

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

ОЛЕКСАНДР ШИМОН:

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ВІДОМОГО
УКРАЇНСЬКОГО КІНОЗНАВЦЯ
(1920–1993)

Харків
Видавництво «ТОВ «Друкарня Мадрид»
2025

До 105-річчя з дня народження Олександра Олексійовича Шимона

УДК 791.072.2(477)

Ш61

Рекомендовано до друку вченою радою Харківської державної академії культури (протокол № 1 від 29.08.2025 р.).

Видання здійснено за фінансової підтримки депутата Харківської обласної ради, почесного президента Харківського дипломатичного клубу, президента ГО «Конгресу самоврядування України» Сергія Чернова.

Рецензенти: *Вадим Скуратівський доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України Олександр Безручко, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв.*

Ш61 Олександр Шимон: життя і творчість відомого українського кінознавця (1920–1993) / автор-упоряд. В. Н. Миславський. Харків : Видавництво «ТОВ «Друкарня Мадрид», 2025. — 316 с.

ISBN 978-617-8254-36-0

Ця книга — присвячена пам'яті Олександра Олексійовича Шимона, відомого історика українського кіно, талановитого педагога, який виховав кілька поколінь молодих працівників вітчизняної культури у стінах Харківського бібліотечного інституту (зараз Харківська державна академія культури), активного діяча кіноклубного та кіноаматорського руху України. У видання включені спогади колег, учнів та близьких О. Шимона, матеріали про його наукову та педагогічну діяльність. У збірці також уперше зібрано маловідомі публікації О. Шимона — статті, лекції та тези наукових конференцій. Книга призначена для професіоналів-кінознавців, студентів мистецьких вишів, та всіх, хто цікавиться історією українського кіно.

УДК 791.072.2(477)Шимон:[378.6:008]](477.54-25)ХДАК

© Миславський В. Н., 2025

© Видавництво «ТОВ «Друкарня Мадрид», 2025

ISBN 978-617-8254-36-0

У сьогоднішні буремні часи, коли суспільство змушене шукати нові духовні опори, коли війна намагається не лише зруйнувати міста, а й стерти з пам'яті народів імена, ідеї та культурні смисли, надзвичайно важливими стають такі видання, як книга Володимира Миславського «Олександр Шимон: життя і творчість відомого українського кінознавця». Це не просто біографічна розвідка про одну з ключових постатей українського кінознавства ХХ століття — це глибока, скрупульозна й водночас зворушлива спроба відновити духовну єдність поколінь, зберегти голос культури, який ми не маємо права втратити.

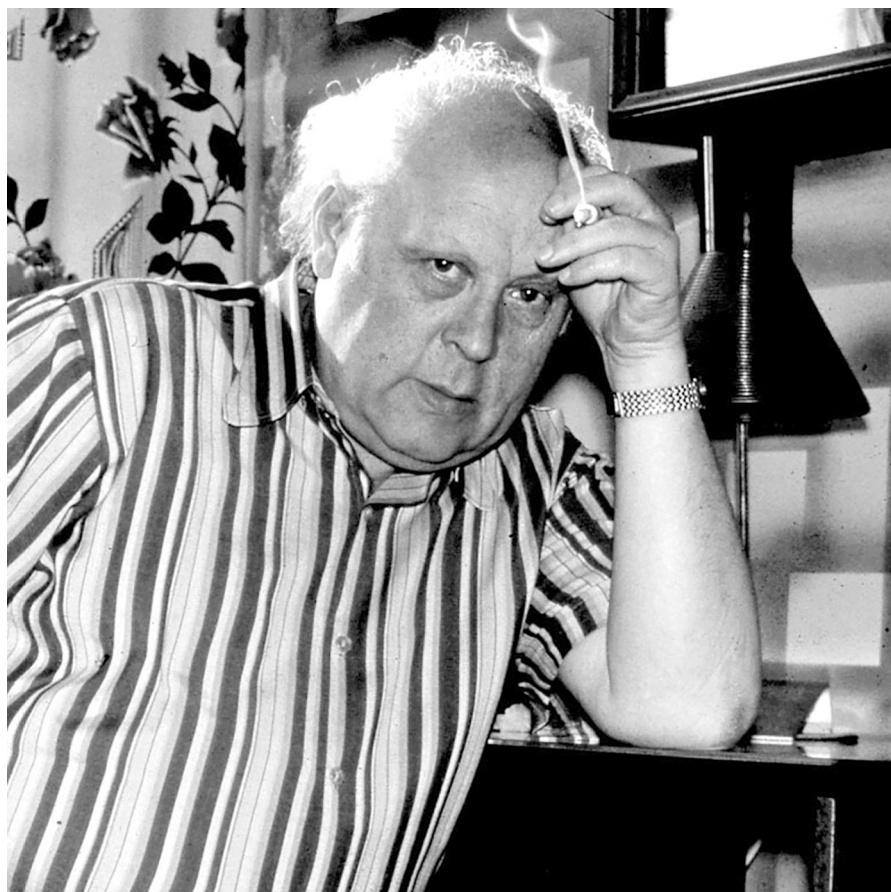
Харків здавна був містом інтелектуалів, містом думки й мистецтва. Саме тут, у стінах теперішньої Харківської державної академії культури — творив, навчав, виховував і досліджував О. О. Шимон. Його ім'я варте того, щоб бути знаним не лише серед професійної спільноти, а й у широких колах українського суспільства. Адже саме такі постаті, як Шимон, закладали фундамент культурної стійкості нашого народу, формували національну самосвідомість через роботу зі словом, образом, пам'яттю. Його внесок у розвиток вітчизняного кінознавства, педагогіки, а також у розбудову кіноаматорського та кіноclubного руху — справжній приклад культурного служіння.

Укладач книги, знаний харківський дослідник кіно і педагог В. Миславський, створює не просто портрет, а глибоку мозаїку життя й діяльності О. Шимона. Він робить це з науковою точністю, але водночас з великою людяністю й пошаною. Особливо цінним у цьому виданні є те, що окрім біографічних матеріалів та професійного аналізу, книга містить спогади колег, учнів і друзів Шимона. Це додає щирості, тепла та живої людської інтонації всій розповіді. Вперше зібрані у цій книзі архівні матеріали, раніше не опубліковані статті, лекції, тези виступів О. Шимона. Ці тексти повертають до нас не лише історичні факти, а й атмосферу його думки, стиль його викладу, логіку його світогляду. Книга унікальна ще й тим, що містить у собі рідкісне поєднання — академічну виваженість і глибоку емоційну інтонацію. Вона нагадує нам, що історія культури — це не лише великі імена в підручниках, а й повсякденна праця освітян, ентузіастів, інтелектуалів, які творили українське в тіні і часто всупереч. Особливо цінною є увага до контексту — укладач показує, у яких історичних, політичних, ідеологічних умовах працював Шимон, як зберігав професійну гідність, як формував студентів не лише як фахівців, а як особистостей.

Не можна не згадати і про важливу символіку цієї книги саме зараз. Коли на Харків падають ворожі ракети, коли наші бібліотеки, музеї, архіви — під загрозою знищення, кожна така праця — це акт відновлення культурного суверенітету. Видання про О. Шимона — це не лише про минуле, це про наше майбутнє. Про ту Україну, яка пам'ятає своїх учителів. Яка шанує своїх культурних героїв. Яка розуміє: без глибокого коріння неможливо вистояти.

Ця книга є важливою для студентів мистецьких і гуманітарних факультетів, для журналістів, істориків, викладачів, для всіх, хто цікавиться українським кіном, педагогікою, інтелектуальною історією Харкова. Але передусім — для всіх небайдужих українців, яких хвилює доля нашої культури.

*С. І. Чернов, депутат Харківської обласної ради,
Президент Конгресу самоврядування України,
Почесний президент Харківського Дипломатичного клубу*



Олександр Олексійович Шимон

(1920–1993)

ЗМІСТ

Шейко В. М. Переднє слово	6
Від упорядника	9
Сторінки з життя О. Шимона	13
Науково-педагогічна діяльність О. Шимона.....	28
Мій перший наставник.....	47
Спогади колег і учнів про О. Шимона	
Спогади колег.....	51
Спогади учнів	62
Друковані роботи О. Шимона	
Лекції.....	82
Статті	201
Тези конференцій	291
Вибіркова бібліографія	312

Переднє слово

Життя людини швидкоплинне... Але, як правило, коли людина полишає цей світ, вона залишає після себе слід — чи то у пам'яті близьких і рідних, знайомих, однодумців, учнів, або колег, або залишає нащадкам своє творче надбання тощо. У будь-якому випадку, за невеликим виключенням, залишається поза увагою цілісне уявлення щодо особистості, її повсякденне життя, її життєвий шлях, її внесок в соціальну чи духовну скарбницю. Саме тому так важливо, коли людина йде у засвіт, туди звідки не повертаються земні мандрівники, всебічне висвітлення її життєдіяльності, особливо якщо це стосується відомих діячів науки, техніки, культури, мистецтва та усіх галузей суспільно-політичної, економічної та духовної діяльності.

Ось чому слід привітати дане видання, в якому так вдало висвітлюється всебічне життя і творчість відомого українського кінознавця, талановитого педагога, митця і чудової людини – Олександра Олексійовича Шимона (1920–1993). Його монографії, статті, підручники і численні публікації з проблем історії українського кіно, технічних засобів кіномистецтва та культурно-просвітницької роботи увійшли до золотого фонду української культури, українського кіномистецтва. «Парадоксально, — пише упорядник даного видання, відомий кінознавець, вчений і педагог, доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури (ХДАК), член-кореспондент Національної академії мистецтв України Володимир Наумович Миславський, — водночас є те,

що роботи О. Шимона добре відомі, а особистість дослідника залишається ніби в тіні — у публічному дискурсі немає навіть його фотографій». До речі, в стінах ХДАК О. Шимон пропрацював більше 35 років, тобто — основну частину свого творчого життя. За цей час він підготував і видав численну кількість монографій, статей, підручників, текстів лекцій з проблем історії українського кіно та технічних засобів кіномистецтва й культурно-просвітницької роботи. За вказаний творчий період відомий кінознавець і науковець, талановитий педагог Олександр Олексійович Шимон виховав плеяду своїх учнів, які зробили свій внесок в духовну скарбницю України.

Вказані факти з творчої скарбниці О. Шимона я з упевненістю свідчу, адже мені поталанило декілька років поспіль слухати його блискучі лекції, приймати участь у творчих семінарах під його орудою, вивчати його наукові і науково-методичні видання, багато років спілкуватися з ним як студент з талановитим викладачем, а потім і співпрацювати з Олександром Олексійовичем в якості спочатку лаборанта в його творчій лабораторії, а потім — викладача і доцента ХДАК. І сьогодні з повагою і вдячністю згадую початок своєї творчої роботи в Академії культури (тоді Інститут культури), коли Олександр Олексійович вчив мене азам педагогічної і наукової майстерності.

Хотілося б ще додати, що спілкування, співпраця з такою талановитою людиною збагачувало тих, хто мав таку змогу. Пам'ять зберегла картинку його лекцій, які викликали колосальний інтерес не тільки у студентів нашого вищого навчального закладу а й у студентів інших ВНЗ. Аудиторії на його лекціях були переповнені. Це були лекції відомого кінознавця, талановитого не тільки лектора, а й актора, який блискуче читав лекції і володів настроєм в аудиторії. Я й зараз, згадуючи лекції О. Шимона, чую його приємний зичний голос, бачу його міміку, коли він обґрунтовуючи ту чи іншу проблему, театральньо підіймає окуляри на лоба і, стоячи за трибуною, по акторськи, кліпаючи мудрими очима, насолоджується зачарованою його лекцією аудиторією...

Але повертаємося до даного унікального видання. «Ця книга, — як пише В. Н. Миславський, — данина пам'яті Олександра Олексійовича Шимона, видатного історика українського кіно, талановитого педагога, який виховав кілька поколінь молодих працівників вітчизняної культури...»

У виданні, до речі, не забуті й відомості про участь О. Шимона у Другій світовій війні. Адже він з перших днів фашистської навали на СРСР пішов добровольцем воювати за тодішню Батьківщину. Він пройшов в бойових лавах усю Європу то з кінокамерою, то з гвинтівкою, був декілька разів поранений та контужений.

Слід зауважити, що упорядник включив у дане унікальне видання і спогади учнів, колег та рідних і близьких О. Шимона, маловідомі матеріали про його наукову, педагогічну, творчу та громадську діяльність. У видання ввійшли і роботи О. Шимона, які зовсім не були відомі до даного видання.

Книга, за моїм глибоким переконанням, буде корисною і цікавою для усіх, хто цікавиться історією і теорією української культури та українського кіно.

*В. М. Шейко, доктор історичних наук, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
дійсний член (академік) Національної академії
мистецтв України, почесний ректор
Харківської державної академії культури*

Від упорядника

Ім'я Олександра Олексійовича Шимона добре відоме широкому колу дослідників українського кіно та всім, хто цікавиться цією темою. Мабуть, немає жодної роботи в цьому напрямі, автори якої не посилалися б на праці О. Шимона. Його книжки «Сторінки з історії кіно на Україні» (1964), «Сторінки біографії українського кіно» (1974), «Народна кінотворчість: досвід системного аналізу» (1985) увійшли до золотого фонду українського кінознавства.

Парадоксальним водночас є те, що роботи О. Шимона добре відомі, а особистість дослідника залишається ніби в тіні — у публічному дискурсі немає навіть його фотографій. Стислу й узагальнену інформацію, майже ідентичну, подають кілька довідників¹. У 2000 році вийшло друком довідкове видання «Друковані праці викладачів і співробітників Харківської державної академії культури (1947–1998)», у якій О. Шимон пропрацював 35 років. У збірнику представлений майже весь доробок дослідника². З огляду на вагомість внеску О. Шимона у вітчизняне кінознавство, цих публікацій, безумовно, недостатньо. На сторінці «Шимон Олександр Олексійович» у Вікіпедії можемо бачити сумну картину — фактично жодної інформації про діяча немає. Постає питання — а звідки б вона мала з'явитися?..

ШИМОН ОЛЕКСАНДР ОЛЕКСІЙОВИЧ (нар. 1920, 16.10) — кінознавець, кандидат мистецтвознавства (1964). Навчався у Київському кіноінституті та Київському інституті кіноінженерів. Працював асистентом режисера



О. Шимон.

на: «Київнаукфільмі». Викладає у Харківському інституті культури. Автор книг: «Сторінки з історії кіно на Україні» (1964), «Страницы биографии украинского кино» (1974), статей у збірниках, на сторінках журналів і газет. Один з найдосвідченіших керівників самодіяльної кінотворчості, виховав чимало кінолюбителів при кіностудії Харківського електромеханічного заводу. Учасник Великої Вітчизняної війни. Нагороджений двома орденами Вітчизняної війни та медалями.

Спілка кінематографістів України. Довідкове видання (1985)

¹ Шимон Олександр Олексійович // Спілка кінематографістів України. Довідкове видання. Київ: «Мистецтво», 1985. С. 170; Митці України. Київ, 1992. С. 650; Мистецтво України: Біографічний довідник. Київ, 1997. С. 652; Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Кіномистецтво України в біографіях. Київ: АВДІ, 2004. С. 673.

² Шимон Олександр Олексійович (Олексійович) // Друковані праці викладачів та співробітників Харківської державної академії культури (1947—1998) [Текст]. Ч. 1 : бібліограф. покажч. / Харк. держ. акад. культури ; уклад.: С. В. Євсеєнко та ін. ; за ред. І. О. Вовченко та ін. Харків: ХДАК, 2000. С. 371–374.

Шимон Олександр Олексійович [ред. код]

Додати мови

Головне меню

сховати

Головна сторінка

Поточні події

Нові редагування

Нові сторінки

Випадкова стаття

Спеціальні сторінки

Перемкнутися на старий вигляд

Участь

Портал спільноти

Київпа

Довідка

Пожертвувати

Сторінка для медіа

Зміст

сховати

Вступ

Біографія

Стаття Обговорення

Читати

Редагувати

Редагувати код

Переглянути історію

Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії.

Олександр Олексійович Шимон (нар. 16 жовтня 1920, Ікєвськ) — український кінознавець, кандидат мистецтвознавства з 1964 року, професор.

Біографія [ред. код]

Народився 16 жовтня 1920 року в місті Ікєвському (тепер Удмуртія, Росія). Навчався в Київському кіноінституті та Київському інституті кіноінженерії, закінчив у 1950 році. Викладав у Харківському державному інституті культури у 1952–1987 роках. Захистив кандидатську дисертацію: «Кино и строительство украинской советской культуры (1917-1929 гг.)».

Книги [ред. код]

Автор книг:

- «Сторінки з історії кіно на Україні» (1964);
- «Сторінки біографії українського кіно» (1974).

