меерович—офіцер.

«Останній порт» («Загибель ескадри», «Незабутні сигнали»). Епічна драма. Звуковий. 7 ч. 2164 м. «Українфільм». Київ. Сценарій О. Корнійчука і А Кордюма. Режисер А. Кордюм. Оператор Ю. Тамарський. Композитор В. Косенко. Звукооператор О. Бабій. Художник М. Уманський. В ролях: С. Мінін—комісар; П. Масоха—представник Балтфлоту; Л. Ляшенко—матрос із Прилук; А. Кордюм—матрос з гармошкою; М. Букаєв—матрос з пов'язкою; Л. Голіченко—боцман Стерня; І. Маркс—старий робітник; Л. Островська—підпільниця; Д. Ердман—лейтенант; П. Киянський—морський офіцер; П. Петрик—німецький офіцер; Дорошкевич—петлюрівець; В. Горнатко—уповноважений інтервентів; О. Запольський, М. Гайворонський, П. Петрик, О. Сидоренко, Кернер, Б. Вербицький, С. Галич, О. Грищенко—матроси; С. Шагайда—адмірал.

«Червона хустина». Кіноповість. 7 ч. 2436 м. «Українфільм». Київ. Сценарій О. О. Варавви (за оповіданням А. Головка). Режисер Л. Френкель. Оператори О. Федотов, Г. Александров. Художник С. Мандель. Композитори Б. Лятошинський, Г. Тарапов. Звукооператор Г. Григор'єв. У ролях: Д. Голубинський—пан; Н. Лебедєва—пані; Ф. Барвінська—гувернантка; В. Дубравський—панич; С. Лисенко—Оксана; А. Цепенюк—Тимко; В. Ленартовський—куркуль; М. Гайворонський—Нечипір; О. Руденко—батько Тимка.

«Щасливий фініш». («Сонячна новела»). Спортивна комедія. Звуковий. 6 ч. 1800 м. «Українфільм». Київ. Сценарій В. Охрименка, А. Добровольського, С. Шульмана.

ла. Режисер П. Коломойцев. Оператор І. Шеккер. Художник О. Бобровников. У ролях. В. Гомоляка—Борис; М. Пенькович—Марко; Г. Меєрович—Андрій; М. Сабицька—Віра; Г. Шубна—Ганна; А. Лахтінова—Люся; О. Сидоренко-Кернер—Лукич.

1935

«Аероград». Оборонний фільм. Московська кіностудія «Мосфільм» і Київська кіностудія «Українфільм». 8 ч. 2296 м. Сценарій та режисура О. П. Довженка. Оператори М. Гіндін, Е. Тіссе, М. Смирнов. Художники О. Уткін, В. Пантелеєв. Композитор Д. Кабалевський. Звукооператор М. Тимарцев. Текст пісень В. Гусева. В ролях: С. Шагайда — партизан Глушак; С. Шкурат — куркуль Худяков; Б. Добропавов — Шабанов; Л. Кан—самурай; С. Столяров—Володимир Глушак; В. Уральський—партизан Коса; Н. Табунов—чукча; Є. Мельникова—дружина Глушака; Г. Цой—Ван-Лін; Новиков—Шербань; І. Кім—самурай; Іванов—партизан; Є. Максимова—дружина старовіра; О. Моживова.

«Будьонниші». Дитяче кінооповідання. «Українфільм». Одеса. 3 ч. 865 м. Сценарій Л. Кассіля, М. Юдіна за оповіданням Л. Кассіля «Відвідини тов. Будьонним дитячого садка». Режисер Є. Григорович. Художник В. Мюллер. Оператор Я. Куліш. Композитор П. Толстяков. Звукооператор І. Дуденко. В ролях: Саенко—Будьонний; Г. Мещерська—вихователька тьотя Сима; Серьогіна—мати; І. Чувелев—батько; Нікольська—тьотя Катя; М. Вікторов—тато Берг; А. Горічин—Август; Г. Сучковська—Марта; Лека Титлін—Юлік.

«Дочка партизана». «Українфільм». Одеса. Німий та звуковий варіанти. 8 ч. 2213 м. (6 ч. 1800 м.). Сценарій В. Данилевича. Режисери О. Маслюков, М. Маєвська. Оператор Г. Шабанов. Художник С. Худяков. Композитор П. Козицький. Звукооператор А. Лупал; В ролях: Гуля Корольова — дочка партизана Василінка; Кошуцький—піонервожатий; Ігор Романцев—Степан, син куркуля Ступи; Едик Боярчук—Мишко; Гая Січковська—Галька; Д. Осипець—куркуль Ступа; М. Хорош—Андрій Ящук; М. Іванов—Клім; Г. Маринчак—отаман банди; Г. Батоврина—Марина; В. Рудойкоюн; В. Піддубний—циган.

«Іван Іванович» (не закінчений). «Українфільм». Київ. Сценарій Мих. Гуса за повістю М. В. Гоголя «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». Режисер В. Фейнберг. Оператор Д. Демуцький. Художник В. Кривчевський. В ролях: Цибульський—Іван Никифорович; П. Репнін—Іван Іванович.

«Інтриган» («Найсолідіший політ»). 6 ч. Музична комедія. «Українфільм». Київ. Сценарій С. Лазуріна. Режисер Я. Урінов. Оператори Ю. Вовченко, Г. Хімченко, О. Пищиков. Художник С. Зарицький. Композитор Л. Половинкін. Текст пісень В. Лебедєва-Кумача. Звукооператори Г. Григор'єв, П. Карпов, В. Гіршберг. В ролях: М. Ярочкін—учльот Вася; П. Масоха—студент авіаційного інституту; В. Бистрова—Ольга Громова; Г. Клішко—учльот Зіна; Л. Кулаков—конюх Семен; Второва—товстушка; Д. Хмельницький—диригент; В. Гардін—директор інституту; В. Хенкін, В. Лазаренко—клонуни; В. Лісовський—Пічук; І. Ігнатович—ветеринар; Єфімов; М. Рейзен—танцівниця.