Література [ред. код]

- Митці України : Енциклопедичний довідник : упоряд. : М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. — Київ : «Українська енциклопедія» імені М. П. Баканя, 1992. — С. 650. — ISBN 5-88500-042-5.
- Друковані праці викладачів та співробітників Харківської державної академії культури (1947-1998) : бібліогр. покажч. Ч. 1 [Д] / Харків. держ. акад. культури ; [уклад.: С. В. Савченко та ін. ; за ред. І. О. Ворченко та ін. ; відп. за вип. Л. П. Семененко]. — Харків : ХДАК, 2000. — С. 94-95. — ISBN 966-7352-28-5.

Олександр Олексійович Шимон

Дата народження
16 жовтня 1920 (104 роки)
Місце народження
Alma mater Київський інститут кіноінженерії (1950)
Професія
кінознавець
Заклад ХДК

Сторінка Вікіпедії. Сепень, 2025 р.

Прийшов, вочевидь, час підготувати працю про науково-педагогічну та творчу діяльність Олександра Олексійовича Шимона. Ця ідея виникла у мене 2018 року. Однак через низку об'єктивних причин видати статтю, присвячену пам'яті О. Шимона, не вдалося.

З плином часу став очевидним той факт, що робота потребує масштабування та деталізації. У процесі підготовки цієї книги укладач розшукав десятки людей — колег і учнів О. Шимона. Респонденти поділилися яскравими спогадами, котрі публікуються за хронологічним принципом — відповідно до року завершення навчання в Харківській державній академії культури. Водночас найцінніший внесок у створення книги зробив син вченого — Едуард Шимон, якого мені вдалося знайти після тривалих пошуків.

Едуард Олександрович Шимон дбайливо зберігає матеріали, пов'язані з батьком. Він поділився доволі цікавими фактами про життя і роботу О. Шимона. У процесі підготовки видання ми перебували в постійному контакті. Е. Шимон народився 1941 року, закінчив Харківський державний інститут культури (зараз — Харківська державна академія культури), потім здобув другу вищу освіту, ставши мистецтвознавцем з образотворчого мистецтва, працював викладачем Харківського культосвіт училища, автор низки навчальних програм, методичних посібників і фахових досліджень. Зараз Е. Шимон живе в Ізраїлі. Він



Едуард Шимон

цікавиться образотворчим мистецтвом, захоплюється фото- і відеозйомкою, багато років працює над авторською віршованою багатотомною «Хрестоматією анекдотного гумору».

На жаль, вже немає серед живих учнів О. Шимона — талановитих кінознавців Н. В. Сафронової (1938–2019) та Г. Масловського (1938–2001), які, безсумнівно, могли б поділитися безцінними спогадами.

Книга містить розділи: «Сторінки з життя О. Шимона (1920–1993)», «Науково-педагогічна діяльність О. Шимона (1950–1987)»,

«Спогади колег і учнів про О. Шимона (2011–2025)». Більшу частину видання займає розділ «Друковані роботи О. Шимона (1955–1984)» — майже повне зібрання українськомовних маловідомих праць дослідника. Тексти подані з відтворенням оригінальної орфографії та пунктуації автора, але з незначними скороченнями. Відповідно до закону про декомунізацію, з републікованого тексту прибрані фрагменти комуністичної пропаганди, а також російськомовні джерела, на які посилався автор. Назви архівів змінені на сучасні.

Ця книга є першою спробою зібрання та систематизації матеріалів про одного з найвідоміших істориків українського кіно. Сподіваюсь, що інші відомі вітчизняні кінознавці — Г. Журов, А. Роміцин, І. Корнієнко, В. Горпенко також гідні меморіальних видань.

* * *

Особливу подяку хочу висловити депутату Харківської обласної ради, почесному президенту Харківського дипломатичного клубу, президенту ГО «Конгрес самоврядування України» С. І. Чернову, а також доктору історичних наук, професору, академіку Національної академії мистецтв України, заслуженому діячу мистецтв України, почесному ректору Харківської державної академії культури В. М. Шейку.

Крім того, висловлюю вдячність за допомогу в підготовці видання Е. О. Шимону та А. О. Коваль (Шимон); рецензентам — В. Л. Скуратівському, О. В. Безручку; редактору Р. Д. Пересецькому; директорці бібліотеки ХДАК Т. Кирпі; співробітникам бібліотеки ХДАК за збереження, оцифрування наукової спадщини О. О. Шимона та надання доступу до матеріалів — О. Хижній, Т. Белан, О. Лобойко та Д. Ніколаєву; директорці Харківської державної наукової бібліотеки імені В. Г. Короленка Н. В. Петренко, завідувачці відділу обслуговування користувачів М. В. Жаровій; завідувачці архіву ХДАК Т. М. Корневій.

Окремо хочу подякувати авторам спогадів, зокрема: Л. Г. Кузнецовій, І. В. Зборовцю, М. В. Дяченку, Б. Я. Фарафонову, Л. Г. Тишевській, Ю. М. Нагорному, Г. Л. Кофману, Р. Гарбуз, В. Какуріну, Б. Гуревичу, Л. Кідалову, Т. Ганусовій, Л. Цимбал, В. Мітінкову, Ю. Соболеву, В. Гнипу, В. Полянецькому, І. Ставинській, О. Шахман, В. Ніколаєву, І. Карпенку, О. Горобцю, О. Апалькову, В. Воловику.

СТОРІНКИ З ЖИТТЯ О. ШИМОНА

Олександр Олексійович Шимон народився 16 жовтня 1920 року в Іжевську. Його мати Поліна Абрамівна була домогосподаркою, а батько Елікс Симонович — робітником, який після 1917 року став службовцем. Працював на будівництві Челябінського тракторного заводу. У 1927 році О. Шимон пішов до школи в Челябінську. Переїхавши з батьками до Харкова, здобуття середньої освіти завершував у місцевій школі № 94 (неподалік стадіону «Металіст»). Паралельно він розпочав навчання в музичній школі по класу скрипки. «Він дійсно грав дуже добре, — згадує син Шимона Едуард. — У дорослому віці він іноді брав до рук скрипку, і в нього чудово виходило. Він справляв враження на всіх, хто



О. Шимон з батьками

на той момент був поруч. Тому що це було несподівано»³.

1937 року О. Шимон, закінчивши і музичну і середню школу, вступив до Київського державного інституту кінематографії, реорганізованого згодом у Київський інститут кіноінженерів. Паралельно з навчанням він працював інструктором фотографії в Дитячій творчій студії Ленінського району м. Києва та в кіногрупі інституту⁴.

«У 1937 році батько вступив до Київського державного інституту кінематографії на режисерський факультет, — згадує Е. Шимон. — Це точно, він сам мені про це казав. І навчався там. І там він зустрів мою маму. Я народився в сорок першому році, коли йому було двадцять із половиною років. Від батька я дізнався: в інституті він навчався в групі, що складалася приблизно з тринадцяти



О. Шимон з батьками

³ Інтерв'ю з Е. Шимоном № 1 від 04.07.2025 р.

⁴ Автобіографія Шимона Олександра Еліковича [13.08.1952 р.] // Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 8.

осіб. Він мені казав, що був улюбленим учнем Олександра Петровича Довженка та Ігоря Андрійовича Савченка. І ось настав час знімати дипломний фільм. Це був травень. Він якраз завершував навчання в інституті. Останній курс був пов'язаний із виконанням дипломної роботи. Але зняти дипломний фільм батькові так і не вдалося, тому що він із перших днів війни пішов добровольцем на фронт»⁵.

В автобіографії О. Шимон докладно описав свою службу в армії:

З початком Вітчизняної війни я добровільно вступив до лав радянської армії та був направлений спочатку фотокореспондентом у Політуправління штабу Південно-Західного фронту, згодом до 5 армії Південно-Західного фронту, наприкінці вересня — на початку жовтня 1941 року потрапив в оточення в районі Прилуки — Лубни. Вийшов з оточення з частинами 5 армії 12 грудня в районі м. Ізюма. Перебуваючи в резерві 6 армії, лікувався в м. Тамбові. Потім у квітні 1942 р. був направлений КУКС «Вистріл» до м. Ульяновська, звідки в червні 1942 р. мене відкликали для роботи режисером естрадно-драматичного ансамблю ПРИВО. Від листопада 1942 року, після реорганізації колективу, став слухачем КУКС ПРИВО в Тамбові, тому був направлений у 337 стрілецьку дивізію 27 армії Степового фронту і служив командиром стрілецької роти та ад'ютантом старшим батальйону. Після контузії з жовтня 1943 року перебував на лікуванні в ст. Градська Воронезької обл. Після лікування повернувся у свою армію і служив командиром літерного стрілецького батальйону (від лютого 1944 року) 150 запасного стрілецького полку 27 армії, потім став ад'ютантом старшим стрілецького батальйону 78 стрілецької дивізії тієї ж армії. У червні 1944 року був відкликаний на посаду літературного співробітника, згодом став секретарем армійської газети «За батьківщину» 78 запасної стрілецької дивізії, тому був кореспондентом газети «Мужність» 27 армії, де служив аж до розформування в червні 1946 року; після чого працював кореспондентом армійської газети «За щастя Батьківщини» 38 армії та художнім керівником естрадно-драматичного ансамблю до травня 1948 року.

⁵ Інтерв'ю з Е. Шимоном № 1 від 04.07.2025 р.



В автобіографії О. Шимон зазначив також, що проходив службу в Австрії, Румунії, Угорщині та Чехословаччині⁶.

«Батько працював у різних виданнях кореспондентом, фотокореспондентом, кінокореспондентом і, звичайно, журналістом, — згадує Е. Шимон. — Він мені розповідав, що написав понад 200 статей для газет»⁷. Після війни О. Шимон знову одружився. Друга дружина була його колегою по газеті. У цьому шлюбі народилися дві доньки — Ірина (1946 рік) та Ангеліна (1958 рік).



⁶ Особовий листок з обліку від 30.01.1980 р. // Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 37.

⁷ Інтерв'ю з Е. Шимоном № 1 від 04.07.2025 р.



Фронтові знімки 1942–1945 рр.





Фронтові знімки 1942–1945 рр.





За час перебування в армії О. Шимон дослужився до звання старшого лейтенанта і був нагороджений різними бойовими нагородами: орденами Вітчизняної війни II ст. (1944 р., 1945 р.), а також медалями «За взяття Будапешта» (1945 р.), «За взяття Берліна», «За перемогу над Німеччиною» (1945 р.), «За оборону Києва» (1961 р.), «20-річчя перемоги у Великій Вітчизняній війні» (1965 р.), «30-річчя перемоги у Великій Вітчизняній війні» (1975 р.), «За взяття Відня». О. Шимон був відзначений і Подякою від Верховного головнокомандувача⁸.



⁸ Автобіографія Шимона Олександра Еліковича [13.08.1952 р.] // Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 7–8; Особовий листок з обліку кадрів від 30.01.1980 р. // Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 40.



Демобілізувавшись, О. Шимон повернувся до інституту і почав працювати асистентом режисера Київської кіностудії науково-популярних фільмів, паралельно виконуючи обов'язки керівника інститутської кіногрупи. Наведемо фрагмент спогадів Е. Шимона:

«Наприкінці війни режисерського факультету в інституті вже не було. Факультет розформували та перевели у ВДІК, бо майже всі хлопці загинули. Ректора Київського державного інституту кінематографії призначили директором ВДІКу. Він обіцяв забрати батька до Москви для завер-

шення режисерської освіти, але незабаром помер. Після демобілізації батько так і не поїхав до Москви, залишившись у Київському інституті, але вже на технічному факультеті»⁹.

О. Шимон закінчив Київський інститут кіноінженерів за спеціальністю «Запис і відтворення звуку». І згідно з рішенням Державної комісії від 6 липня 1950 року здобув кваліфікацію інженера-електрика із запису та відтворення звуку (диплом В № 727949)¹⁰.

«Але мене здивувало те, — розповідає Е. Шимон, — що батько ані в особовій справі, ані в автобіографії жодного разу не згадав про свою режисерську кар'єру, навчання на режисерському факультеті. Я не

⁹ Інтерв'ю з Е. Шимоном № 1 від 04.07.2025 р.

¹⁰ Копія диплома // Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 10.

розумію, чому. Можливо, це пов'язано з тим, що він розпочав роботу в Харківському інституті культури. Мабуть, батько акцентував увагу на тому, що він кіноінженер, щоб викладати технічні засоби культосвіт- роботи. Я так думаю.

Він навчався в Київському державному інституті кінематографії. Закінчуючи інститут, батько клопотав про те, щоб йому видали все-таки диплом кінорежисера. Адже батько брав участь у зйомках, що відбувались у Харкові, одного з хронікально-документальних фільмів Київської кіностудії спочатку як асистент режисера, а потім і режисер.

Батько завжди пишався тим, що навчався на режисерському факультеті, і мріяв про кар'єру в кіно, але війна стала на заваді цим планам. Однак, з його слів, диплом режисера він таки отримав. У батька — два дипломи. Направлення на кіностудію в місто Дзауджикау¹¹ він отримав як режисер. У направленні вказано, що батькові мають надати квартиру, бо на той час він мав двох дітей. Але оскільки квартири не надали, батько відмовився від роботи в Дзауджикау і поїхав до Харкова»¹².

Оскільки в Києві перспективи працювати й отримати житло не було, Шимон приїхав до Харкова, де жили його батьки. «Коли батьки переїхали до Харкова, — згадує Е. Шимон, — їм ніде було жити. Вони змінили кілька орендованих квартир без зручностей. Батьки докладно мені описували той важкий період життя нашої сім'ї, та і я бачив це на власні очі»¹³.

Поневіряння з однієї орендованої комунальної квартири на іншу завершилися наприкінці 1950-х років, коли сім'я О. Шимона, нарешті, переїхала в окрему квартиру. Після народження молодшої доньки завод ХЕМЗ, — вочевидь, за хорошу роботу, оскільки О. Шимон очолював аматорську кіностудію в ПК ХЕМЗ, — виділив йому квартиру в будинку по вул. Академіка Павлова, 20.

Старша дочка О. Шимона Ірина, закінчивши Белгородське музичне училище по класу скрипки, також вступила до Харківського державного інституту культури (нині — Харківська державна академія культури) на заочне відділення. Потім вийшла заміж і поїхала з Харкова.

Молодша донька Ангеліна в 1980 році закінчила Харківський державний інститут культури, отримавши фах методиста-організатора клубної роботи. Зараз мешкає в Харкові.

¹¹ Зараз Владикавказ. Прим. упорядника.

¹² Інтерв'ю з Е. Шимоном № 1 від 04.07.2025 р.

¹³ Інтерв'ю з Е. Шимоном № 2 від 05.07.2025 р.



Діти Едуард, Ангеліна, Ірина, 1962 р.





1977 р. Фото Е. Шимона



О. Шимон з дружиною. 1980-ті рр.

На жаль, більш докладної інформації про життя Олександра Олексійовича віднайти не вдалося. Збереглися лише поодинокі його фотографії. Із фрагментарних відомостей можемо дійти висновку, що більшу частину часу О. Шимон присвячував науковій діяльності, викладанню в інституті та роботі з кіноаматорами. Він очолював аматорські кіностудії ПК ХЕМЗ і Обласного клубу кіноаматорів. Брав активну участь у роботі різних фестивалів аматорських фільмів. Крім творчого виховання молодих кінематографістів, він також ставив фільми.



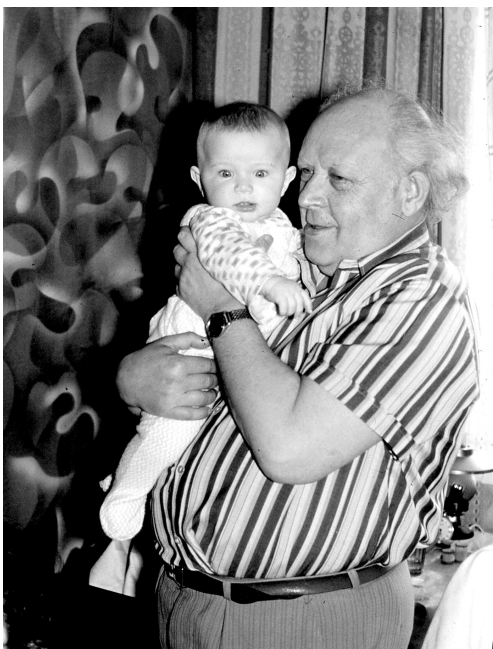


Доповнюють загальний портрет О. Шимона спогади Едуарда:

«Мій батько був суворою, але справедливою людиною. Мене він завжди тримав у відповідному “тонусі”, і я намагався його не засмучувати поведінкою і вчинками. Він мене ніколи не бив, не карав, хоча погрози, часом, з його боку лунали. Пам’ятаю, коли навчався в початковій школі (клас третій або четвертий) і вперше спробував із хлопчиками смак цигарки, то батько мене насварив, тримаючи бамбукову палицю від лиж у руці. Потому я всім казав, що батько об мене зламав ту палицю — і тому відтоді я ні-

коли не курю, за що, ясна річ, я батькові дуже вдячний. Мені достатньо вже того, що він до смерті курих безбожно сам, особливо в моменти, коли з льоту, без чернеток, вистукував на друкарській машинці роботи. Поруч із нею завжди стояла попільничка, переповнена недопалками, а в кімнаті-спальні, де він сидів, завжди було димно. У компаніях батько завжди картинно тримав мундштук із цигаркою “Прима” і видавав убік клуби диму.