«Остання ніч» («Біла смерть», «Зона»). Драма. 6 ч. 1727 м. «Українфільм». Київ. Сценарій Д. Юріна і М. Капчинського. Режисер М. Капчинський. Оператор О. Лаврік. Художник С. Мандель. Композитор Л. Пульвер. Звукооператори О. Бабій, Г. Григор'єв. В ролях: І. Коваль-Самборський—Сергій; Д. Зеркалов—підпільниця; А. Сокирко—рибачка; В. Гомоляка, В. Дуклер—матроси; О. Чистяков—поручик; О. Підлісна—агент контррозвідки; А. Бучма—грек Кізякатіс; Б. Загорський—офіцер; С. Шагайда—робітник; В. Лісовський—зував.

«Українські пісні на екрані». «Іхав козак на війну», «Ой, вишенко, черешенько», «З-за гори вітер повіває». «Українфільм». Київ. Режисер П. Коломойцев. Оператор О. Федотов. Художник Ю. Майєр. Звукооператор П. Карпов. Музичний керівник Верховцев. В ролях: І. Кононенко—козак; І. Володко—дівчина.

**«Чарівний сад».** Дитячий фільм. «Українфільм». Київ. 6 ч. 1800 м. Сценарій М. Заца. Режисер Л. Френкель. Оператор О. Федотов. Художник О. Бобровников. Композитор О. Крейн. Звукооператори Г. Григор'єв, А. Демиденко. В ролях: С. Яковлева—мати Льоні; Є. Коханенко—скрипковий майстер Приходько; М. Надемський—проф. Чернецький; Шура Корнет—Льоніа Березін; Сервожа Лапоногов—Юра; Є. Байдик—піонервожата; Г. Долгов та Г. Нелідов—ексцентрики; І. Беневельський—батько Льоні; І. Кононенко—директор цирку; Я. Воловик—клоун; О. Перегуда—ковбой; О. Чистяков—шталмейстер.

1936

**«Застава біля Чортового броду».** «Українфільм». Одеса. Сценарій К. Ісаєва. Режисери М. Білінський і К. Ісаєв. Оператор Я. Куціш. Художник В. Каплуновський. Композитор Ю. Мейтус. В ролях: М. Ладиніна—учителька Варенька; І. Коваль-Самборський—начальник прикордонної застави Павло Грай; Ю. Лавров—капітан Сторчак; Є. Пономаренко—боєць Гаврилов; П. Репнін—боєць Хлестаков.

**«Карл Бруннер».** («Держись, Карлуша»). Дитячий фільм. 7 ч. 2164 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій Б. Балаш. Режисери О. Маслюков, М. Маєвська. Оператор Є. Славінський. Художник В. Каплуновський. Композитор Ю. Мілютін. Звукооператор А. Лупал. В ролях: Льонія Фесечко—Карлуша; А. Чекулаєва—мати Карлуші, німецька комуністка; О. Тяпкіна—тітка Марі; М. Іванов—сищик; С. Полонцев—лакей; В. Бондар—Франц; М. Хорош—лейтенант поліції; Р. Раїсова—покоївка; Л. Кіркопуло—Фрідріх; І. Чепаті—Петр; Л. Шахова—Ліза. Фільм зроблений у двох варіантах—для дорослих і для дітей.

**«Київ».** «Українфільм». Київ. Режисер Яховський. Оператор М. Топчій. Композитор М. Щипович. Текст пісень М. Рильського.

**«Кондуйт».** Комедія. «Українфільм». Одеса. 8 ч. 2320 м. Сценарій Л. Кассіля, М. Юдіна та Б. Шелонцева. Режисер Б. Шелонцев. Оператор Я. Лейбов. Художники Й. Шпінель, С. Худяков. Композитор Ю. Мейтус. Звукооператор А. Лупал. В ролях: В. Гардін—учитель Микита Павлович; А. Костричкін—викладач латинської мови «Гараканіус»; А. Борисевич—Аркаша Пряхін; Медведник—гімназистка; Г. Ватолін—директор; О. Кобзєв—Стъпка; Д. Коновалов—класний наглядач; М. Захаров—швейцар; М. Ляров—священик; Гусев—Ванька.

**«Наталя Полтавка».** Кіноопера. «Українфільм». Київ. 6 ч. 2044 м. Сценарій І. П. Кавалерідзе за п'єсою І. П. Котляревського. Режисер І. Кавалерідзе. Оператори Г. Хімченко, Ф. Корнєв. Художники Ю. Майєр, М. Симашкевич. Звукооператори А. Прахов, А. Демиденко. Композитор В. Йориш. В ролях: К. Осміловська—Наталя; І. Паторжинський—Макогоненко, виборний; Ю. Шестаківська—Терпелиха; С. Шкурат—Микола; Г. Манько—возний; М. Платонов—Петро. Вокальна частина ролі Натали виконана М. І. Литвиненко-Вольгемут.

**«Повідь».** Драма. 4 ч. «Українфільм». Одеса. Сценарій Богданова, Л. Голуба, М. Садковича. Режисери Л. Голуб і М. Садкович. Оператор Туровцев. Художник М. Валеріянов. Композитор П. Козицький. В ролях: Б. Безгін—Андрій; Скоромная—Оля; М. Надемський—дід Микита; І. Чувелев; П. Усовиченко—винахідник Сашко; Биков; Едик Боярчук.

**«Пригоди Петрушки».** Комедія-гротеск. 4 ч. 1140 м. «Українфільм». Одеса. Сценарій С. Маршака. Режисер К. Ісаєв. Оператор Я. Куціш. Художник М. Сучатова, М. Юферов. Композитор С. Рязузов. Звукооператор С. Соловйов. В ролях: Льонія Якимович—Петрушка; С. Петров—батько Петрушки; Логовська—мати Петрушки; С. Мартінсон—людина неуважна; М. Ляров—пожежник; Шкред—двірник; Харитонов—інвалід.

**«Прометей».** Історична драма. 10 ч. 2400 м. «Українфільм». Київ. Сценарій І. П. Кавалерідзе. Режисер І. П. Кавалерідзе. Оператор М. Топчій. Художники Ю. Майєр, В. В. Кричевський. Композитори П. Толстяков, А. Баланчівадзе. Звукоопе-

ратор А. Прахов. В ролях: І. Мар'яненко—генерал Ладанський; Г. Юра—Сидоренко; Н. Ужвій—Настасія Макарівна; І. Штраух—купець Жуков; Шота Носадзе—полонений грузин; Некрутенко—жандарм; П. Нятко—Катерина; І. Твердохліб—Івась; Д. Антонович—Гаврилов, революціонер; В. Чистякова—Дунька; Л. Сердюк—Свічка; В. Єршов—Микола; М. Надемський—Т. Шевченко; О. Ерістова—Дадіані; К. Осмявовська—Поля; С. Паньківський—священик; В. Лісовський—юродивий; Д. Введенський—жандармський офіцер.