Хочу також зазначити, що батько дуже любив анекдоти й ефектно їх розповідав, зображуючи персонажів



*О. Шимон із онукою, 1978 р.
Фото Е. Шимона*

і голосом, і жестами. Він мав не тільки режисерський, а й артистичний талант. З його анекдотів всі завжди сміялися і просили розповісти що-небудь подібне ще»¹⁴.

Судячи зі збережених фотографій, О. Шимон любив проводити час зі своїми онуками. Однак він не завжди міг собі це дозволити. Дедалі частіше стало підводити здоров'я. Але незважаючи на погане самопочуття, він продовжував працювати і читати лекції. Студенти згадували, що часто перед початком лекції О. Шимон приймав пігулки для серця.



*О. Шимон з батьком та онукою, 1969 р.
Фото Е. Шимона*

Після виходу на пенсію, вочевидь, здоров'я О. Шимона різко погіршилося. З 1987 року він не видав жодної роботи. Олександр Олексійович часто лежав у лікарнях... Страшний підсумок — інсульт. Унаслідок інсульту О. Шимон майже не вставав із ліжка. 19 грудня 1993 року його серце зупинилося.

У свідоцтві про смерть зазначена дивна причина — від старості¹⁵. За заповітом О. Шимона, його кремували і поховали на цвинтарі по вул. Академіка Павлова поруч із його батьками. На траурній процесії під час похорону були присутні рідні, колеги та учні.

¹⁴Інтерв'ю з Е. Шимоном № 3 від 12.07.2025 р.

¹⁵Свідоцтво про смерть. Архів Е. Шимона.



О. Шимон із викладачами Харківського культосвіт училища та родиною на святкуванні 60-річного ювілею. Зліва направо стоять Л. Лящевська, Р. Галій, Л. Летавіна, Е. Сумцова, Є. Стандара, 1980 р.



О. Шимон з онуками, 1981 р.



О. Шимон на весіллі старшої онуки, 1990 р. Фото Е. Шимона

НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

Першого журналістського досвіду Олександр Олексійович набув ще в 1940-х роках, коли працював кореспондентом військових видань. За повідомленням його сина, за цей час О. Шимон написав понад двісті статей і заміток¹⁶.

Наукова спадщина Олександра Шимона дуже велика. Так, у січні 1980 року вчений повідомив, що його актив «перевищує 250 позицій, серед яких більш ніж 30 окремих»¹⁷. Коло наукових інтересів О. Шимона — це насамперед дослідження різних аспектів історії українського кіно 1890-х — 1920-х років¹⁸. Дослідникові також належать окремі розвідки про зачинателів кіно Й. Тимченка¹⁹, А. Федецького²⁰, О. Олексієнка²¹,

¹⁶ Інтерв'ю з Е. Шимоном № 1 від 04.07.2025 р.

¹⁷ Особовий листок з обліку кадрів від 30.01.1980 р. // Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (195–1987). С. 39

¹⁸ Розвиток українського радянського кіно. Вип. 1. Зародження української кінематографії: Лекція з курсу «Історія кіно» для студ. ф-ту культ.-освіт. роботи. / Харк. держ. бібл. ін-т. Харків, 1961. 40 с.; Розвиток українського радянського кіно. Вип. 2. Українське радянське кіно в період відбудови народного господарства країни (1921—1925 рр.): Лекція з курсу «Історія кіно» для студ. ф-ту культ.-освіт. роботи / Харк. держ. бібл. ін-т. Харків, 1962. 52 с.; Розвиток українського радянського кіно. Вип. 3. Українське радянське кіно в перші роки соціалістичної реконструкції народного господарства (1926–1929): Лекція з курсу «Історія кіно» для студ. ф-ту культ.-освіт. роботи / Харк. держ. бібл. ін-т. Харків, 1963. 64 с.; Сторінки з історії кіно на Україні. Київ: Мистецтво, 1964. 152 с.; Становлення українського радянського кіно // Український історичний журнал. 1969. № 8. С. 123–126; Перша прорість (3 історії українського кіно) // Прапор. 1970. № 2. С. 95–99.

¹⁹ З історії народження кіно на Україні // Наукові записки / Харківський державний бібліотечний інститут. Харків, 1962. Вип. 6: Питання історії культосвітньої роботи. С. 123–137; Хто ж був першим // Сторінки з історії кіно на Україні. Київ: Мистецтво, 1964. С. 7–15; Раніше Едісона // Соціалістична Харківщина. 1966. 20 березня; Тимченко Йосип Андрійович // Українська Радянська енциклопедія: [В 12 т.] / Ред. М. П. Бажан. 2-вид. Київ, 1984. Т. 11. Кн. 1. С. 247.

²⁰ З історії народження кіно на Україні // Наукові записки / Харківський державний бібліотечний інститут. Харків, 1962. Вип. 6: Питання історії культосвітньої роботи. С. 123–137; Живі картини А. Федецького // Новини кіноекрану. 1963. № 5. С. 13; Федецький Альфред Костянтинович // Українська Радянська енциклопедія: [В 17 т.] / Ред. М. П. Бажан. Київ, 1964. Т. 15. С. 220–221; Закінчення однієї легенди // Сторінки з історії кіно на Україні. Київ: Мистецтво, 1964. С. 1–28.

²¹ З історії народження кіно на Україні // Наукові записки / Харківський державний бібліотечний інститут. Харків, 1962. Вип. 6: Питання історії культосвітньої роботи. С. 123–137; «Мовне» кіно // Сторінки з історії кіно на Україні. Київ: Мистецтво, 1964. С. 29–36.



1950 р.

Д. Байду-Суховія²², О. Арбо²³, Д. Сахненка²⁴. Низку робіт О. Шимон присвятив кіноаматорству в Україні²⁵, а також технічним засобам культосвітньої роботи²⁶.

Спочатку інтереси О. Шимона були зосереджені на технічних засобах культурно-просвітньої роботи. У своїй першій статті «Магнітофон у клубній роботі» (1955)²⁷ він розглянув суто технічні аспекти різних моделей магнітофонів. Вочевидь, вибір теми статті зумовлений спеціальністю автора — інженер-електрик із запису і відтворення звуку. 1959 року О. Шимон підготував програму курсу для учнів культурно-просвітніх шкіл «Технічні засоби

²² Байда-Суховій та його фільми // Прапор. 1973. № 5. С. 101–105; Сторінки біографії українського кіно. Київ: Мистецтво, 1974. С. 16–29.

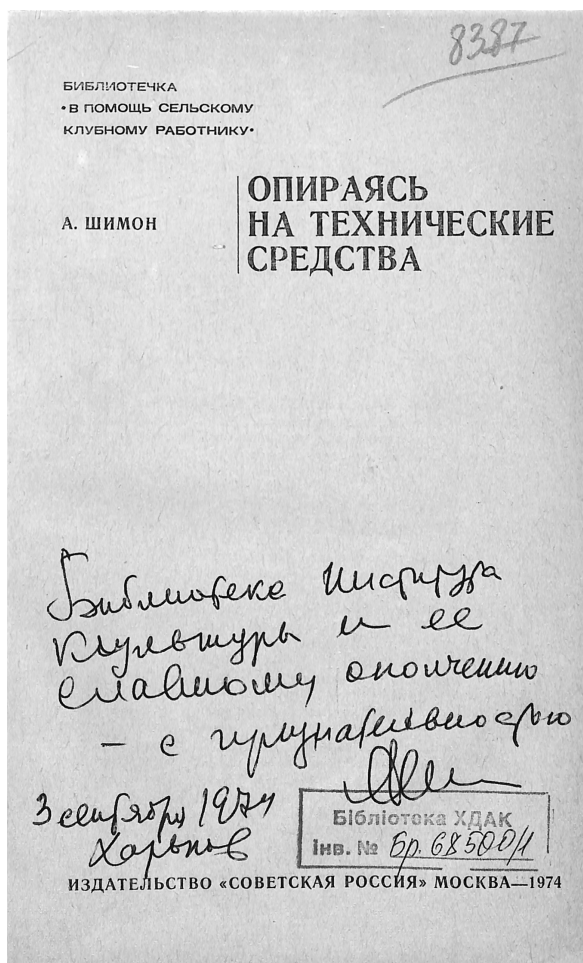
²³ Перший за Чеховим // Вітчизна. 1967. № 4. С. 188–192; Невідома українська кінокомедія // Дніпро. 1968. № 4. С. 116–120; Сторінки біографії українського кіно. Київ: Мистецтво, 1974. С. 28–37.

²⁴ Творець перших українських фільмів // Новини кіноекрану. 1964. № 12. С. 6–7; Майстер з берегів Дніпра // Сторінки з історії кіно на Україні. Київ: Мистецтво, 1964. С. 39–47.

²⁵ Самодіяльне кіномистецтво в наші дні // Паростки нового, комуністичного. Київ: АН УРСР, 1960. С. 234–239; Любительські кіностудії // Нові форми культурно-освітньої роботи. Київ: Держполітвидав, 1960. С. 121–148; На порозі майстерності // Соціаліст. культура. 1962. № 12. С. 42–43; Кіносамодіяльність України в перші роки Радянської влади // Нар. творчість та етнографія. 1963. № 3. С. 35–41; Деякі проблеми розвитку самодіяльної кінотворчості на Україні // Культ.-освіт. робота: 36. ст. Харків, 1965. [Вип.] 2. С. 45–55; Українське кіноаматорство // Українська радянська енциклопедія: [В 12-ти т.] / ред. М. П. Бажан. 2-вид. К., 1981. Т. 5. С. 64; Народна кінотворчість: досвід системного аналізу. Київ: Мистецтво, 1985. 214 с.

²⁶ Мікрофон у клубній роботі // Соціалістична культура. 1955. № 10. С. 31–32; Технічні засоби культурно-освітньої роботи: Прогр. практикуму студ. ф-ту культ.-освіт. роботи / Харк. держ. бібл. ін-т. Харків, 1959. 47 с.; Електротехнічне господарство клубу: Лекція для студ. з курсу «Клуб. справа» / Харк. держ. бібл. ін-т. Харків, 1961. 38 с.; Саморобні проекційні прилади // Соціалістична культура. 1964. № 6. С. 16–18; Всьому порадиця — електрика // Заспів. 1970. № 3. С. 74–75; Динамічна світлова реклама та ілюмінація // Заспів. 1971. № 4. С. 32–34; Технічні засоби культурно-освітньої роботи: Навч. посіб. для студ. ін-тів культури // Харківський державний інститут культури. Харків, 1971. 73 с.; Технічні засоби культосвітньої роботи: [Навч. посіб. для культ. освіт. уч-щ]. Київ: Вища школа, 1975. 223 с.

²⁷ Магнітофон у клубній роботі // Соціаліст. культура. 1955. № 10. С. 31–32.



культурно-освітньої роботи» (35 с.). Цього ж року на замовлення московського видання О. Шимон підготував підручник «Технічні засоби культурно-просвітньої роботи» (248 с.)²⁸. Певно, то був один із найкращих навчальних посібників у СРСР. І 1975 року О. Шимон зробив нову версію цього підручника (223 с.). У 1959, 1960, 1961 і 1971 роках були видані ще чотири навчальні програми.

Водночас О. Шимон вивчав історію українського кіно. У 1959 році він виступив із доповіддю «Перші кроки українського радянського кіно» на науковій конференції Харківського

державного бібліотечного інституту (зараз — Харківська державна академія культури). На підставі тез згаданої доповіді можемо висновувати, що до цього часу автор опрацював солідний масив інформації. Зазначимо, саме історія українського кіно викликала підвищений науковий інтерес О. Шимона. Низка блискучих робіт дослідника ввела його в коло найяскравіших істориків кіно.

²⁸ Шимон Олександр Олександрович (Олександрович) // Друковані праці викладачів та співробітників Харківської державної академії культури (1947–1998) [Текст]. Ч. 1: бібліогр. покажч. / Харк. держ. акад. культури; уклад.: С. В. Євсєєнко та ін.; за ред. І. О. Вовченка та ін. Харків: ХДАК, 2000. С. 373.

Науковий метод
О. Шимона полягав
у таких особливостях:

1) копітка робота
в різних архівах, і не
лише в Україні;

2) опрацювання
величезного масиву
друкованих видань;

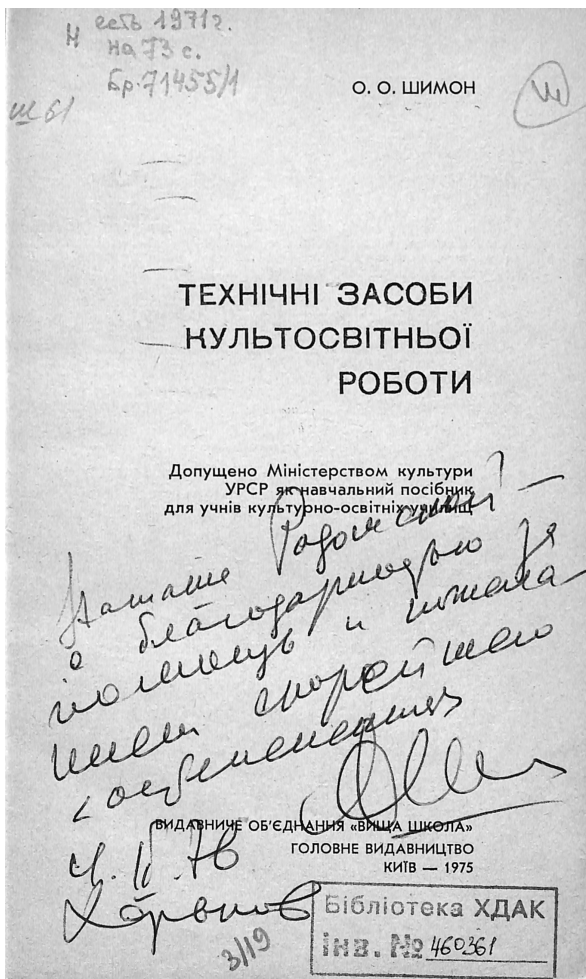
3) тісне спілкуван-
ня з колегами;

4) пошук роди-
чів зачинателів кіно
і залучення їхніх сі-
мейних архівів до
досліджень.

Вивчення О. Ши-
моном історії укра-
їнського кіно і опри-
люднення перших
друкованих праць
дослідника на цю
тему хронологічно
збіглися з публікація-
ми київських колег.
1958–1959 роки стали
рекордними за кіль-
кістю видання книг
з історії українського

кіно. Узагальненням українського кінознавства наприкінці 1950-х років
є праця «Розвиток українського кіномистецтва» (1958 р.) і «3 минулого
кіно в Україні» (1959 р.) Г. Журова, «Українське радянське кіномисте-
цтво» (1959 р.) А. Роміцина, «Українське радянське кіномистецтво, 1917–
1929» (1959 р.) І. Корнієнка.

У брошурі кандидата мистецтвознавства Г. Журова систематизовані
основні події та здобутки українського кінематографа, а також із пози-
цій того часу поцінована творча діяльність майстрів кіно України.



У роботі кандидата мистецтвознавства І. Корнієнка представлена, знову-таки з позицій того часу, системна характеристика і аналіз закономірностей розвитку українського кіно. Книга містить нариси про перші радянські фільми, створені в Україні, про екранізації творів літератури. Корнієнко прагнув створити вичерпне уявлення винятково про процеси формування ігрової кінематографії, лише побіжно згадуючи інші аспекти розвитку кіно.

Шляхи розвитку української радянської кінематографії і творчість його найбільш видатних майстрів описує кандидат мистецтвознавства А. Роміцин, приділяючи більшу увагу розвиткові художніх засобів упродовж сорокарічного періоду існування кіно, і лише за потреби торкаючись інших питань.

Ідеться про спроби оглядово висвітлити історію українського кіномистецтва, обмежені матеріалом ігрових фільмів, схарактеризувати загальний стан української кінематографії, визначити тенденції її розвитку, оцінити творчість відомих майстрів українського кіно. За всієї тенденційності підходів згадані роботи виконали одну з належних їм функцій історії — кількісно систематизували матеріал.

Своєрідний кінознавчий багатотомник узагальнено охоплював півстолітній обшир досягнень в царині кіномистецтва, насамперед ігрового, і висловлював не стільки суб'єктивне бачення відповідних періодів кінотворення, скільки відбивав офіційно-громадську думку з цього приводу, увідповіднену ідеологічній доктрині, щоб вписати творчі результати в домінантну цілісність життя держави.

О. Шимон, як кінознавець-початківець, у своїх дослідницьких пошуках перейшов у сферу наукових інтересів старших за віком і більш титулованих колег, корифеїв українського кінознавства. Менше з тим, він рухався власним оригінальним шляхом.