«Ревізор» (не закінчений). «Українфільм». Київ. Сценарій М. Булганова, М. Ка-ростіна. Режисер М. Ка-ростін. Оператор М. Топчій. В ролях: С. Мартінсон—Хлестаков; І. Штраух—Осип; М. Горелов—половий в трактирі; Мічурін—городничий; Г. Юра—Добчинський.

«Сонячний маскарад». «Українфільм». Одеса. Сценарій М. Шестакова. Режисер Є. Григорович. Оператор В. Горідин. Композитор П. Козицький. Художник Болле. В ролях: І. Штраух, Г. Маричак, Г. Корольова, М. Шелонцев, Едик Боярчук, Блаже-вич (Петро Петрович).

«Справжній товариш». «Українфільм». Київ. 7 ч. 1858 м. Сценарій А. Барто. Ре-жисери А. Окунчиков і Л. Бодік. Оператори М. Кульчицький, З. Чернявський. Худож-ники Г. Іванов, С. Зарицький. Звукооператори В. Богданкевич, Г. Григор'єв. Компо-зитор О. Крейн. В ролях: М. Тарханов—учитель Василь Васильович; Б. Добронравов—Шилов, батько Люди; Б. Розенблат—Люда Шилова; С. Шагайда—директор школи; Шура Денисов—Юрко; Володя Кириленко—Левко; Валя Пташникова—Іра; Боря Сюга-нов—Серъожа; М. Трибесова—вожата; Д. Голубинський—лікар.

«Суворий юнак» («Чарівний комсомолець»). 10 ч. 2475 м. «Українфільм». Київ. Сценарій Ю. Олеші. Режисер А. Роом. Оператор Ю. Єкельчик. Художники М. Уман-ський, В. Каплуновський. Композитор Г. Попов. Звукооператори О. Бабій, А. Деми-денко. В ролях: Д. Дордіак—Гриша Фокін; В. Сєрова—комсомолка Ліза; Ю. Юр'єв—професор Степанов; О. Жизнева—Маша, дружина професора Степанова; М. Штраух—Цитронов; Г. Сочевко—Микола, дискобол; І. Володко—Ольга, член ЦК ВЛКСМ; О. Чистяков—її батько; Д. Голубинський—Іван Германович; Є. Мельникова—мати Гри-ши; І. Коваль—Самборський—моряк.

«Українські пісні на екрані». «Ой, пряду, пряду», «Над річкою бережком», «Українфільм». Київ. Режисери Г. Колтунов, В. Кучвальський. Художній керівник І. П. Кавалерідзе.

«Українські пісні на екрані», «Ой, наступала та й чорна хмара», «Ой, не йди, не йди, превражай сину, де голота п'є». «Українфільм». Київ. Режисери В. Кучвальський, В. Лапокниш. Художній керівник І. П. Кавалерідзе. В ролі червоного партизана—С. Шагайда.

«Українські пісні на екрані». «Ой, п'є вдова, гуляє». «Українфільм». Київ. Бригада І. П. Кавалерідзе.

«Українські пісні на екрані». «Пісня про пана Лебеденка» (за піснею «Яром, клопці, яром»). «Українфільм». Київ. Сценарій Г. Колтунова, Б. Каневського. Режисер Б. Каневський. Художній керівник І. П. Кавалерідзе. Оператор Ф. Корнєв. Художник Ю. Майєр. Композитор П. Толстяков. Звукооператор А. Демиденко. В ролях: Рутков-ська—пані Лебеденко; С. Шагайда—козак.

«Якось улітку». Комедія. 7 ч. 1930 м. «Українфільм». Київ. Сценарій І. Ільфа, Є. Петрова. Режисери І. Іллінський, Х. Шмайн. Оператори О. Лаврик, В. Філіппов. Художники О. Бобровников, С. Зарицький. Композитор В. Волков. Звукооператор А. Прахов. У ролях: І. Іллінський—професор Сен-Вербуд і Телескоп; А. Савицька—Фенічка; Л. Кміт—Жора; Б. Мовчан—Катя-заєць; І. Твердохліб, І. Коваль—Самбор-ський—агенти каррозшуку; Г. Долгов—завідуючий клубом; Г. Нелідов—лікар; в епі-зодах І. Лагутін, Є. Гуров, Л. Іванов, А. Сученко.

«Я люблю». Драма. За одноіменним романом О. Авдеєнка. «Українфільм». Київ. 10 ч. 2125 м. Сценарій О. Авдеєнка. Режисер Л. Луков. Оператори І. Шеккер, Ю. Гол-

дабенко. Художник М. Уманський. Композитор І. Шишов. Звукоператор О. Бабій. В ролях: В. Гардін—хазяїн; І. Чувелев—Остап; О. Чистяков—шахтар Никанор; А. Єгорова—Марина; Н. Ужвій—дружина Остапа Горпина; Г. Корольова—Варка; Д. Введенський—Бутилочкін; О. Антонов—робітник Гарбуз; В. Шершньова—Настя; Ф. Левицький—Санька; А. Куд—коногон.

1937

«Гірська квітка». («Едельвейс»). Казка. «Українфільм». Одеса. 3 ч. 935 м. Сценарій С. Іваненка. Режисер В. Артеменко. Оператор Є. Мартиненко. Художники І. Криволів, А. Хурмузі. Композитор Д. Клебанов. Звукоператор С. Соловйов. Керівник комбінованих зйомок М. Каюков.

«Запорожець за Дунаєм». Кіноопера. За мотивами одноіменної опери С. Гулака-Артемовського. 7 ч. 2035 м. «Українфільм». Київ. Сценарій та режисура І. П. Кавалерідзе. Оператор Ю. Вовченко. Художник Ю. Майєр. Композитор В. Йориш. Звукоператори О. Бабій, А. Прахов. У ролях: С. Шкурат—Караєв; Г. Юра—Селім-Ага; О. Сердюк—Андрій, співає І. Козловський; А. Левицька—Одарка; С. Шагайда—Степан; К. Жулінський—султан; Н. Глухоніна—Оксана, співає Д. Олішевко; Г. Брегвадзе—Алі; Ш. Носадзе—Осман; П. Муртулія—Алей-бей; А. Книш—Гасан.