Диптих науковця О. Шимона охоплює період із 1893 до 1929 року і, на відміну від попередніх досліджень інших авторів, окреслює ширший спектр тем і питань з історії українського кіно. У монографії «Сторінки з історії кіно на Україні» (1964)²⁹ автор, окрім аналізу розвитку кінематографа в роки революцій і Радянсько-української війни, досліджує творчість і долі зачинателів українського кіно.

У розширеній монографії «Сторінки біографії українського кіно» (1974)³⁰ О. Шимон продовжує вивчати становлення кінематографа

²⁹ Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні. Київ: Мистецтво, 1964. 150 с.

³⁰ Шимон О. О. Сторінки біографії українського кіно. Київ: Мистецтво, 1974. 153 с.



в Україні дореволюційного періоду. Автор також простежує розвиток кінематографа в загальному потоці, як тоді було узвичаєно, «культурного будівництва» в Україні 1917–1929 років. Ця робота є першою в українському кінознавстві спробою розширити межі предмета дослідження — висвітлити розвиток кінопубліцистики і виробництва культурфільмів, кінофікації і кінопрокату, становлення кіноосвіти і стану матеріально-технічної бази кінематографа³¹.

О. Шимон у розвитку українського кіно виділяє чотири основні періоди: передісторія кіно в Україні

(1893–1917); зародження радянської української кінематографії (1917–1920); українське радянське кіно періоду відновлення народного господарства країни (1921–1925); українське радянське кіно перших років соціалістичної реконструкції народного господарства (1926–1929).

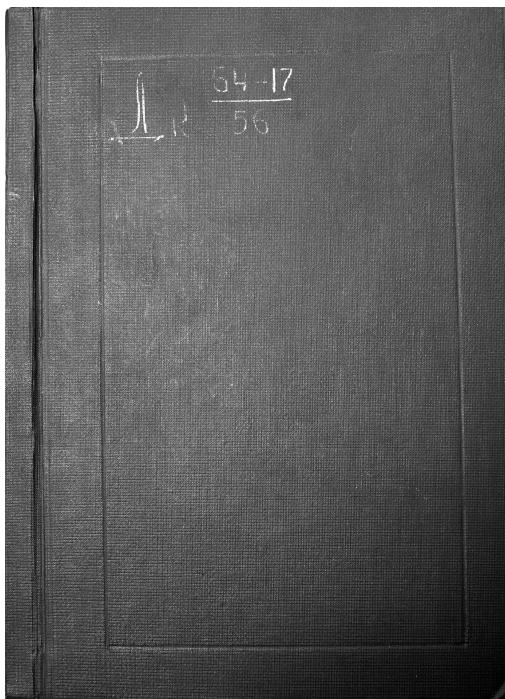
Сучасним кінознавцям та історикам українського кіно майже невідомий цикл лекцій О. Шимона 1961–1963 років: «Зародження української кінематографії» (Ч. I, 1961 р., 40 с.), «Українське радянське кіно в період відбудови народного господарства країни (1921–1925 рр.)» (Ч. II, 1962 р., 52 с.), «Українське радянське кіно в перші роки соціалістичної реконструкції народного господарства (1926–1929)» (Ч. III, 1963 р., 64 с.). Оприлюднення цього циклу засвідчило народження нового талановитого історика кіно³². Структура і наукова новизна вивела роботи О. Шимона на абсолютно новий рівень. Це були апробаційні матеріали

³¹ Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Харків: Вид-во «Дім Реклами», 2018. С. 11.

³² О. Шимон планував видати четверту лекцію, однак цей задум не було реалізовано.

майбутньої кандидатської дисертації, яку автор захистив 1964 року. Варто зазначити, що книга О. Шимона, «Сторінки з історії кіно на Україні» (150 с.), яка вийшла друком того ж року, становила скорочену версію дисертації дослідника зі зменшеною кількістю позицій у списку використаних джерел і літератури.

Дисертація О. Шимона «Кіно і будівництво української радянської культури (1917–1929)» — це блискуче монументальне дослідження (421 с.). Про важливість і значущість роботи дослідника можна висновувати вже за її структурою, що містить:



ВСТУП

РОЗДІЛ 1. Зародження української радянської кінематографії.

- 1. Передісторія кіно в Україні.*
- 2. Діяльність перших радянських кіноорганізацій України.*
- 3. Розвиток радянського кіновиробництва в республіці.*
- 4. Формування перших творчих кадрів.*

РОЗДІЛ 2. Українське радянське кіно у період відновлення народного господарства країни (1921–1925).

- 1. Подолання труднощів воєнного часу.*
- 2. Освіта та діяльність Всеукраїнського кіно-фотоуправління — ВУФКУ.*
- 3. Шлях зростання та пошуків.*
- 4. Нові теми, нові фільми.*
- 5. Зміцнення матеріально-технічної бази.*

РОЗДІЛ 3. Українське радянське кіно у перші роки соціалістичної реконструкції народного господарства (1926–1929).

1. *Боротьба за подальше піднесення кінематографії.*
2. *Важливий засіб пропаганди нового.*
3. *Внесок українського кіно у скарбницю радянської культури.*
4. *Творчі зв'язки української кінематографії.*
5. *Кіно і громадськість.*
6. *Кіноосвіта.*

ВИСНОВКИ

ДОДАТКИ

Фільмографія українських радянських мистецьких, агітаційних та документальних фільмів 1917–1929 років.

Постанови.

*Бібліографія*³³.

Усі наукові праці О. Шимона значно вирізнялися з-поміж досліджень інших авторів, насамперед величезним масивом використаних джерел, а також ексклюзивними матеріалами. Як ішлося вище, дослідник розшукував родичів засновників українського кіно. Так, О. Шимон свого часу зустрічався з донькою Й. Тимченка О. Сливинською, від якої дізнався багато цікавих фактів про життя і роботу винахідника. Плідним було й знайомство з А. Алексеєвою, донькою подружжя кінодекламаторів О. М. та О. О. Олексієнків. Серед збережених фотографій і документів О. Шимон виявив копії контрактів, завдяки чому стали відомі умови роботи в кінематографі початку 1910-х років. Родичі актора і режисера Олександра Арбо, крім архівів, зберігали три фільми, згодом передані дослідником до Держфільмофонду СРСР. За архівними документами Д. Байди-Суховія вченому довелося їхати до Геленджика.

Осібні в науковому доробку О. Шимона варто відзначити тему розвитку кіноаматорства, у якій він став одним з першопрохідників в Україні, паралельно з дослідженням історії українського кіно. Першу статтю, присвячену кіноаматорству, дослідник-початківець написав у співавторстві з одним із найбільш видатних істориків кіно Г. Журовим «Самодіяльне кіномистецтво в наші дні» (1960 р.). Цього ж року вийшла одноосібна стаття «Аматорські кіностудії» (1960 р., 27 с.). Згодом О. Шимон розробив курс лекцій для студентів факультету просвітницької роботи (44 і 56 с.) та опублікував ще низку статей і програм.

Тема розвитку аматорського кіно в Україні захопила Олександра Олексійовича настільки, що свою докторську дисертацію він присвятив

³³ Архів укладача.

саме цій проблематиці. 1966 року в характеристиці, наданій О. Шимону завідувачем кафедри культосвіроботи доц. Г. Чернявським, зазначено: О. Шимон працює над монографією «Кіно та народна творчість»³⁴. З 1 жовтня 1973 р. до 1 січня 1974 р. інститут надав О. Шимону творчу відпустку для підготовки докторської дисертації³⁵. За словами сина О. Шимона Едуарда, він бачив цю дисертацію. Але з незрозумілих причин дослідник її так і не захистив. 1985 року київське видавництво «Мистецтво» надрукувало книгу «Народна кінотворчість: досвід системного аналізу» (214 с.). Це була остання публікація дослідника.

До досліджень О. Шимон активно залучав матеріали з власного архіву. Цей архів таємничо зник після смерті О. Шимона в 1993 році. Кілька сценаріїв і фотографій О. Шимон передав Московському музею кіно, мабуть, ще в 1960-х роках. Водночас постає питання — куди подівся основний масив шимонівського архіву. Пошуки в київському Музеї О. П. Довженка не були вдалими.

Юрій Морозов, який на початку 1990-х років працював редактором Кіностудії імені О. П. Довженка, згадував, як разом із директоркою музею Тетяною Дерев'янко вони готували в Будинку кіно виставку. І тоді Ю. Морозов зв'язувався з О. Шимоном. «Олександр Олексійович виявився дуже товариською людиною, — відзначив Ю. Морозов. — Він дуже мило зі мною поговорив. Але на моє прохання надати необхідні матеріали сказав, що не буде цим займатися, а валізу з усім своїм архівом надішле до Музею О. П. Довженка». Однак за кілька тижнів, коли Юрій запитав у Т. Дерев'янко про шимонівський архів, вона відповіла, що нічого не отримувала.

Паралельно з науковою роботою О. Шимон розпочав педагогічну діяльність. 1950 року, закінчивши навчання в інституті, він приїхав до Харкова. Знайти роботу за профілем у місті було нереально. Єдиним місцем, яке бодай частково відповідало його професійним інтересам, стала республіканська школа кіномеханіків. У школі була вакансія, і О. Шимона взяли на посаду викладача кінотехніки, де він пропрацював два роки³⁶. Це був перший досвід педагогічної роботи. За словами сина Едуарда Шимона, «батько навіть просунувся по службі — став

³⁴ Характеристика Шимона Олександра Олексійовича // Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 26.

³⁵ Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 29.

³⁶ Автобіографія Шимона Олександра Еліковича [13.08.1952 р.] // Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 8.



заступником завуча»³⁷. Однак для амбітного 30-річного О. Шимона така робота була безперспективною.

У 1952 році О. Шимон почав працювати викладачем технічних засобів культ-просвітньої роботи з погодинною оплатою в Харківському бібліотечному інституті (зараз — Харківська державна академія

³⁷ Інтерв'ю з Е. Шимоном № 1 від 04.07.2025 р.

2
Директору Харківського
Государственного библиотечного
института
от инж. Шимона Н.Г.

Заявление

Прошу принять меня на работу
в Библиотечный институт на должность
преподавателя курса „Техни-
ческие средства культурно-прос-
ветительной работы“

13.VIII.52 г.

культури). 35 років свого життя він віддав цьому вишу. На жаль, говорити про педагогічну діяльність О. Шимона можемо, лише спираючись на уривчасті спогади колег, учнів і формальні записи в його особовій справі:

1 вересня 1952 р. — зарахування на посаду викладача технічних засобів культосвітньої роботи з погодинною оплатою праці.

1 вересня 1956 р. — зарахування на посаду викладача культосвітньої роботи на 0,5 ставки.

1 вересня 1957 р. — зарахування на посаду керівника драматичного гуртка.

1 вересня 1957 р. — зарахування на штатну посаду викладача кафедри культосвітньої роботи на повну ставку.

1 вересня 1958 р. — переведення на посаду старшого викладача з окладом 1 500 карбованців.

1 вересня 1958 р. — зарахування на посаду керівника драматичного кружка.

1 листопада 1958 р. — за 10-річний стаж установлено оклад 1 650 карбованців.

27 квітня 1966 р. — присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства з окладом 320 карбованців.

29 жовтня 1966 р. — переведення з посади старшого викладача курсу технічних засобів культурно-освітньої роботи на посаду виконувача обов'язків доцента курсу мистецтвознавства.

1 червня 1972 р. — затвердження на посаду доцента на новий термін.

1 червня 1972 р. — затвердження на посаду виконувача обов'язків професора.

3 1 жовтня 1973 р. до 1 січня 1974 р. — надання творчої відпустки виконувачеві обов'язків професора культосвітньої роботи для підготовки докторської дисертації.

9 грудня 1975 р. — оголошення подяки за своєчасну підготовку, чітку організацію, проведення та обслуговування Всесоюзного семінару вишів Міністерства культури СРСР Шимонові О. О., виконувачу обов'язків професора кафедри культосвітньої роботи.

15 березня 1977 р. — призначення на посаду виконувача обов'язків професора кафедри .

м. Тростянець с.п. Харків імен. крив.
к. Савченко 16430 гурч
3.11.80 39



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

НАКАЗ

30.10.80.

(дата)

№ 968-к

м. Київ

про нагородження
тов. Шимона О.Б.

За сумлінну роботу по підготовці та вихованню культурно-освітніх кадрів, активну громадську діяльність та в зв'язку з 60-річчям від дня народження доцента кафедри клубознавства Харківського інституту культури тов.Шимона Олександра Еліковича преміювати цінним подарунком /іменним годинником/.

Премію видати з фонду Міністерства

Міністр



н. Трофим

С.Д.Безклубенко

вх 33-81-922

3.11.80.

1 липня 1977 р. — обрання на новий п'ятирічний термін на посаду доцента кафедри клубознавства.

30 жовтня 1980 р. — нагородження іменним годинником за наказом Міністерства культури УРСР.

3 14 вересня по 14 жовтня 1981 р. — проходження стажування в НДІ культури Міністерства РРФСР.

2 листопада 1982 р. — обрання на посаду доцента кафедри клубознавства.

30 червня 1987 р. — звільнення у зв'язку з виходом на пенсію за віком доцента кафедри теорії та історії КОР³⁸.

Ось майже вся офіційна інформація про педагога, який віддав 35 років життя підготовці та вихованню молодих фахівців у сфері культури України. Доповнюють фрагментарні офіційні відомості характеристика, видана О. Шимону 15 жовтня 1966 року, і витяг з протоколу засідання

³⁸ Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 1, 8, 10, 12, 17, 19, 20, 23–24, 28–29, 30–33, 39–41, 60.



кафедри клубознавства від 20 жовтня 1981 року. Наведемо ці документи повністю:

61
 Ректору УДНУ
 проф. Овчинникова А. П.
 Доклада на кафедру
 спортивних і туристичних наук
 Шимченка А. П.

оп
 в чинності
 1/11/87

Заявление

Прошу освободить меня от
 занимаемой должности и дать
 распоряжение о переводе на
 пенсию с 1 июля с. г.

[Signature]

25. V. 87₂

Не возражаю
 21. V. 87₂

Не возражаю
 2.06.87₁

Не возражаю
 31.07.87

[Circular stamp]

Характеристика

Шимона Олександра Олексійовича, 1920 р. народження, старшого викладача кафедри культурно-просвітньої роботи Харківського державного інституту культури.

О. О. Шимон працює в Харківському державному інституті культури з 1952 р. Викладає курси «Історія радянського кіно», «Технічні засоби культурно-просвітньої роботи», «Загальна методика керівництва художньою самодіяльністю». Товариш Шимон проводить заняття висококваліфіковано, захоплює, здобув великий авторитет у викладацькому та студентському колективі.

Тов. Шимон — автор великої кількості наукових праць та навчально-методичних посібників, випущених видавництвами Академії наук СРСР, Академії наук УРСР, Політвидавком УРСР, видавництвом «Радянська Росія» та ін. Ним написано низку програм, підручників та інших методичних матеріалів для факультетів культосвітрова інститутів та культурно-освітніх училищ. У 1964 р. він захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему: «Кіно та будівництво української радянської культури (1917–1929 рр.)». Після захисту дисертації тов. Шимон опублікував низку нових наукових праць, у тому числі книгу «Сторінки з історії кіно на Україні». Ця книга має позитивні відгуки в пресі як цінне дослідження з історії кінематографії.

Нині О. О. Шимон працює над монографією «Кіно та народна творчість».

Тов. Шимон провадить різнобічну громадську та творчу діяльність. Він є членом Спілки працівників кінематографії СРСР, уповноваженим Секретаріату Спілки по м. Харкову. Часто виступає із публічними лекціями. Бере участь у керівництві кіносамодіяльністю міста, був учасником Декади української літератури та мистецтва в Москві (1960 р.). За впровадження нових форм роботи в діяльність культосвітніх установ тов. Шимона нагороджено Почесною грамотою Міністерства культури УРСР та Республіканської ради профспілок, а також іменним годинником. Велику громадську роботу тов. Шимон проводить у інституті.

15.10.1966.

Виконувач обов'язків завідувача кафедри культосвітрова доц.

Г. Чернявський³⁹.

³⁹ Характеристика Шимона Олександра Олексійовича // Шимон Олександр Елісович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 26.

ВИТЯГ
з протоколу № 5
засідання кафедри клубознавства ХДІК
від 20 жовтня 1981 р.

СЛУХАЛИ: звіт доцента Шимона О. О. про стажування в НДІ культури Міністерства культури РРФСР з 14 вересня по 14 жовтня 1981 р.

УХВАЛИЛИ: визнати стажування успішно пройденим. Зазначити, що Шимон О. О. не тільки повністю виконав плановану програму стажування, що передбачала всебічне вивчення програмно-методичної документації з технічних засобів КОР для культурно-освітлювальних факультетів інститутів культури, а також розроблення методичних матеріалів з інтенсифікації клубної діяльності завдяки впровадженню ТЗ, а й узяв активну участь у поточній роботі Відділу клубознавства в НДІ, у проведенні занять на базі інститутів підвищення кваліфікації керівних кадрів при Союзному та Республіканському міністерстві культури РРФСР.