«Іноземка». Кінооповідання за твором М. Вірти «Ручай». «Українфільм». Одеса. 3 ч. 725 м. Сценарій та режисура В. Гончукова. Оператор Г. Шабанов. Художник Болле. Композитор С. Стратієвський. Звукоператор Б. Морозевич. В ролях: І. Биков—прикордонник; Л. Веретельникова—Гала; А. Клименко.

«Мрій мої, мрій». «Українфільм». Київ. В ролі курукуля—Д. Капка.

«Назар Стодоля». Драма. «Українфільм». Одеса. 8 ч. 2520 м. Сценарій І. Кулика за п'єсою Т. Г. Шевченка. Режисер Г. Тасін. Оператор М. Бельський. Художники В. Г. Кривчевський, С. Худяков. Композитор М. Верниківський. Звукоператор І. Дуценко. В ролях: О. Сердюк—Назар; А. Бучма—сотник Кичатий; Н. Ужвій—Стеха; О. Васильєва—Гала; М. Пішванов—Гнат; М. Яров—полковник; Г. Хоткевич—бандурист; М. Надемський—Халецький.

«Новели про героїв льотчиків». («Випадок з лижею», «Складна посадка»). «Українфільм». Київ. 6 ч. 1650 м. Сценарій та режисура О. Уманського. Оператори О. Пищиков, В. Бакутін. Художник М. Солоха. Композитор Б. Лятошинський, І. Белза. Звукоператор А. Деміденко. Звукоформлення — Н. Євтеєв-Вольський. В ролях: капітан П. Рогов — майор Федін; М. Єренков — штурман; П. Високос — льотчик; М. Наволоцький — лейтенант — командир ланки; Л. Корженевський — командир ескадрильї; Р. Раков — Чалов; А. Ніколаєв — Степанов; Н. Пушкарьов — полковник; Н. Кошевої — командир ланки.

«Пальма». «Українфільм». Одеса. Режисер Гольцев. Оператор Я. Краєвський.

«Стара фортеця». «Українфільм». Одеса. Сценарій В. Біляєва. Режисер М. Білінський. Оператор Я. Куліш. В головних ролях: М. Бернес; С. Мінін—комісар; Бурдаков—Сергушин; Р. Купак—Маремуха; Шаперій—Василь.

«Том Сойєр». Пригодницький фільм за мотивами відомого твору Марка Твена. «Українфільм». Київ. 9 ч. 2101 м. Німий та звуковий варіанти. Сценарій М. Шестакова. Режисер Л. Френкель, співрежисер Г. Затворницький. Оператор Ю. Вовченко. Художники О. Бобровников і М. Трясін. Звукорежисер В. Кучвалський. Композитор О. Крейн. Звукоператор А. Деміденко. Вірші М. Ушакова. В ролях: Є. Самойлов—лікар Робінзон і адвокат Робінсон; Вейланд Род — негр Джім; Костя Кульчицький—Том Сойєр; Кола Кацович—Гек Фінн; К. Половікова—тітка Поллі; Коля Успенський—Сід Сойєр; Е. Мільтон—удова Дуглас; О. Загорський—батько Гека Фінна; Л. Кулагов—паростор Піпкінс; Петя Свешников—Джо Гарпер; Д. Мілютенко—суддя Тетчер; Л. Петерсон—Джорджі.

«Чий кандидат?». «Українфільм». Київ. Режисер В. Довбищенко. В ролях: Н. Ужвій, Д. Капка (голова колгоспу, партизан).

«Багата наречена». Музична комедія. Київська кіностудія художніх фільмів \*. 12 ч. 2675 м. Сценарій Є. Помещикова. Режисер І. Пир'єв. Оператори В. Окулич, О. Герасимов. Художник М. Симашкевич. Композитор І. Дунаєвський. Звукооператор Г. Григор'єв. Текст пісень Лебедева-Кумача. В ролях: Б. Безгін—тракторист Павло Згаря; М. Ладиніна—Маринка; Г. Дмоховська—Палага Рекрутяк; Ф. Курихін—дід Наум; О. Антонов—бригадир Будяк; С. Шагайда—перукар Балаба; І. Любезнов—рахівник Ковинька; Л. Свєшникова—Фроська; І. Матвеєв—Сенька.

«Директор» \*\*. Київська кіностудія художніх фільмів. Сценарій В. Розенштейна. Режисер Л. Луков. Оператори О. Панкратьев. Ю. Вовченко. Художники О. Бобровников, М. Траскін. Композитор В. Шишов. Звукооператор О. Бабій. В ролях: О. Антонов—секретар міському партії; Б. Ванін—Прядков; В. Освєдимський—директор; школляр М. Андреєв—син директора.

«Кармелюк». Кіноповість. Одеська кіностудія художніх фільмів. 10 ч. 2627 м. Сценарій В. Суходольського та Г. Тасіна. Режисер Г. Тасін. Оператор М. Бельський. Художники В. Г. Кричевський, М. Симашкевич, А. Хурмузі. Композитор М. Верниківський. Звукооператор І. Дуценко. В ролях: О. Хвиля—Кармелюк; Н. Ужвій—Оляна; Г. Юра—Опанасенко; Д. Мілютенко—Ярема; М. Комісаров—князь Туманов; Є. Пономаренко—Степан; С. Дубровський—шляхтич Ольшевський; П. Радецький—Остап; Н. Захаров—Тимоха; Д. Голубинський—Хлопицький; Г. Мещерська—Хлопицька; І. Березняк—Родіон Коваль; В. Лісовський—Августін; В. Піддубний—Андрій; Б. Овшаров—Рутковський; С. Петров—засідатель Літінський; Т. Юра—Варениця.

«Матія». Одеська кіностудія художніх фільмів. Режисер Гольцев.

«Морський пост». Оборонна кіноповість. Одеська кіностудія художніх фільмів. 8 ч. 2071 м. Сценарій Л. Линькова. Режисер В. Гончуков. Оператор Г. Шабанов. Художник М. Валеріанов. Композитор М. Крюков. Звукооператор С. Соловйов. Текст пісень В. Лебедева-Кумача. В ролях: В. Уральський—доглядач маяка Буров; І. Юдін—Федір Буров, його син; С. Юмашева—Галина Іванівна; П. Арусан—японський офіцер; І. Новосельцев—Назаров; М. Івакін—старшина Матвеєв; Л. Луценко—червонофлотець Тагіров; І. Рожнятівський—червонофлотець Охріменко; В. Людинський—Бочкарьов; П. Аржанов—японський офіцер; Р. Пак—радист; Д. Введенський—шкіпер; М. Яроцька—дружина доглядача маяка; А. Аергардт—капітан японської розвідки.

«Митька Лелюк». Кіноповість для дітей. Одеська кіностудія художніх фільмів. 7 ч. 2210 м. Сценарій А. Головка, М. Шпортька. Режисери О. Маслюков, М. Маєвська. Оператор є. Славінський. Художники М. Валеріанов, С. Худяков. Композитор Ю. Мілютін. Звукооператор А. Лупал. Автор пісень В. Лебедев-Кумач. В ролях: Льоня Фесечко—Митька; Ніна Велика—Олянка; І. Кононенко—командир; А. Дорошевич—пан; М. Горнатко—коваль; М. Маркова—учителька; Н. Ужвій—дружина коваля; Є. Пономаренко—кулеметник Мороз; Е. Боярчук—Стасик; В. Коновалов—Василько; Л. Гітлін—Серюжа; М. Браторський—польський полковник; А. Комаренко—дід Мороз; В. Піддубний—стотник.

«Педро». Одеська кіностудія художніх фільмів. 4 ч. 1003 м. Сценарій В. Березинського. Режисер Б. Митякін. Оператор Я. Лейбов. Художник М. Юферов. Композитор К. Данкевич. Звукооператор Г. Сенчилло. В ролях: Г. Ройблат—Педро; В. Комарецький—капрал-кухар; В. Корш—дід Педро; К. Домбровська—учителька; Є. Дубенський—майор; М. Марков—полковник; С. Поляков—бомбист.

\* З 1938 р. замість «Українфільму»—ГУПХФ (Головне управління по виробництву художніх фільмів).

\*\* Фільм на екран не вийшов.

**«Велике життя».** Драма. (перша серія). Київська кіностудія художніх фільмів. 12 ч. 2677 м. Сценарій П. Ніліна. Режисер Л. Луков. Оператор І. Шеккер. Художник С. За-рицький. Композитор М. Богословський. Звукооператор Г. Григор'єв. Текст пісень Б. Ласкіна. В ролях: Л. Масоха—Ляготін; Б. Андреєв—Балун; П. Алейников—Ваня Курський; І. Пельтцер—Козодоев; І. Новосельцев—секретар парткому Хадаров; С. Каюков—Усинін; Ю. Лавров—Кузьмін; М. Бернес—Петухов; В. Шершньова—Соня Осипова; Л. Карташова—дружина Козодоєва; В. Зайчиков—Іванов; В. Аркасов—Бугорков; Г. Любимов—Захаров; О. Чистяков—секретар райкому; М. Крючков — працівник НКВС.

**«Вершники».** Історико-революційний фільм. Київська кіностудія художніх фільмів. 10 ч. 2592 м. Сценарій В. Павловського за одноіменним романом Ю. Яновського. Режисер І. Савченко. Оператор В. Окулич. Художник М. Симашкевич. Композитор С. Потоцький. Звукооператори А. Прахов, О. Бабій. Текст пісень А. Малишка. В ролях: С. Шкурат—Недоля; Л. Свердлін—Чубенко; П. Масоха—Іван Половець; М. Розін—Зяма; М. Трояновський—Мусій Половець; О. Кузьміна—Оксана; Г. Долгов—Гурковський; М. Браторський—Оверко Половець; М. Горлов — майор Пунцов; Г. Грайф — полковник Фельзен; В. Освєдимський — генерал Еммельсдорф; Л. Кміт—шахтар Вася; В. Аркасов—товариш із центра; Д. Капка—священик і партизан; Ю. Бантиш — лейтенант.

**«Винищувачі».** Кіноповість. Київська кіностудія художніх фільмів. 11 ч. 2620 м. Сценарій Ф. Кнорре. Режисери Е. Пенцлін, В. Кучварський. Оператор М. Топчій. Повітряні зйомки О. Пищикова. Комбіновані зйомки О. Панкрат'єва. Художники М. Тряскін, М. Солоха. Композитор М. Богословський. Звукооператори П. Штро, М. Авраменко. Текст пісень Є. Долматовського. В ролях: М. Бернес — лейтенант Кожухаров; В. Дащенко — лейтенант Мельников; Є. Голінчик — Варя; О. Загорський — професор; Є. Музиль — бабуся; Є. Агеєв — майор Тучков; Ф. Селезньов — авіатехнік Яшин; Є. Черні — авіатехнік Барсуков; В. Журавльова — сестра Кожухарова; Є. Ліліна — мати Кожухарова; В. Уральський — батько Кожухарова.

**«Моряки».** Оборонний фільм. Одеська кіностудія художніх фільмів. 10 ч. 2506 м. Сценарій І. Зельцера. Режисер В. Браун. Оператори М. Каплан, С. Рилло. Художник М. Юферов. Композитор Ю. Мілютин. Звукооператори В. Кореньков, С. Соловйов. Текст пісень В. Лебедєва-Кумача. Комбіновані зйомки: Г. Айзенберг, В. Морозов. В ролях: В. Освєдимський — флагман другого рангу Беляєв; С. Столляр — його син, командир підводного човна; М. Макаренко — комісар підводного човна Демченко; А. Аркадьев — командир торпедного катера Светлов; О. Краснопольський — воєнтехнік Штейн; С. Петров — капітан третього рангу Чоглоков; О. Єгорова, А. Максимова — льотчиці; С. Тимохін — дивізіонний комісар Лобода; Ф. Блажевич — командуючий флотом; А. Сова — радянський матрос; М. Романов — командир німецького міноносця; М. Комісаров — командуючий німецьким флотом; В. Кузнецов, К. Сорокін — матроси; Г. Плужник — командир лінкора.