Результати узагальнень і висновків, отриманих у процесі досліджень під час стажування, стали предметом обговорення в ННЗ Міністерства культури СРСР, а підготовлену статтю про інтенсифікацію клубної діяльності рекомендовано до друку.

Завідувач кафедри клубознавства, канд. пед. наук П. Курячий⁴⁰.

Науковий інтерес О. Шимона до кіноаматорства мав практичну реалізацію — дослідник був керівником аматорської кіностудії ПК ХЕМЗ, а згодом очолив і кіностудію Обласного клубу кіноаматорів. Перші фільми аматорська кіностудія Палацу культури ХЕМЗ почала випускати в 1954 році. Біля джерел стояли А. Магдалінов, Н. Богданова, В. Зубар. У 1950-х — 1960-х рр. були зняті документальні та ігрові фільми «Дорога в майбутнє», «Наш район», «Репортаж з переднього краю», «Той, хто збирає хмари» та ін.

1961 року О. Шимон у Харківському інституті культури організував кінофотолабораторію, навчальна база була розміщена в Палаці культури ХЕМЗ, де О. Шимон вів студію. Ядром кіногрупи були. А. Будулатьєв, С. Капустян, В. Чупирєв, до яких згодом долучилися В. Рассоха, В. Дуніхін і Г. Дмитричева. Під керівництвом О. Шимона група писала невеликі

⁴⁰ Шимон Олександр Елікович. Особова справа № 413 (1952–1987). С. 40.



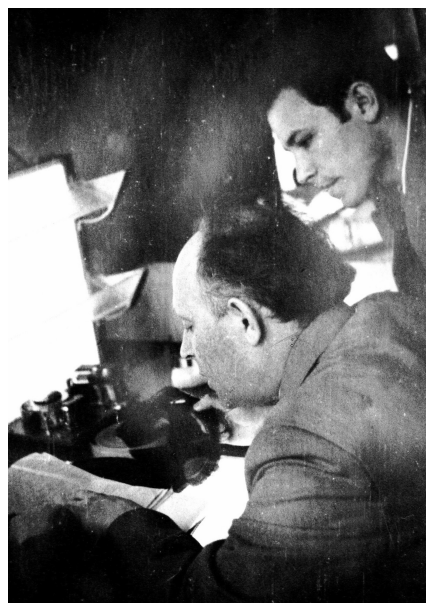
Викладачі кафедри клубознавства (1982 рік). Фото О. Горобця



1980 р. Фото Л. Цимбал



Вечір кафедри теорії та історії КОР у гуртожитку №1, 1983 р. Фото О. Горобця



О. Шимон з сином Едуардом у кіностудії ПК ХЕМЗ, 1959 р.

кіносценарії, які потім разом і розбирали. У цей час був знятий короткометражний ігровий фільм «Той, хто збирає хмари»⁴¹.

У 1970-ті роки за безпосередньої участі О. Шимона аматорською кіностудією ПК ХЕМЗ були зняті фільми «Сталеві руки», «Трудовий автограф», «Ми йдемо!», «Година восьма» та ін.⁴²

Водночас, мабуть, найбільший успіх супроводжував прекрасний короткометражний ігровий фільм «Жартик» (1960 р., 2 частини). Картина виявилася настільки

⁴¹ Дмитричева Г. Н. Мрії виконаний політ. Херсон, 2011. С. 32

⁴² Шимон О. На порозі майстерності // Соціалістична культура. 1962. № 12. С. 42.



вдалою, що на неї активно відгукнулася преса... І що дійсно вражає — фільм демонстрували в кінотеатрах як професійну роботу. Критика відзначала у фільмі переконливу гру виконавців — слюсаря І. Зайчика та інженера С. Ляха, — які створили цілком завершені образи, а також достеменність відтвореної реальності — життя дореволюційного провінційного містечка, — високу образотворчу культуру зйомки, особливе емоційне музично-шумове оформлення.

Зазначимо, що фільм був кольоровим, хоча технологій проявлення та друкування кольорової плівки тоді в Харкові не було. Це створювало певні складнощі, оскільки потрібно було знімати проби, потім надсилати їх до Києва, і лише після цього починати зйомки. Учень О. Шимона Ю. Соболев згадував, що кіноплівка не сприймала штучного освітлення, тому декорації довелося побудувати біля ПК ХЕМЗ, де й проходила зйомка. О. Шимон відзначав, що фільм «Жартик» «знімали без будь-яких послаблень, що це самодіяльність, і одностайно сприйняли як серйозну удачу»⁴³. Водночас Олександр Олексійович скромно оминув увагою той факт, що він був режисером і автором сценарію цього фільму⁴⁴. А тим часом він був видатним діячем кіноклубного руху і входив до складу журі майже всіх фестивалів аматорського кіно.

⁴³ Шимон О. Народна кінотворчість: досвід системного аналізу. Київ: Мистецтво, 1985. С. 135.

⁴⁴ Яким викладачем був О. Шимон, див. у главі «Спогади...».



Кіноаматори ПК ХЕМЗ знімають новий кольоровий фільм. 1962 р.



*О. Шимон на 60-річному ювілеї
у Харківському обласному клубі кіноаматорів, 1980 р.*

МІЙ ПЕРШИЙ НАСТАВНИК⁴⁵

З дитинства любов до кіно визначила мою майбутню професію — кіномеханік. Працюючи в кінотеатрі, я став докладно вивчати історію вітчизняного та зарубіжного кінематографа, і мені вдалося знайти фільми початку ХХ століття. Я взявся їх реставрувати, здійснювати атрибуцію й складати монтажні аркуші з детальним описом фільмів. Це була доволі копітка робота. Паралельно я багато часу проводив у бібліотеці, вивчаючи старі газети. Для мене було важливо розібратися з фільмами, які до мене потрапили, і в підсумку я вирішив підготувати довідник «Іноземні фільми у вітчизняному прокаті (1907–1917)». У 1984 році я закінчив опрацювання видань 1908, 1909, 1913 років.

Крім того, я займався колекціонуванням. У моїй колекції були підписки театральних і кінематографічних журналів, цікава добірка рідкісних серій листівок театральних постановок початку ХХ століття, підписка журналу «Всесвіт» з графічними роботами О. П. Довженка, вкладки для цигарок з рекламою німецьких фільмів 1920-х років і багато іншого.

Серед книг з історії кіно, які я вистудіював, були й дві О. Шимона — «Сторінки з історії кіно на Україні» (1964) та «Сторінки біографії українського кіно» (1974). На мій подив, Олександр Олексійович (таке по батькові було зазначено в книгах) мешкав у Харкові і викладав в Харківському державному інституті культури. Після довгих роздумів я таки вирішив познайомитися з цим видатним істориком українського кіно.

Пам'ятаю, як прийшов до головного корпусу тодішнього інституту культури на Бурсацькому узвозі. Вахтер мене не пропустив і сказав дочекатися, доки покличуть Олександра Олексійовича. Я дуже сильно хвилювався і подумки промовляв те, що планував говорити О. Шимону. Хвилин за 15–20 сходами спустився немолодий чоловік середнього зросту. Він жестом показав, щоб я підійшов. Наша розмова почалася біля головних сходів на першому поверсі.

— Добрий день, Олександр Олексійовичу!

— Елікович.

— Я вивчаю історію кіно і хочу з Вами познайомитися.

— А чим я можу Вам допомогти?

— У мене є багато фільмів початку ХХ століття. Я займаюся їхньою реставрацією й атрибуцією. Сподіваюся на Вашу допомогу і поради в роботі.

⁴⁵ Спогади В. Н. Миславського.

— Це дуже цікаво. Але в мене зараз заняття. Перенесемо нашу розмову на кілька днів.

Я не очікував такого розвитку подій і шалено радів. Згодом ми неодноразово зустрічалися і мали про що поговорити. У пам'яті закарбувалося кілька зустрічей. Пригадую, як я показав Олександрові Олексійовичу нещодавно придбану листівку актора Бориса Глаголіна. Побачивши її, О. Шимон усміхнувся і порадив показати цю листівку синові актора, професору інституту мистецтв О. Глаголіну.

Запам'ятав я і те, як прийшов до О. Шимона в корпус по вул. Свердлова (зараз — Полтавський шлях). Він приймав залік у студента. Юнак ніяк не міг відповісти на поставлене питання. Говорив щось незрозуміле. Коли О. Шимону набридло слухати нісенітницю, він питання переадресував мені. Я дав правильну відповідь. Олександр Олексійович задоволено кивнув і сказав студентові:

— Ось, подивіться, але ж він ніде не вчився!

Узявши заліковку, він щось у ній написав і відпустив хлопця. Потім ми говорили про мої фільми. Зняті на плівку на нітратній основі, вони становили небезпеку для зберігання удома. Я читав, що в разі загоряння такі плівки загасити майже неможливо, а якщо вдихати пари горіння, то смерть настає дуже швидко. Мені тоді Олександр Олексійович розповів випадок, як під час війни партизани за допомогою нітратної плівки підірвали міст.

27 серпня 1984 року до Дня радянського кіно (того року відзначали 65-ліття) в одній з харківських газет вийшла друком моя перша стаття про історію кіно в Харкові (не пам'ятаю, чи показував я рукопис О. Шимону). Окрилений першою публікацією, я вирішив написати серйозніший і більший за обсягом матеріал для журналу «Радянський екран». Я був певен, що стаття зацікавить редакторат журналу. Коли я завершив роботу над рукописом, то зателефонував Олександрові Олексійовичу і повідомив про свій намір опублікувати цю статтю. О. Шимон запросив мене до себе додому.

Найбільше мене вразила його шикарна бібліотека. Поки О. Шимон читав мій рукопис, я вивчав його книжкову колекцію. У бібліотеці я знайшов чимало рідкісних книг, про існування яких навіть не здогадувався. Потім почався «розбір польотів». Олександр Олексійович указав на неточності, яких я припустився, — він вносив правки одразу в текст — і запропонував доповнити статтю деякими фактами.

Ф. ТГ-12

МІНІСТЕРСТВО ЗВ'ЯЗКУ УРСР

ТЕЛЕГРАМА

Ш/б ПРИЙОМ <i>88</i> го ____ г. ____ х. Бланк № <i>64</i> * № зв'язку ____ Прийняв: <i>de</i> Передав: ____ МОСКВА 285/3 17 5 10 10 = ____ х. Самбел: ____	ХАРЬКОВ ГОГОЛЯ 4 ОБЛЮЩОФИКАЦИЯ = ____ КОРРЕСПОНДЕНТ ЯКУБОВИЧ ПРИЗНАЄТЬ ШЕСТОГО ПОЕЗДА ДЕ ВЯТНАДЦАТЬ ВАГОН СЕМЬ ВСТРЕЧАЮТ ОРГАНИЗУЮТ ГОСТИНИЦУ СОВЗКРАН ЯКУБОВИЧ = ____
--	---

1) Цифры, выделенные жирным шрифтом, задают действительную телеграмму. Цифры, выделенные курсивом, задают телеграмму в виде алфавитных кодов. Цифры, выделенные курсивом, задают телеграмму в виде алфавитных кодов. Цифры, выделенные курсивом, задают телеграмму в виде алфавитных кодов.

Друкарня вид-ва «Поділья». Зам. 7 — 160000х100. 1964р.

З О. Якубовичем ми провели в Харкові декілька днів. Ми спілкувалися здебільшого в залі переглядів, обговорюючи фільми, обмінюючись думками. У вільний час гуляли по Харкову. Десь за місяць О. Якубович зателефонував мені, щоб повідомити: стаття «Харківська знахідка» про мої дослідження вийде у трьох номерах «Радянського екрану» (№ № 22, 23, 24). У своїх публікаціях він називав мене «кіноархеологом».

49

Ф. ТГ-12

МІНІСТЕРСТВО СВ'ЯЗКУ УРСР

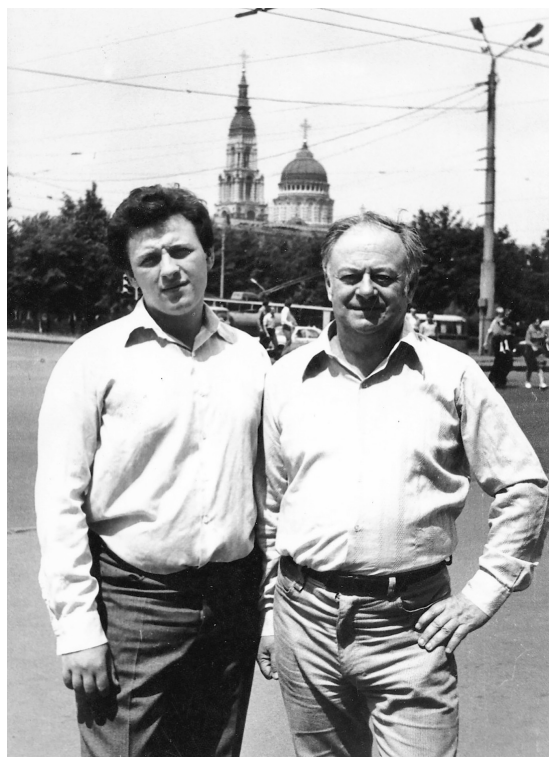
ТЕЛЕГРАМ ХАРЬКОВ 57 ГОГОЛЯ 4

ПРИЙОМ г. 1983 Бланк № 11 Приняв: _____	ПЕРЕДАЧА го г. г. № зв'язку Передав: _____	ОБЛАСТНОЕ УПРАВЛЕНИЕ КИНОФИКАЦИИ МИСЛА ВСКОМУ В Н № _____
--	---	--

МОСКВА 417340/3 29 30 1500 =

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ КИНОПРОГРАМ ЦТ ПРОСИТ ВАС ПРИБЫТЬ МОСКВУ
УЧАСТИЯ ПЕРЕДАЧЕ КИНОПАНОРАМА 3 СЕНТЯБРЯ СРОКОМ 4 ДНЯ
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ГРОБОВНИКОВ

Друкарня вид-ва «Поділья». Зам. 7 — 150000х100. 1984р.



залучення до співпраці з Кіностудією імені Горького для зйомок документального історичного фільму, вступ до ВДІКу... Я дуже вдячний Олександрові Олексійовичу Шимону за підтримку в моїх пошуках.

17.07.2025 р.
 В. Н. Миславський,
 доктор мистецтвознавства, професор,
 член-кореспондент
 Національної академії
 мистецтв України.
 У ХДАК працює
 з 2015 р.

СПОГАДИ КОЛЕГ І УЧНІВ ПРО О. ШИМОНА

Спогади колег

Доля О. О. Шимона як педагога і науковця тісно пов'язана із кардинальними змінами в Харківському бібліотечному інституті, з технічним забезпеченням навчального процесу. Тоді стало подією відкриття факультету культурно-освітньої роботи, що готував клубних працівників. Бібліотекарів і бібліографів потіснили нові спеціальності: керівник хорового колективу, керівник духового та естрадного оркестрів, керівник аматорського театрального колективу, методист культурно-освітньої роботи. Кількість нових спеціальностей неупинно зростала, охопивши хореографію і кіно. З'явилися нові кафедри і нові навчальні дисципліни, серед яких були «Історія світового й українського кіно», «Технічні засоби культурно-освітньої роботи».

Біля витоків нового напрямку в роботі вишу, який тепер мав назву Харківський інститут культури, і стояв О. О. Шимон. Він підготував підручник «Технічні засоби культурно-освітньої роботи» для шкіл цього профілю. Увагу практичних працівників привернули його розвідки про проекційні прилади, аматорські кіностудії, про стан самодіяльного кінемистецтва в Україні.

О. О. Шимон один з перших розпочав у ХХ ст. дослідження історії українського кіно, коли за цією темою майже не було матеріалу. У 1964 році він захистив кандидатську дисертацію «Кіно і будівництво української радянської культури (1917–1929)» і отримав науковий ступень кандидата мистецтвознавства. Це була знаменна подія в історії Харківського інституту культури, який стрімко виходив за межі бібліотечної справи, демонструючи нові можливості.

О. О. Шимон був справжнім «клубником» і спрямовував свою діяльність у зв'язку із вимогами свого часу. Він є автором першого підручника «Технічні засоби культурно-освітньої роботи» для студентів інститутів культури, який зробив його широко відомим.

Фахівці визнали унікальними розвідки О. О. Шимона під загальною назвою «Техніка без сенсацій» про функції і властивості світла і кольору, їх практичні й художні можливості. Опубліковані в науковій збірці

«Культурно-освітня робота» у 1977 році, статті і досі вражають оригінальними судженнями і практичними висновками.