**«Сімнадцятілітні».** Кіноповість для юнацтва. Одеська кіностудія художніх фільмів. 8 ч. 1940 м. Сценарій Ю. Шовкопляса, К. Ісаєва, М. Юдіна. Режисер М. Білінський. Оператор Я. Куліш. Комбіновані зйомки М. Карюкова, Г. Айзенберга. Художник А. Хурмузі. Композитори Ю. Мейтус, В. Рибалтьченко. Звукооператор І. Дуценко. В ролях: Н. Гідерот — Гая; В. Балашов — Костя; В. Проклов — Столька; Л. Пекур — Олька; Н. Фрігін — Дмитро Савич; М. Івакін — Григорій Максимович; П. Соболевський — командир.

**«Сорочинський ярмарок».** Лірична музична комедія за оповіданням М. В. Гоголя (коловоровий фільм). Київська кіностудія художніх фільмів. 9 ч. 2651 м. Сценарій та режисура М. Єкка. Оператори М. Кульчицький, Г. Александров. Художники В. Г. Кривчевський, Г. Рогочий. Композитор Я. Столляр. Комбіновані зйомки О. Панкрат'єва. Звукооператор П. Штро. В ролях: О. Короткевич — Грицько; А. Дунайський — Череп-

вик; В. Чайка — Хівря; В. Івашова — Парася; Ф. Гловатський — Цибуля; Т. Барашев — кума; Д. Капка — чорт, вертепний зазивала; А. Бізев — циган; В. Пережогін — Афанасій Іванович; М. Екк — продавець ікон; Н. Михайлова, С. Сельницька, А. Кононова — циганки; Г. Ніколаенко, Р. Раїсова — торговки. Ляльки вертепа — А. Мовшович.

«Трактористи». Комедія. Московська кіностудія художніх фільмів «Мосфільм» і Київська кіностудія художніх фільмів. 10 ч. 2513 м. Сценарій Є. Помещикова. Режисер І. Пир'єв. Оператор А. Гальперін. Художник В. Каплуновський. Композитори брати Покрас. Звукооператор В. Лещев. Текст пісень Б. Ласкін. В ролях: М. Ладиніна — Мар'яна Бажан; М. Крючков — Клім Ярко; С. Каюков — Кирило Петрович; Б. Андреєв — Назар; П. Алейников — Савка; О. Боровикова — Франя; В. Колчин — Харитона; Р. Дніпровська — Марківна; П. Валеріанов — дід; А. Долинін — пожежник; П. Савін — танкіст; А. Кефчян — танкіст-кавказець.

«Шуми, городок». Комедія. Київська кіностудія художніх фільмів. 8 ч. 2051 м. Сценарій М. Шпиковського. Режисер М. Садкович. Оператор Г. Хімченко. Художник О. Бобровников. Композитор К. Корчмарський. Звукооператор Н. Комарова. Автор пісень Б. Ласкін. В ролях: Н. Муратов — зав. відділом винаходів Дятлов; Є. Мілютіна — дружина Дятлова; Г. Комолова — шофер міськради Гая; П. Алейников — винахідник Вася; Ю. Лавров — голова міськради; А. Дунайський — начальник пожежної охорони; Д. Капка — пожежник; О. Павленко — диригент; В. Лісовський — старший інженер; П. Репнін — Сидоров; В. Лепко — Семечкін; Е. Ісаєвська — Орина Тимофіївна; М. Вицький — директор; В. Гомоляка — механік.

«Щорс». Революційна кіноопера. Київська кіностудія художніх фільмів. 14 ч. 3850 м. Сценарій і режисура О. П. Довженка. Оператор Ю. Єкельчик. Художник М. Уманський. Композитор Д. Кабалевський. Звукооператор М. Тимарцев. В ролях: Є. Самойлов — Щорс; І. Скуратов — Боженко; А. Бучма — генерал Терешкевич; Л. Ляшенко — Черняк та дід Чиж; Д. Кадников — Вурм; О. Хвиля — Савка Троян; М. Комісаров — Гофман; Г. Клерінг — Отто; О. Глазунов — німецький делегат; С. Комаров — німецький полковник; Г. Полежаєв — Петлюра; Д. Мілютенко — Винниченко; Я. Вурманський, Р. Чалиш — члени директорії; Р. Чалиш — дід Наливайко та шофер Роман; Г. Юра — отаман Коновалець; С. Шкурат — дід Прокопенко; О. Гречаний — Михайлук; Г. Борисоглібська — Ткачиха; Ф. Іщенко — Петро Чиж; П. Красиліч — Гавриченко; М. Макаренко — Антонюк; Ю. Тітов — Бурденко; П. Масоха, Ю. Бантиш, П. Татаренко, Д. Костенко — командири; В. Дуклер — Тишлер; П. Радецький, Д. Барвінський, Ю. Величко — бйці; П. Киянський — начальник штабу; Н. Нікітіна — Настя; А. Єгорова — баба Олена; С. Левченко — Борковський; А. Горюнов — гетьманський офіцер; В. Халатов, Ю. Лавров, Милославський — інспектори; Ф. Дубровський — Богданкевич; О. Загорський — полковник Федоров; Г. Нелідов — полковник Кучеренко; Т. Яворський — Роговенко; А. Губатенко — Очаредько.

«Ескадрилья № 5» («Війна починається»). Оборонний фільм. Київська кіностудія художніх фільмів. 8 ч. 2458 м. Сценарій Й. Прута. Режисер А. Роом. Оператори М. Топчій, О. Пищикова. Художники О. Бобровников, М. Солоха. Комбіновані зйомки. О. Панкрат'єва. Композитор К. Данькевич. Звукооператори О. Бабій, М. Авраменко. Текст пісень В. Лебедєва-Кумача. В ролях: М. Гарін — майор Гришин, Б. Безгін — капітан Нестеров; О. Альтовська — Ольга, старший лейтенант; Ю. Шумський — командарм; А. Апсолон — Гнатенко; В. Громов — генерал Гоффер; С. Ценін — генерал Хват; Я. Заславський — начальник контррозвідки Горн; Л. Новиков — штурмфюрер Вексель; М. Бретерський — полковник Оберст.

1940

«Кубанці». Кіноповість. Київська кіностудія художніх фільмів. 9 ч. 2116 м. Сценарій А. Яна та А. Маковського. Режисери М. Володарський, М. Красій. Оператор Ю. Вовченко. Композитор П. Козицький. Художник М. Симашкевич. Звукооператор

**А. Демиденко.** Текст пісень В. Сосюри. В ролях: О. Антонов — Сергій Захарович Худенко; В. Івашова — Ольга Худенко; Т. Задерихіна — Катюша Худенко; Д. Мілютенко — дід Макар; С. Шкурат — Ілля Макарович; Г. Петрова — Уляна Григоровна; Б. Безгін — Остап; С. Жаворонок — Стюпка; С. Свашенко — Федір; П. Ткаченко — Ромка; Ф. Левицький — Льонька; І. Рижов — есаул Сорока; М. Братерський — Митріч; К. Владко — Фрося; Г. Гравій — Соколов; В. Уральський — командир корпусу; Д. Капка — гармоніст.

**«Макар Нечай»** («Академіки»). Кіноповість. Київська кіностудія художніх фільмів. 9 ч. 2210 м. Сценарій Б. Старшева (Пхора). Режисер В. Лебедєв-Шмідгоф. Оператор О. Мішурін. Композитор Ю. Мейтус. Художники Г. Рогочий, М. Тряскін. Звукооператори Н. Мінна, О. Котова. Текст пісень А. Малишка. В ролях: І. Садовський — професор Головін; В. Добролюбський — Макар Нечай; В. Зайчиков — академік Адамов; В. Івашова — Гая; А. Дунайський — Опанас; Ф. Дубровський — академік Оленін; Г. Куровський — професор Горський; Н. Алісова — Наташа Стакова; О. Максимов — аспірант Владимиров, секретар парткому.

**«Небеса».** Кіноповість. Одеська кіностудія художніх фільмів. 7 ч. 1976 м. Сценарій В. Витковича, С. Таде. Режисер Ю. Тарич. Оператори М. Больщаков, Є. Борисевич. Художники В. Каплуновський, К. Урбетіс, С. Худяков. Композитор В. Соловіов-Седой. Звукооператор Г. Сенчилло. Текст пісень М. Светлова. В ролях: С. Калінін — голова колгоспу Прокіп Іванович, Л. Карташова — Ганна Микітівна, його дружина; Н. Нікітіна — їх дочка Варя; М. Макаренко — льотчик Олександр Орешкін; А. Алексеєв — Андрон — осоавіаціомовець; В. Гнатюк — Льонька; В. Малаховська — мати Льоньки; І. Чувелев — льотчик Лапкін; К. Сорокін — Миронов; П. Аржанов — Зайцев.

**«Визволення».** Художньо-документальний фільм, присвячений визволенню Західної України. Київська кіностудія художніх фільмів. 7 ч. 1720 м. Сценарій О. П. Довженка. Режисери О. Довженко, Ю. Солінцева. Оператори Ю. Єкельчик, Г. Александров, М. Биков, Ю. Тамарський. Художник М. Уманський. Композитор Б. Лятошинський. Звукооператор О. Бабій.

**«П'ятий океан».** («Літаки ідуть на Схід»). Кіноповість. Київська кіностудія художніх фільмів. 8 ч. 2175 м. Сценарій О. Спешнева, О. Філімонова. Режисер І. Анненський. Оператор В. Окулич. Художники С. Зарицький, В. Хмелькова. Композитор С. Потоцький. Звукооператор А. Прахов. Текст пісень Я. Родіонова. В ролях: Є. Гаркуша — Саня; А. Абрикосов — Леонтій Широков; І. Новосельцев — Кирилов; А. Гардер — Наташа; А. Зуєва — Дар'я Єгорівна, її мати; О. Максимов — комісар аероклубу; В. Зайчиков — начальник аероклубу; О. Шахет — Василь Тимофійович; П. Алейников — льотчик-курсант Ковтунов; Д. Капка — гітарист.

**«Радянська Буковина».** Художньо-документальний фільм. Київська кіностудія художніх фільмів. Художній керівник О. П. Довженко. Режисер Ю. Солінцева. Оператор І. Шеккер.

**«Танкер «Дербент».** Кіноповість. Одеська кіностудія художніх фільмів. 9 ч. 2397 м. Сценарій О. Файнціммера за повістю Ю. Кримова. Режисер О. Файнціммер. Оператор С. Іванов. Комбіновані зйомки Г. Айзенберга. Композитор Г. Попов. Художник М. Юферов. Звукооператор Л. Кан. В ролях: О. Краснопольський — Басов; А. Го-рюнов — капітан танкера; К. Михайлів — старший помічник капітана Касацький; П. Кирилов — помпопіл Бредіс; В. Меркур'єв — боцман Догайло; В. Кузнецов — моторист Гусейн; Т. Біляєва — Муся; Г. Жигоцька — Женя; Л. Сухаревська — буфетниця Віра; К. Сорокін, Е. Геллер, П. Гофман, А. Мирошниченко — мотористи. В епізодах: В. Капелян, І. Бій-Бродський, С. Крілов, Л. Кривицький, А. Кулаков, Л. Лариков, О. Маслюков, А. Сова; П. Шпрінгфельд, Г. Станкевич.

1941

**«Богдан Хмельницький».** Історичний фільм-епопея. Київська кіностудія художніх фільмів. 12 ч. 3118 м. Сценарій О. Корнійчука. Режисер І. Савченко. Оператор

Ю. Єкельчик. Комбіновані зйомки О. Панкратьєва, В. Корольова. Композитор С. Потоцький. Звукоператори Г. Григор'єв, Р. Бісноватая. Художник Я. Рівош. Костюми Ю. Майєр. Реквізит М. Солохи. Гример М. Хазанов. Текст пісень А. Малишка. Науковий консультант проф. М. Петровський. В ролях: М. Мордвінов — гетьман війська запорозького Богдан Хмельницький; Г. Жуковська — Гелена Чаплінська, дружина гетьмана; М. Ільченко — Максим Кривоніс; Б. Безгін — Іван Богун, полковник; А. Іванченко — Опанас; М. Жаров — дяк Гаврило; В. Поліщук — писар Лизогуб; А. Дунайський — козак Шайтан; Д. Капка — Кожух; Р. Івицький — Тур; П. Білоконь — Півець; П. Пасєка — дозорець; О. Хвиля — кобзар; М. Висоцький — сотник Тиква; К. Мухутдінов — Тугай-бей; Е. Цесарська — шинкарка; С. Самульчик — гетьманів джура; Б. Андреев — боярин Пушкін і Довбня; Б. Свешников — князь Трубецький; Д. Мілютенко — Микола Потоцький — коронний гетьман Речі Посполитої; Г. Грайф — Стефан Потоцький; Г. Клерінг — Чаплінський; О. Давидсон — Лентовський; В. Зайчиков — Адам Кісіль; С. Дітлович — шляхтич.