В останні роки праці у Харківському державному інституті культури О. О. Шимон приділяв увагу проблемі використання в клубі апаратури, яка записує і відтворює звук. У публічних виступах він звертав увагу слухачів на якість звучання слів у радіомовленні, наводив кумедні приклади неякісних радіооб'яв: «Потяг номер (нерозбірливо) відбуває з (нерозбірливо) платформи» (!).

Ряд публікацій О. О. Шимона і досі не втратили практичного значення. Це його розвідки «Українське кіноаматорство» («Українська радянська енциклопедія», Київ, 1981, т. 5, с. 64), «Техніка в клубній творчості» (серія брошур «Бібліотечка» на допомогу сільському клубному працівнику), «Народна кінотворчість: досвід системного аналізу» (серія брошур «Бібліотека культурно-освітнього працівника»).

Список наукових праць О. О. Шимона надруковано в покажчику «Бібліографія праць викладачів Харківського державного інституту культури» (Харків, 1994, с. 126–128).

О. О. Шимон пройшов нелегкий життєвий і професійний шлях. В роки Другої Світової війни він як кінооператор фіксував на плівку бойові епізоди, йому належать тисячі кадрів кінохроніки.

У післявоєнні роки він працював кіномеханіком, демонстрував хронікальні та художні фільми нашим глядачам. У Харківський інститут культури О. О. Шимон прийшов з тісних кінобудок, маючи великий життєвий і професійний досвід. В галузі кіно він став визнаним авторитетом, до нього зверталися, шукали пораду. Але вражали не тільки фахові знання О. О. Шимона, його виступим і консультації.

Він привертав до себе увагу як проста, доступна, відкрита, вихована, інтелігентна людина. Не дивно, що до О. О. Шимона тяжіли і студенти, і колеги-викладачі, він популярний і улюблений.

У часи суцільної демократизації, після винищення інтелігенції в СРСР культурна людина стала рідкісним явищем. Так сталося, що саме О. О. Шимон зберіг в собі окремі риси старого виховання. Так, у рецензіях на контрольні роботи студентів-заочників він писав: «Соблаговолите указать список использованной литературы». Слово «соблаговолите» давно ніхто не вживав. Але воно надавало стилю О. О. Шимона неповторного культурного забарвлення.

Дивно, що така інтелігентна людина вийшла із середовища кіномеханіків, де переважали брудна лайка, пияцтво, грубощі, низький

культурний рівень. Можливо через це кіноглядачі не поважали тих, хто «крутив» для них кіно. Якщо виникали огріхи в показу фільму, публіка в кінозалі несамовито свистіла, стукала ногами по підлозі, кричала «сапожник!!!».

Безумовно, ця атмосфера торкнулася у свій час і О. О. Шимона, але він лишився самим собою. Сталося маленьке і, нажаль, непомітне диво.

Комп'ютеризація нашої академії відбулася без О. О. Шимона, який вже був зайвий. Доба «клубника» минула, але його скромний внесок увійшов в історію.

25.06.2025

*І. В. Зборовець доктор філологічних наук, професор,
у ХДАК працював з 1964 по 2021 р.*



Із спогадів про Олександра Олексійовича Шимона

Пам'ятаю ще на початку 1980-х років, коли я працював у ХГІК проректором з наукової роботи та художньо-виконавської діяльності у мене на прийомі час від часу бував Олександр Олексійович Шимон. Він радився зі мною з питань науково-методичного забезпечення навчальних курсів для майбутніх спеціалістів — організаторів-методистів культурно-освітньої роботи. Серед цих питань важливе значення він надавав використанню інженерно-технічних засобів, особливо кіно, яке як відомо, було предметом його наукових досліджень. Він наголошував на необхідності його відряджень до провідних наукових центрів, бібліотек, як в Україні, так і по за її межами для збирання необхідного наукового матеріалу з метою підготовки нових підручників і наукових праць. Як правило, ці питання вирішувалися ректоратом позитивно.

Олександр Олексійович запам'ятався мені як людина активна, оптимістично налаштована, інколи занадто експресивна по спілкуванню з колегами по роботі. Він мав авторитет серед викладачів і студентів як фахівець в історії світового кіно, питань визначення місця і ролі кіно у розвитку культури в Україні, був відкритий у спілкуванні. До речі, як свідчить В. І. Чернов (він наприкінці 1970-х — початку 1980-х років працював у ХДІК керівником науково-дослідного сектора) Олександр

Олексійович мав одну пристрасть — гра у шахи. У вільний від роботи час вони часто грали один із одним, брали участь у шахових турнірах серед викладачів, які в ті часи організовувала кафедра фізичного виховання ХДІК під керівництвом доцента А. О. Коробейнікова.

4.07.2025

*М. В. Дяченко, доктор філософських наук, професор,
проректор з наукової роботи ХДІК,
заслужений працівник культури України.
У ХДАК працював з 1974 по 2020 р.*



Його боялися, його прихильності прагнули, його любили і пробачали йому саркастичні, але дуже точні зауваження, до нього зверталися за порадою, хоча найменшою мірою він справляв враження товариської людини.

Олександр Олексійович Шимон став для мене фігурою реальною під час навчання в Харківському державному інституті культури (1976–1980). До цього я лише чув про нього як про чи не єдиного на весь Харків кінорежисера — члена Спілки кінематографістів СРСР — і дуже складну в спілкуванні людину.

Він викладав нам курс «Історія кіно» — і читав його фактографічно точно, як то кажуть, «по суті» завжди акцентуючи на мистецькій якості фільмів і на тому, що варто розуміти під словосполученням «ремесло кінематографіста». Його лекції та семінари — це чудова аналітика мистецтва. Його судження про фільми завжди були сповнені поваги до подвигу кінематографіста — уміння з екранного дійства зробити витвір мистецтва, який очищує глядацьку душу від тих марнот, що потлумлюють сприйняття життя. Водночас він не був фанатиком, чудово розумів специфіку Часу, у якому жив, і вмів знаходити з ним компроміси.

Студенти інституту культури поважали його головню за те, що він не намагався їм сподобатися, був неупередженим і ніколи не принижував себе, не дозволяв собі виявляти суб'єктивного ставлення до іншого — ідучи на залік чи іспит, студент знав: оцінка буде об'єктивною.

Нас цікавила його особистість, однак про себе він мало що розповідав — і не вихвалявся, і не скаржився, — а говорив рівно стільки, скільки було потрібно, щоб не образити того, хто поставив питання. І це

контрастувало з розлогою мемуаристикою інших педагогів. За таке відмежування від особистісного ми, студенти-режисери, були йому вдячні. У ньому була якась таємниця, завжди наявна в справжньої людини, — і ми це відчували.

Протягом тих років рух кіноаматорів у країні був доволі розвинений, і, на мій погляд, його можна було диференціювати на офіційно не визнане явище «відомчого кіно», що існує при промислових підприємствах або великих науково-дослідних інститутах, і «домашнє кіно», на щастя, купити кінокамеру формату 8 мм не становило проблеми. Та й формат 16 мм загалом пересічній людині був доступний.

У Харкові працював Клуб кінолюбителів по лінії ВЦРПС. Там щотижня збиралися на перегляд нових фільмів, які ще не вийшли в прокат, і працівники «відомчого кіно», котрих вважали інженерами та кваліфікованими робітниками, насправді були сценаристами, операторами, режисерами, звукооператорами, щиро залюбленими в кінематограф «домашніми кінематографістами». Для «домашніх кінематографістів» Олександр Олексійович Шимон у Клубі кінолюбителів був дуже авторитетною людиною. Зазвичай після перегляду нового фільму відбувалось бурхливе обговорення — якщо фільм був вартий, до слів Шимона дослухалися, хоча багато він і не говорив. І, звичайно, він завжди був у журі щорічних регіональних фестивалів аматорського кіно.

Особисто в мене, з усіляких дрібниць, яких ми або помічаємо в житті, або не звертаємо до певного часу на них увагу, склалося враження, що життя Шимона було глибоко трагічне. «Великого кіно» в його долі не було — з тих чи тих причин суб'єктивного, особистого характеру чи об'єктивних, зумовлених історичним часом, у якому випало жити Шимонові. Не судилося «Велике кіно». Викладання — не зовсім той напрям, що міг би приносити задоволення, компенсувати відсутність кінематографічної практики. Кандидат наук, професор — усе це могло компенсувати незапитаність його особистості як митця. Окремий розділ у його житті — аматорська кіностудія при заводі ХЕМЗ, якою Шимон керував і яка в той період була однією з найкращих у країні. Мабуть, єдиним місцем, де йому було затишно, була родина, але цього я напевне не знаю.

07.07.2025 р.

Б. Я. Фарафонов, ст. викладач кафедри КТР і СМ.

Випуск 1980 р.

У ХДАК працює з 2000 р.

Коли ми говоримо про приємні, світлі спогади, то вони, першочергово, пов'язані з молодістю, зокрема зі студентськими роками. Це найбільш емоційна й плідна пора в житті більшості людей. І запам'ятовується цей час, як правило, у контексті спілкування з цікавими, неординарними людьми. Людьми, які часто змінювали нас, наше ставлення до оточуючого світу, до сприйняття себе у цьому світі.

Однією із таких особистостей був професор Олександр Олексійович Шимон. Свого часу він пройшов війну з кінокамерою, хоч ніколи голосно про це не говорив і не намагався хизуватись своїми заслугами. На його навчальний курс «Історія кіномистецтва» студенти бігали із задоволенням. І не тільки тому, що курс дійсно був цікавим, а більше тому, що викладач був особливою людиною. Його солідність, серйозність і вимогливість органічно поєднувались із глибокою іронічністю й дотепністю. Анотації і рецензії на фільми переписувались студентами по декілька разів. У студентському середовищі ходили розповіді про Олександра Олексійовича, які перетворювались вже на міфи. Особливо багато таких міфів походило з сесійних форм контролю. Саме під час іспитів та заліків професор із задоволенням спілкувався з кожним студентом, тому екзамен або залік тривав цілий день. Цікавих розповідей про це було багато. Для прикладу ось одна з них.

Студенти заочної форми навчання складали залік з курсу «Технічні засоби культурно-освітньої роботи». Слід наголосити, що студенти-заочники того часу — це були виключно працівники сфери культури. Професор показує студенту фотоекспонетр і просить продемонструвати його роботу. Старше покоління пам'ятає, що за допомогою цього пристрою виставлялось на тодішніх камерах освітлення, витримка і т. і. Студент розгублено розглядає об'єкт. Тоді професор говорить, що це пристрій для вимірювання знань у голові і починає демонструвати його роботу. Спочатку прикладає до своєї голови, попередньо взявши в руки якісь два проводки і повернувши пристрій до світла. Стрілка активно рухається вправо. Потім дає проводки студенту і відвертає пристрій від світла. Стрілка рухається до нуля. Розгубленість студента зростає. Звісно студент отримував свій залік, але назавжди запам'ятовував цю пригоду. Дуже часто бували випадки, коли професор оголошував, що залік не отримала вся група, а потім у деканаті з'ясовувалось,

що залік мали всі. Вже тоді ми розуміли, що такі кумедні пригоди нечасто стосувались конкретних студентів, а швидше тих недоліків, що мали місце у сфері культури, особливо в сільській місцевості. Адже той же експонетр — це була розкіш, яку міг дозволити собі професійний фотограф, а в сільському будинку культури його навряд чи бачили.

Ось таким ми запам'ятали професора О. О. Шимона. Світла пам'ять цій людині.

16.07.2025 р.

Л. Г. Тишевська, доцент кафедри культурології

Випуск 1982 р.

У ХДАК працювала з 1983 по 2023 р.



Я чув це прізвище неодноразово, перш ніж побачив його в розкладі занять студентів ХДІК, яким став у вересні 1972 року, однак уперше для мене воно пролунало від старшокурсників, які настрашували нас змієм Гориничем, котрий уже з'їв не одного студента. Як згодом з'ясувалося, курс Шимона називався «Технічні засоби культурно-просвітницької роботи» — і для нас, музикантів, театралів і хормейстерів, видавався чимось не дуже потрібним, зайвим, серйозною перешкодою на шляху до диплома.

Мені з курсом Шимона катастрофічно не пощастило. Після першого чи другого заняття Олександр Олексійович зустрів мене в коридорі і заявив, що до кінця семестру категорично не хоче бачити мене на своїх заняттях. Звичайно, я цікавився в одногрупників, що і як вони проходять на заняттях Шимона. Але сам із тривогою намагався спрогнозувати, чим завершиться цей конфлікт із Шимоном. Отже, рішення до всіх моїх накопичених проблем із мікрофотозйомкою і пропонував Олександр Олексійович на парі — і, до речі, дуже пізнавально. Однак на другій годині сон мене майже здолав. Із чим я не зміг впоратися, то це із позіханням. Шимон щось малював на дошці, коли я вперше позіхнув у руку, але він продовжив пояснювати матеріал. Раптом завмер і почав повільно повертатися до аудиторії. Голосно і чітко сказав:

— Найбільше я не зношу, коли студенти позіхають під час моїх занять. Якщо не цікаво, нудно — більше не приходьте в аудиторію, зрозуміло?

Після того як я позіхнув втретє, він мене виставив з аудиторії. Потім однокурсники описували мені вибух обурення з його боку. Перш ніж продовжити лекцію, деякий час Шимон голосно обурювався моїм хамством і заявив:

— Перекажіть студентові Нагорному, щоб на моїх заняттях я його більше не бачив.

Шимон знав усі новинки техніки та володів методиками роботи з нею. Так, уперше від нього я дізнався про моментальну фотографію, техніку відеозапису, голографію. Мабуть, він добре володів іноземними мовами, тому багато що міг узяти з іноземної літератури. Шимон мав феноменальну пам'ять, знаючи кожного свого студента і те, як цей студент навчається, скільки разів приходив на перескладання, на чому знається ліпше і, навпаки, гірше. Шимон умів себе презентувати, підтримувати безконфліктну комунікацію і постійно перебувати на рівні професора.

У ті часи кандидатів наук можна було перерахувати на пальцях. Багато викладачів отримали звання доцента за сукупністю наукових праць і навчальних посібників. До таких викладачів я зараховую й Шимона Олександра Олексійовича, який поняття про технічні засоби КОР вивів на науковий рівень, перетворивши свою прикладну дисципліну на фундаментальну. За його посібниками навчалися студенти не лише інститутів, а і цілої системи училищ культосвіти.

Шимон ходив неквапливо, але дуже бадьоро. Котився наче колобок. У дверях спочатку з'являвся його живіт, а потім і він сам. Увійшовши, Шимон на мить зупинявся, швидко оглядаючи багатолюдне фое факультету, ніби чекаючи якоїсь шани, урочистих привітань. Із великим розчаруванням і подивом він зупиняв погляд на вахтерці. Німа сцена. Деякі студенти, звичайно, помічаючи невисоку постать Шимона, розступалися.

У середині 1970-х років інститут культури здійснив акредитацію нової спеціальності «Методист-організатор клубної роботи». Тут-таки і стали в пригоді курси з наочних і технічних засобів КОР. Їхня роль у навчальному процесі різко й суттєвою мірою зростає. Звісно, О. О. Шимон стає корифеєм нової кафедри — де-юре її професором. Тепер уже точно не пам'ятаю, чи дали йому посаду професора кафедри, — але, переконаний, він на неї цілком заслуговував.

Вашому покірному слугі випало п'ять років служити асистентом у Шимона. Честь його честі, він усе пам'ятав, але ніколи не згадував

без потреби моїх помилок і прорахунків. Навіть бувало й таке, що я робив щось не так і не в той час. Він мовчки спостерігав. Чекав, коли я усвідомлю помилку і почну виправляти, — і як? Якщо все робив правильно, а все одно не виходило, Шимон мимохідь давав слушну пораду, ніби між іншим, дуже коректно.

Склавши державні іспити, я отримав диплом, відніс документи до відділу кадрів і перед початком нового навчального року прибув на засідання кафедри. Із десятків викладачів кафедри прихильно поставились до мене. У новій ролі я привітав і корифея кафедри — Шимона Олександра Олексійовича, який очолював свою секцію, що складалась з одного викладача і лаборанта. Напередодні нового навчального року завжди постає багато питань, але основне — уточнення навантаження. Дійшла черга й до мене. У нашій секції з курсу «Засоби наочної агітації КОР» було пів ставки. Почали обговорювати, як і яким чином збільшити моє навантаження до ставки. Тоді раптом руку підняв О. О. Шимон і заявив, що спробує знайти для мене початкові пів ставки. Завідувач кафедри розгублено і з подивом поглянув на нього:

— Олександр Олексійовичу, як так сталося? Кілька років тому Ви стверджували, що гіршого за Нагорного студента варто ще пошукати. Я ж пам'ятаю, з якими великими труднощами він тоді склав залік.

— Саме тому й пропоную, бо тоді дуже добре розпізнав його потенціал, зрозумів його як особистість. Він дуже добре володіє засобами технічного забезпечення КОР, творчо і оптимально розраховує їхні можливості. Я буду радий бачити його у своїй аудиторії.

Ось такою віхою, на перший погляд, випадковою для мене тоді, на початку моєї трудової біографії, і став Олександр Олексійович Шимон.