«Боксери». Кіноповість. Одеська кіностудія художніх фільмів. 7 ч. Сценарій П. Капіці. Режисер В. Гончуков. Оператор Я. Лейбов. Художники Г. Гравцов, М. Сулатова. Композитор С. Кац. Звукоператор С. Соловійов. Оператор комбінованих зйомок Г. Айзенберг. Консультант з боксу К. Градополов. В ролях: В. Доронін — Петро Дорохов, чемпіон з боксу; Д. Сагал — Кочеванов, боксер; М. Івакін — тренер Сомов; К. Градополов — чемпіон Ланс; К. Михайлів — імпресаріо Ланса; К. Сорокін — боксер Хромченко; В. Проклов — боксер «Муха»; А. Гельц — Ірина Большинцова, льотчик.

«Вітер зі сходу». Драма. Київська кіностудія художніх фільмів. 10 ч. 2422 м. Сценарій А. Дубровського, В. Кучера. Консультант по сценарію В. Василевська. Режисер А. Роом. Оператор М. Топчій. Художники М. Уманський, Я. Брикін. Композитор Г. Попов. Звукоператор А. Деміденко. В ролях: А. Бучма — Хома Габрієль; В. Бжеська — дружина Хоми; Ю. Островой — Валик, їх син; Є. Курило — Андрій; Т. Кондракова — польська вчителька Ганна; В. Рачка — Юзеф; О. Жизнева — графіня Яніна; Р. Плятт — управлятель; С. Стадниківна — Марія; С. Міртінсон — офіцер Стефан; П. Сорока — Іван, брат Хоми; Б. Авшаров — Василь; О. Сліпенький — Яків; І. Стадник — Дубчак; Л. Сердюкова — Магда.

«Дочка моряка». Кіноповість. Одеська кіностудія художніх фільмів. 8 ч. 1936 м. Сценарій О. Новогрудського. Режисер Г. Тасін. Оператор Я. Куліш. Художники О. Уткін, С. Худяков, М. Юферов. Композитор Ю. Мілютін. Звукоператор Г. Сеничилло. Текст пісень В. Гусєва. Комбіновані зйомки Г. Айзенберга. В ролях: І. Пельцер — Захаров; В. Окунєва — його дружина Марія Василівна; Т. Біляєва — їх дочка Ірина; О. Чистяков — капітан Шестов; І. Любезнов — помічник капітана Сенін; В. Аркасов — Громов; М. Комісаров — начальник пароходства; О. Консовський — радист Крутіков; М. Івакін — Гойло; В. Проклов — кухарчук; А. Мірошниченко — Петренко.

«Майська ніч». Лірична комедія. Київська кіностудія художніх фільмів. 8 ч. 1908 м. Сценарій М. Садковича за одноіменною повістю М. В. Гоголя. Режисер М. Садкович. Оператори М. Кульчицький, Г. Александров. Комбіновані зйомки О. Панкратьєва. Художники М. Симашкевич, М. Тряскін. Композитор Д. Клебанов. Звукоператор Н. Комаров. В ролях: Н. Ужвій — своякіня; С. Шкурат — голова; Г. Долгов — писар; В. Івашова — Ганна; М. Макаренко — Левко; Т. Окунєвська — панночка; А. Дунайський — Каленик; А. Семенко — винокур.

«Таємничий острів». Пригодницький фільм. Одеська кіностудія художніх фільмів. 10 ч. 2527 м. Сценарій Б. Шелонцева, М. Калініна за романом Жюля Верна. Режисер Е. Пенцлін. Оператор М. Бельський. Композитор М. Богословський. Текст пісень Є. Долматовського. Оператор комбінованих зйомок М. Карюков. Звукоператор І. Дуценко. Художник Й. Юцевич. В ролях: О. Краснопольський — інженер Сміт; П. Киянський — Спіллет; А. Андрієнко — Пенкроф; І. Козлов — Айртон; Р. Росс — Неб; Ю. Грамматікаті — Герберт; А. Сова — Джуп; М. Комісаров — капітан Немо.

## З М И С Т

### Розділ перший (1930—1935)

Вступ . . . . .	7
Фільми про сучасність . . . . .	16
Історико-революційні фільми . . . . .	40
Історична тема в українському кіномистецтві . . . . .	49

### Розділ другий (1935—1941)

Вступ . . . . .	63
Фільми про сучасність та про життя робітничого класу в минулому . . . . .	69
Фільми про Радянську Армію, про революційну пильність . . . . .	111
Історико-революційні фільми . . . . .	124
Фільми про історичне минуле українського народу . . . . .	152
Екранизація російської і української класики . . . . .	183
На шляху до розв'язання проблеми дитячого фільму . . . . .	197
Фільмографія . . . . .	214

Жукова Алла Євгенівна,  
Журов Георгій Вікторович

УКРАИНСКОЕ СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО  
(1930—1941)

(на українському языку)

\*

*Друкується за постановою вченої ради  
Інституту мистецтвознавства, фольклору  
та етнографії Академії наук УРСР*

\*

Редактор видавництва *Овруцька І. М.*

Художній редактор *Тепляков В. М.*

Технічний редактор *Склярова В. Є.*

Коректор *Васильєва Н. С.*

\*

БФ 06303. Зам. 2100. Вид. № 393. Тираж 3000.

Формат паперу 70×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Друк. аркушів 17,26+41 вкл.

Обл.-видавн. аркушів 22,5. Паперових аркушів 9,94.

Підписано до друку 9.I 1959 р. Ціна 13 крб. 40 коп.

Друкарня Видавництва АН УРСР,  
Київ, вул. Репіна, 2.

## ПОМІЧЕНІ ПОМИЛКИ

Стор.	Рядок	Надруковано	Слід читати
49	10 зн.	М. Семашкевичем	М. Семашкевич
54	6 зв.	епізоди	епізоду
98	10 зв.	причинами	причини

З. 2100