20.07.2025 р.⁴⁶

*Ю. М. Нагорний, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри соціальної педагогіки*

Випуск 1976 р.

У ХДАК працював у 1976–1991 та 1996–2022 рр.

⁴⁶ З дозволу автора текст спогадів подано у скороченому вигляді.

З Олександром Олексійовичем Шимоном ми трохи не збіглися в часі. У другій половині 1970-х — я ще майже підліток тільки починав цікавитися аматорським кіно. Іноді разом із керівником нашої студії Віталієм Оврахом ми вирушали до Обласного клубу кіноаматорів.

Час від часу в клубі з'являвся Олександр Олексійович Шимон. Повний, з неодмінною цигаркою в мундштуці. Я вважав, що він старий як світ. Зараз розумію, що на той час йому не було й 60-и. У ті роки він, здається, завідував кафедрою технічних засобів навчання в Харківському інституті культури. Хтось мені розповідав, що Шимон намагався започаткувати в інституті підготовку керівників аматорських кіностудій. Подібна існувала лише в Ленінграді. Але радянське керівництво не дозволяло. Автор безлічі солідних праць з історії українського кіно, професор, він явно користувався особливою повагою серед присутніх.

Але все геть перетворювалося, коли приїжджав до кіноклубу Ізраїль Цалевич Гольдштейн. Київський режисер-документаліст пройшов усю Другу Світову і розповідав про цей свій досвід фронтового репортера в унікальній притаманній винятково йому манері. Цікаво було спостерігати як Шимон і Гольдштейн спілкуються між собою. Було помітно, що цих людей пов'язує не тільки давня дружба, але щось вони знають про цей світ таке, що нам непідвладне. Їхні жарти один до одного, натяки, підколи. А часом їм лише погляду було достатньо, щоб обмінятися думкою один з одним. Як шкода, що тоді хлопчиськом я не надто заглиблювався в усе, що відбувалося, і ці обговорення мене зовсім не цікавили.

Друга зустріч із Шимоном відбулася вже після того, як я повернувся з армії й працював на кіностудії «Магістраль» Південної залізниці. Керівники залізниці доручили нам зняти фільм про слюсаря електровозного депо «Жовтень» Олександра Шульгіна. Режисером фільму був Володя Лебедев. На той час керівник кіностудії. Хоча до цього часу у мене вже були свої короткометражки і перший досвід сценариста, але я цілком був задоволений відведеною мені роллю асистента режисера.

А оскільки справа була відповідальна, до нас мали прикріпити куратора – художнього керівника. Ним і виявився Олександр Олексійович. Не скажу, що він якось нас надміру опікав. Кілька разів ми зустрічалися,

і він дуже системно інструктував, яку інформацію нам треба зібрати, що вивчити в оточенні героя, що запитати під час першого знайомства, а про що в жодному разі не питати. Пам'ятаю серед запитань, які Шимон просив поставити: чи не є Шульгін родичом Депутата російської Державної думи часів царя Миколи II. Моєму незміцнілому мозку це питання здавалося безглуздим. Зараз я розумію, що Шимон збирав максимально можливе досьє про майбутнього героя і делікатно підштовхував нас до тієї роботи, яка в документалістиці називається дослідженням, розвитком проекту (research and development).

Ще одна зустріч була присвячена нашій майбутній експедиції в Москву. Мудрий Шимон дуже багато дав слушних порад, які, звісно ж, стали в пригоді. А інтерв'ю у нашого героя він вирішив брати особисто. Записували ми інтерв'ю на студії в Харківському палаці залізничників. Фільм знімали на кінокамеру «Конвас». За своїми технічними можливостями вона не мала можливості синхронної зйомки звуку та зображення. Тому робили запис розмови на студійні магнітофони. Інтерв'ю провів Олександр Олексійович. У мене так і відклався в пам'яті цей довгий студійний запис у тумані сизого диму від його цигарок. Розшифровку інтерв'ю відвезли Шимону, і він особисто відбирав найсуттєвіші відповіді героя для того, щоб на їхній основі змонтувати коментар до фільму.

Третя зустріч з Олександром Олексійовичем виявилася практично останньою. Не пам'ятаю вже точно, коли, ймовірно влітку 1993 року, знайома попросила приїхати до Шимона додому, оскільки він дуже просить про зустріч. В мене вже була своя кінокомпанія, ми знімали кіно, починали працювати для телевізійних каналів. Я досі не впевнений, що він пам'ятав мене з того першого періоду наших зустрічей. Коли ми з колегою приїхали, картина постала досить сумна. Олександр Олексійович не так давно переніс інсульт. Мова до нього не повернулася. Його дружина допомагала підтримувати діалог і зовсім скоро нам вже здавалося, що це зустріч добре і давно знайомих людей. Коли ми прощалися, рідні навантажили нас кількома яуфами (великими коробками для кіноплівки), в яких зберігалися якісь світлини, фрагменти кіно та фотоплівок. За кілька років ми все це передали Віктору Бабичу та Валерію Кручині — ентузіастам, які оцифровували архіви, пов'язані з історією кіно та незалежного телебачення в Харкові. Знаю, що більшу частину матеріалів вони потім віддали на зберігання до Державного архіву Харківської області. А буквально за кілька місяців — в грудні 1993 року

мені зателефонували і повідомили, що Олександр Олексійович пішов. Ми встигли прийхати і попрощатися у нього вдома.

Так і хочеться написати – пішла епоха...

21.07.2025 р.

Випуск 1998 р.

Г. Л. Кофман, продюсер, директор кінокомпанії «МаГіКа-фільм», співзасновник та член правління Міжнародного фестивалю документального кіно Docudays UA, член Європейської кіноакадемії.

Спогади учнів

Ми тоді ніби передчували розвиток нашої кафедри та факультету в майбутньому. У межах нашого курсу зародився ще один напрям — була створена кіногрупа. До неї входили ентузіасти, згуртовані довкола викладача технічних засобів Шимона О. О. В інституті працювала



кінофотолабораторія, а навчальна база була розташована в Палаці культури ХЕМЗ. Там Олександр Олексійович вів студію. Ядро кіногрупи склали А. Будулятьєв, С. Капустян, В. Чупіров, потім до них долучилися В. Рассоха, В. Дуніхін і я. Під керівництвом Олександра Олексійовича ми писали невеликі кіносценарії, а потім разом розбирали їх. Сам Олександр Олексійович тоді писав дисертацію з питань історії українського кіно. Я довгий час носила в портфелі частини його дисертації. Згодом за матеріалами дисертації вийшла книга О. О. Шимона «Сторінки з історії українського кіно». Кожен із нас досі зберігає по примірнику. Хлопці знімали документальні та навчальні фільми — і навіть художній фільм за оповіданням Ю. Яковлева «Той, хто збирає хмари».

У студії любили експериментувати. Усі були буквально одержимі експериментами. Пам'ятаю один з «неймовірних» експериментів. На меті було досягти такого ефекту: дівчина біжить вулицею, і їй на очі постійно сповзає кучерик, вона поспішає і струменем повітря відкидає його від очей, продовжуючи бігти. Хтось запропонував узяти жердину, щоб до її кінця прив'язати шиньон. Камера з цією жердиною була встановлена на рухому підставку — і все урухомлювалось. Окремо знімали дівчину, яка біжить. Потім проводили монтаж кадрів із кучериком. Експеримент був удалим. Пізно ввечері ми з Артуром залізли на дах інституту, щоб провести нічні уповільнені зйомки, і були щасливі, коли, проявивши плівку, виявили на ній світлові сліди від фар машин, що проїжджали по Бурсацькому узвозу. А ще ми часто збиралися всією групою і кількаразово підкидали Артура догори з увімкненою камерою в руках. У результаті виходили динамічні кадри. Усі були в захваті, а Артур вигукував: «Я — кінооко».

А наприкінці третього курсу на горизонті інституту з'явився представник кінофакультету Київського театрального інституту. Він ознайомився з роботами кіногрупи і запросив учасників приїхати до Києва, пропонуючи можливість перевестися на третій курс кінофакультету. Звичайно, після складання літньої сесії хлопці, і я зокрема, подалися до Києва. Здавалося, мрія справджується. Але, поговоривши з тодішнім ректором, ми зрозуміли, що нас можуть зарахувати тільки на перший курс. Усі подумали і вирішили — не варто ризикувати: у нас чудовий інститут, є можливість займатися кіно, кінець навчання вже за рік — вирішили залишитися. Це рішення виявилось правильним. Після закінчення інституту Артур Будулятьєв 45 років пропрацював оператором, режисером, створювачем оригінальних авторських програм

на Кіровоградському державному телебаченні. Володя Дуніхін за ці роки створив безліч чудових кінопрограм на телестудії м. Донецька. Валентин Чупіров увесь час працював режисером на кіностудії імені Довженка, а Станіслав Капустян став заслуженим діячем мистецтв, заслуженим працівником культури, не тільки поставивши понад 40 вистав у Херсонському училищі культури, а й ставши постановником масштабних масових свят всеукраїнського значення... Життя показало, що головне — це займатися улюбленою справою.

Згадуючи навчання в інституті, ми досі дивуємось, як наполегливо ми шукали свій шлях у житті: працювали над створенням складних театральних постановок, проводили масштабні вечори, втілювали в життя різноманітні задуми: ставили вистави в художній самодіяльності, знімали кіно, а Вітя Чмиль керував хореографічною студією в одному із середніх навчальних закладів м. Харкова. І всім цим займалася одна навчальна група.

Фрагмент з книги Г. Н. Дмитричевої «Мрії виконаний політ», Херсон, 2011.

С. 32–35. Випуск 1965 р.

Ось ця шістка — кіношники — була в групі Сан Сеїча у ПК ХЕМЗ. Не знаю, чи живий Дуніхін Володя, він харків'янин, але поїхав до Донецька, багато фільмів зняв про Донбас, який йому сподобався. Будулатєв Артур багато років працював на телестудії в Кіровограді. Не маю з ним зв'язку. Чупіров Валентин у 1980-х роках працював на студії Довженка. Ми з ним зустрічалися в Києві, буваючи на підвищенні кваліфікації. Капустян Славко помер. Розсоха Віталій помер. Лапін Микола — десь у Києві. Кіно не займався.

20.06.2025 р.

Раїса Гарбуз, випуск 1965 р.

О. Шимон уміло володів аудиторією. На першій же лекції:
— Я навчу вас заробляти.

Ну, хто ж потім відволікатиметься? На дух не зносив запізнь. Мав неабияке почуття гумору. Запитує на заліку мою однокурсницю:



— Вам потрібно взяти інтерв'ю на виробництві. Який магнітофон ви візьмете із собою?

Люда зволікає, потрібно назвати марку, а таке знання довго не тримається в гарненькій жіночій голівоньці. Шимон приходить на допомогу:

— МЕЗ підійде?

Люда (всі збіги випадкові!) полегшено киває:

— Так.

— Ну, підійть до Олександра Івановича (лаборант із сусідньої кімнати) і попросіть видати вам МЕЗ. Повертайтеся та візьміть у мене інтерв'ю.

Ми всією групою побігли дивитися, як Люда проситиме магнітофон. МЕЗ – студійний, близько метра заввишки і важить кілограмів зо сто...

Загалом, коли я думаю про більшість викладачів того періоду, мені їх шкода. Представники професій, що вмирають. Усі зусилля Олександра Олексійовича систематизувати технічні засоби перекреслив інтернет. Зараз достатньо поговорити про будь-що — і реклама в телефоні одразу запропонує актуальний перелік, навіть без вашої згоди. Але первинні поняття й про обмежений асортимент тоді були особливо важливі. Коли я обладнував театр, ці знання дуже допомогли. Ось тільки із тим, як заробити грошей Олександр Олексійович допомогти не міг. Не мав над цим сили. Для цього потрібно було, щоб держава в її тодішньому вигляді просто перестала існувати.

6.07.2025 р.

Володимир Какурін, випуск 1975 р.

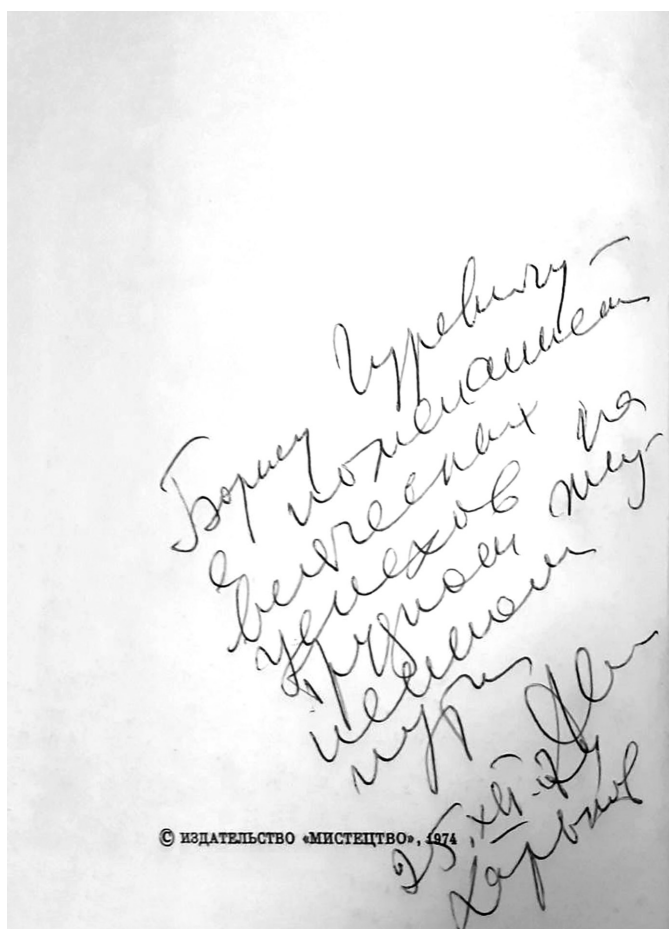
Дуже радий, що в мене з'явилася щаслива нагода поділитися своїми спогадами про Олександра Олексійовича Шимона. Так склалося, що він вплинув на моє життя просто неймовірно. Майже тридцять років я був пов'язаний із харківським театром «Мадригал», творцем якого став мій однокурсник Володимир Ігорович Какурін. Ось от здружив нас, зв'язавши разом для виконання практичної роботи саме Шимон. Тож, якби не він, моє життя склалося б інакше. Олександра Олексійовича студенти не тільки поважали, але й відверто боялися. Ходила навіть приказка: «Здав залік Шимону — можеш одружитися». Наприклад, під час здавання радіогазети Шимон сидів із секундоміром, і якщо раптом увімкнення фонограми або дикторський текст не збігалися зі сценарієм на 1 секунду, то він вимагав усе переписати наново. Зате потім завдяки такому дресуванню в мене ніколи не було проблем зі звукозаписом.

Зовнішньо і за декотрими звичками Шимон дуже нагадував Л. Броневго з «Сімнадцяти миттєвостей весни». Фігура, іронія, жести, короткий смішок. Поза очі після виходу серіалу його іноді називали

«наш Мюллер». Пам'ятаю його дотепи «кому татар, а кому – лядор» і «е бред оф сив кейбл». На 4 курсі Олександр Олексійович читав нам «Історію кіно». Дивовижні лекції! Всім рекомендую його книгу «Сторінки біографії українського кіно». Що ми власне знали тоді про Олександра Олексійовича? Талановитий документаліст через політичний скандал був змушений залишити Київ. І ще його підручник «Технічні засоби КОР» був єдиним у СРСР. От, мабуть, і все. Та й не так це важливо. Буде книга про нього — будуть факти. А мені неймовірно пощастило вчитися в такого чудового педагога!

06.07.2025 р.

Борис Гуревич, випуск 1975 р.



Мій батько — Адольф Фалєєвич Воловик — викладав у Харківському інституті культури. Прізвище Шимон я багато разів чув удома ще до того, як познайомився з Олександром Олексійовичем. Батько часто згадував його в розповідях про свою роботу, і в мене склався образ вченого старця в академічній шапочці, з довгою бородою, повністю зануреного у наукові дослідження. А потім я вступив до інституту культури. І на четвертий день навчання до нас на потік прийшов... Мюллер у виконанні Бронєвого з к/ф «Сімнадцять миттєвостей весни». Весь потік ахнув. Зовнішня схожість була вражаюча, але коли Олександр Олексійович засміявся, від сміху не втрималися всі. Образ, що склався у мене в голові, виявився правильним лише наполовину. Олександр Олексійович Шимон був справжнім вченим, дуже освіченим та ерудованим. Але ніякого академічного снобізму та занудства. Він постійно жартував, відпускав шпильки на адресу не дуже підготовлених студентів. І при цьому я не пам'ятаю, щоб хтось колись на нього образився. На мою думку, його любили всі, хоч і вдавали, що боялися. Я закінчив інститут майже півстоліття тому. Багато обличь стерлися, багато прізвищ вже важко пригадати, але свого вчителя Олександра Олексійовича Шимона я пам'ятатиму завжди. І завжди буду йому вдячний за те, що мені пощастило вчитися в нього.

31.07.2025 р.

*Вадим Воловик, д-р психології, міжнародний бізнес-тренер,
Консультант (Бостон).
Випуск 1979 р.*

Олександр Олексійович Шимон мав особливий дар читати лекції. Я вступив на стаціонар 30-річним чоловіком. Маючи стаж роботи в палацах культури, я набув і певного досвіду, щоб розбиратися в людях. І ось, унікальний випадок. Я навчався в Мелітопольському училищі культпросвіти, де в бібліотеці був посібник «Технічні засоби культурно-просвітницької роботи». На подив, там було дуже мало примірників. Але наскільки цінними були вказівки для визначення діафрагми, кінооператорської та кінодемонстраторської роботи. Ми стояли в черзі, одне



в одного вихоплювали з рук, щоб отримати цей підручник. І, уявіть, як я радів через багато років, коли вступив до інституту культури і до нас на лекцію прийшов живий Шимон — той викладач, автор саме того підручника, за яким ми малими вчилися.

У мене був іще один пам'ятний момент, пов'язаний з цим підручником. Приїхавши на гастролі, я заходжу в бібліотеку і раптом бачу стіс, перев'язаний шнурівкою, і посібники Шимона. У бібліотеці мені сказали, що ці книги неактуальні і їх будуть списувати. Я питаю: можна їх забрати? І забрав — зараз у Харкові маю кілька примірників. Я всім роздавав ці книги.

Щодо викладання — він був настільки розумний, що не заглядав навіть у конспект, щоб щось нам прочитати. Він заходив і тихим голосом розповідав. Розумієте, є такий прийом у викладачів, а в Шимонові це було просто від природи.

Я не можу пригадати назви палацу культури, який був розташований униз по вулиці, де Шимон орендував зал, кінозал, і проводив для нас пари. Він мав кінооператорську студію, де був сценаристом. Потім я став заступником директора театру, і мене запросили за сумісництвом викладати в мій рідний інститут культури. Я викладав з 1981 до 1983 року. І я вже зустрічався з О. Шимоном як із колегою,

викладачем. Водночас я почувався як студент, студент-першокурсник. Я перед ним стояв струнко: «у нас все гаразд». Якщо ж розібрати його лекції — вони були експресивні, корисні, цікаві.

12.07.2025 р.

Леонід Кідалов, випуск 1979 р.

Олександр Олексійович Шимон, професор кафедри теорії та історії культурно-просвітньої роботи, викладав історію кіно для студентів факультету КОР. Я, коли була студенткою, слухала його цікаві лекції і в інститутських аудиторіях, і в кіноклубі, який на той час був розташований у Будинку будівника і в якому демонстрували кінострічки (незмонтовані) Сергія Ейзенштейна та ін. Потім, протягом 1984–1988 рр., я працювала викладачем на кафедрі, де був Олександр Олексійович. Він дуже пишався тим, що закінчив операторський факультет ВДІК, був помічником під час знімання «Олександра Невського»⁴⁷. Розповідав, як під час війни був військовим оператором, форсував Дніпро, був у Відні. Величезне фото Шимона висіло в галереї діячів мистецтв у Будинку кіно в Києві. Нескінченно писав творчі роботи і мав із собою портативну друкарську машинку. Загалом Шимон був дуже веселою людиною з багатьма історіями і анекдотами. Читав мені свої творчі напрацювання і радився — цікаво, чи ні? Був дуже порядною людиною, захищаючи колег, особливо таких, як я, тобто молодих. Не визнавав ніяких сварок. Якщо ж щось відбувалося, дуже сильно палив... Але його гумор перемагав усі нісенітниці.

27.06.2025 р.

Тамара Ганусова, випуск 1980 р.

На першому курсі (1976 р.) професор Олександр Олексійович Шимон викладав нам курс лекцій «Технічні засоби в культосвітній роботі». Уже тоді Олександр Олексійович був легендарною постаттю. Студенти попередніх курсів переказували про нього різні легенди. От одна з таких.

⁴⁷ Імовірно, ідеться про фільм О. Довженка «Щорс».



Про «стулку». Коли хтось зі студентів у його присутності казав слово «стулка», то Шимон ледве не втрачав свідомість. Я запам'ятала цю історію на все своє життя, і ніколи не використовувала цього слова саме так. Коли згодом у моїй присутності казали «стулка» (а таких випадків було чимало), я виправляла, говорячи, що правильно вживати слово «стілець».

Ще переказували, буцімто Олександр Олексійович на дух не зносив, коли на його лекціях хтось зі студентів відволікався або спав. Якось під час лекції наші погляди зустрілись... Мене наче струмом пронизало від переляку... Ще я запам'ятала, як Олександр Олексійович проводив лекції у великій аудиторії. Щоб студенти його добре чули, на піджаку він носив малесенький мікрофон (як зараз), без жодних дротів! Я дивувалася, як таке можливе. І це, виявляється, було дуже сучасно, якщо дивитись із позицій сьогодення!

03.07.2025 р.

Лариса Цимбал, випуск 1980 р.

В інших груп графік лекцій був більш щільний, а у нас Шимон читав лише «Кінотехнічні засоби». Як магнітофоном користуватися, кінопересувками, як кіно крутанути. Він розповідав випадок із життя на кіностудії імені Довженка. Під час зйомок, на мою думку, «Щорса» Шимон почав фотографувати Довженка, який готував якусь сцену. Довженко репетирує, а він фотографує. Зрештою Довженко не витримав і нервово кинув: «Я тут людину вводжу, як то кажуть, у роль, пояснюю їй завдання тощо, а ти, замість того щоб заглиблюватися в процес, починаєш фотографувати». І Довженко вигнав Шимона зі знімального майданчика. Отакий був випадок — він розповідав.

Ну, і ще він казав, що працював у Києві, мав кабінет і постійно писав доповідні: ну, хлопці, тут багато вибухонебезпечних матеріалів, тож треба щось робити, протипожежних заходів уживати. Його звернення ігнорували. Він написав доповідну. Він завжди писав у двох екземплярах. Одному екземпляру дав офіційний хід, а другий зареєстрував і залишав у себе. І коли на кіностудії сталася пожежа і в ній хотіли звинуватити Шимона, він просто дістав збережену копію. І він сказав:



«Я сигналізував, і тому не треба на мене скидати провину». І нам радив: «Обов'язково робіть дублювати документів». А так близько я з Шимоном ніколи не спілкувався. Прізвисько в інституті він мав Мюллер, тому що був дуже схожий на Бронєвого в ролі Мюллера. І ще додаю, мабуть, про те, як Шимон приймав іспити з історії кіно. Він просив показати конспекти своїх лекцій. І якщо студент не міг пред'явити, то Шимон казав: «А, слухач».

06.07.2025 р.

Володимир Мітінков, випуск 1980 р.



Шимон Олександр Олексійович — це мій викладач в Інституті культури, де я навчався. Але познайомились ми до того, як я став студентом. Я був знайомий із його сином Едуардом Олександровичем Шимоном. Саме він мене, так би мовити, і підсадив на всі ці речі, пов'язані з аматорським кіно, зі зйомками тощо. Він був прекрасним викладачем, який читав у нас історію образотворчого мистецтва побуту та костюма і дуже багато розповідав про свого батька, якого я навіть не бачив. Хоча, як потім з'ясувалося, ми були сусідами і певний час жили в одному будинку.

На третьому курсі училища культури, в якому навчався до вступу в інститут, я купив на стипендію свою першу восьмиміліметрову кінокамеру. І, звичайно ж, здійснив перші спроби кінозйомки. До цього я дуже багато займався фотографією — з 10-річного віку. І зрештою вирішив спробувати знімати кіно. Іще не знаючи, як правильно користуватися кінокамерою, не вміючи поводитись із нею, не володіючи законами великого, середнього, загального планів, не маючи уявлення про те, що таке деталь і як треба правильно панорамувати, я взявся, так би мовити, за справу, в якій нічого не тямив.

Тоді існувала аматорська кіностудія при ПК ХЕМЗ. І я спостерігав робочий момент знімання сцени для фільму «Жартик». Кольорова оборотна кіноплівка була дуже поганою, адже вкрай слабо сприймала штучне світло. Тому фільмувати кіногрупа мусила за природного сонячного світла, вибудовувавши декорації на вулиці безпосередньо біля ПК ХЕМЗ. Однак пориви вітру постійно заважали проведенню кінозйомки.

Такими були мої перші знайомства. Проте повернімося до клубу кінолюбителів. Там збиралися кінолюбителі, керівники кіностудій і так звані індивідуали. Звичайно, восьмиміліметрової плівки ніхто серйозно

не сприймав — як, до речі, і задуму знімати фільми на таку плівку загалом. Але річ не в цьому. Річ у тім, що, коли ми збиралися, спілкувалися, на те, що ти молодий, недосвідчений, зелений, ніхто не зважав. Той-таки Шимон Олександр Олексійович, про якого я лише чув, але ніколи на власні очі не бачив і з яким не був знайомий, безжально та жорстко громив усіх. Він чіплявся буквально до кожної дрібниці — і спасибі, що чіплявся до кожної дрібниці. Я і зараз, коли щось знімаю, завжди згадую його повчання й уроки.

В інституті культури мали відкрити спеціальне відділення, пов'язане з кіно. Я, звичайно ж, коли завершував на той момент навчання в училищі культури — це був 1973 рік, — уже подумки націлювся вступати саме на це відділення. Ну і звісно, мав честь спілкуватися з Олександром Олексійовичем. Він, до речі, лояльно поставився до мого бажання вчитися в нього. І от, коли я вступав до Інституту культури, з'ясувалося, що цього відділення ще не відкривають. Тоді я вступив на режисерське. Одним із прикладних предметів, який нам прекрасно викладав Олександр Олексійович, була історія кіно.

Я вже тоді знав, хто такий Тіссе, Ейзенштейн та інші кінодіячі того часу. Мені тоді довелося прочитати багато літератури.

12.07.2025 р.

Юрій Соболев, випуск 1980 р.



З О. О. Шимоном доля звела мене в далекому 1976 році в інституті культури. Олександр Олексійович був провідним викладачем, а я — студентом першого курсу. Передовсім мене здивували і порадували його лекції з історії кіно, які він читав дуже творчо, пов'язуючи матеріал із реальним життям. Згодом з'ясувалося, що ми маємо багато спільного не лише у творчості, але і в спорті. Справа в тім, що в нашому виші була добре поставлена робота з молодими шахістами, і на секцію часто забігав О. Шимон — і тут, за шахівницею, ми познайомилися ближче. А в гуртожитку на Отакара Яроша тривали шахові баталії в присутності купи студентів. До речі, він був дуже популярний і близький до студентів. Варто лишень згадати заяву Шимона про те, що «наші студенти можуть одружуватися тільки після складання іспиту з «Історії кіно»! Головне, — я вдячний долі за нашу зустріч, за ті знання з історії кіно і ТЗН... за його цінні поради, які дуже знадобилися в житті.



13.07.2025 р.

Віктор Гніп, випуск 1980 р.

О. О. Шимон був чудовою людиною і викладачем. У нього були цікаві лекції з історії кіно. Він рецензував сучасні фільми. Оригінально проводив іспити. Спочатку запитував: «Хто хоче отримати "відмінно"?", але ніхто в групі не хотів. Тоді він починав іспит і витягав багатьох на «відмінно». Я на першій парі сидів перед ним, уважно слухав і поставив питання, яке мене цікавило. Але пролунав дзвоник, і він сказав, що відповідь мені після перерви. На перерві я захотів спати і зрештою заснув. Шимон читає лекцію, і наприкінці я крізь сон чую, як він каже: «От парубок на першому занятті поставив мені питання, але я не можу відповісти, оскільки він спить». Я крізь сон розплющую очі і кажу, що не сплю. Аудиторія вибухнула сміхом. Він мене дуже ганяв на іспиті і, якби я не добре відповідав, поставив принципово чотири...».

13.07.2025 р.

Віктор Полянецький, член Національної спілки журналістів України і Національної спілки письменників України. Випуск 1982 р.

Пам'ятаю, коли заняття проходили на вулиці Конторській, у великій аудиторії Шимон помічав усіх. Одного разу я запізнилася — сиджу і позіхаю. Він страшенно не любив, коли студенти не заглиблювались у його лекцію. Шимон сказав мені: «Вийдіть з аудиторії і продовжуйте позіхати далі, згадуючи свій сон». Але насправді він був хохміст із доброю душею. Він завжди говорив повільно та впевнено. Я навчалася та працювала на тоді ще вулиці Свердлова на кафедрі наукового комунізму в Лойка Костянтина Миколайовича, який був завідувачем кафедри. І кафедра Культпросвітрова була розташована поряд. Я одного разу пожартувала з Шимоном і сказала: «Учення — світ, а неучення — культпросвіт». Як він сміявся, щодуху.

3.07.2025 р.

Ірина Ставинська, випуск 1983 р.

Значний період життя більшості людей пов'язаний з навчанням: школа, коледж, університет чи академія. І в будь-якому навчальному закладі є викладачі, особистість яких лишається в пам'яті назавжди. Спогади про цих людей можуть мати різні форми: когось пам'ятаєш в обличчя з його променистим поглядом або дивовижною усмішкою; з кимось пов'язані якась ситуація чи досвід (не завжди позитивний); хтось розсипає словесні перли, властиві тільки йому, — цю манеру часто відтворюють школярі в сценках на випускних вечорах або студенти на своїх капусниках до дня студента.

У моєму студентському житті незабутнє враження залишив по собі Олександр Олексійович Шимон. У цій людині дивним чином поєднувалось усе, про що йшлося вище. Невеликого зросту чоловік, з важко вловною манерою спілкування — не завжди можна було чітко провести межу між серйозністю і гротескним гумором. Він був суворий, але справедливий. Ніхто зі студентів ніколи не обурювався і не виявляв невдоволення отриманими оцінками.

Пара починалася з його привітань потоку майбутніх методистів-організаторів, тобто культпросвітників, яких готували в інституті культури

для роботи в регіоні. Його фраза «Ах, навіщо ж меблярі виготовляють такі високі трибуни?! Я не бачу очей студентів, а вони бачать тільки відблиск моєї лисини!» завжди справляла позитивне враження і налаштовувала на очікування чогось незвичайного. Шимон-старший розповідав багато цікавих історій зі свого життя, які, до речі, завжди були дотичними до теми заняття. А от фраза «Молоді люди, хочете, я вам доведу, що ви дивитеся, але не бачите, слухаєте, але не чуєте?!» завжди відновлювала тишу і дисципліну в аудиторії. Він міг обрати пару будь-кого зі студентів потоку, поставити їх поруч із трибуною спинами один до одного і запитати про колір очей, у що одягнені та інші деталі... І це спрацьовувало, увага студентів миттєво концентрувалася на продовженні пари і захопленому слуханні викладача.

Заліки проходили в ігровій формі — сьогодні це називають педагогічним методом гейміфікації... З кожним студентом Шимон вів невимушену розмову, хоча на столі лежав аркуш з переліком питань і білети. Забулася згадати, що пан Олександр читав у нас два предмети: «Історія кіно» і «Технічні засоби». Пам'ятаю, як складала технічні засоби... Перше питання. Шимон: «Мені принесли цікавий фільм, подивімося його!» І я гарячково почала пригадувати, 8 мм, а чи 16 мм плівка на бобині і схемі заправлення стрічки в кінопроектор. На диво, фільм увімкнувся і стрічка не заплуталася під час демонстрування. Друге питання. Шимон: «А покажи-но свої оцінки за цю сесію через он той апарат». Це був епідіаскоп. І я пригадую, що він демонструє зворотнє відображення того, що поклали на скло під екран. І, о диво, «Заслужена "п'ять"». Відтоді я дружу з технікою і вивчаю нові гаджети. А кіно? У моєму професійному житті досвід прочитання будь-якої книги в образах і операторське бачення подій, відображених у ній наче в кіно, не раз допомагало мені у створенні презентацій книг, відеороликів і в багато чому іншому. Маю за плечима понад 30 років викладацького досвіду. І весь цей період я розповідаю студентам про свого чудового вчителя і, чого гріха таїти, часто використовую його «авторську методику позитивного спілкування зі студентами». І це працює!!!

15.07.2025 р.

Ольга Шахман. Випуск 1987 р.



Навчатися на другому курсі весело. Бо байдуже те, чи дійшов корабель до мети; важливо те, чи тим він курсом йшов... Про це читав Івлєв у книжці Монтеня. Зрозуміло, у переміж з «Маніфестом комуніс-



тичної партії», «Завданням спілок молоді», «Дитячою хворобою лівизни» та «Матріалами з ергономіки».

— А ергономіка, — читав лекцію доцент Олександр Шимон, — наука, що вивчає взаємини людини і машини...

Доцент Шимон, невисокий і щільно збитий природою дядька, виблискував своєю лисиною. Саме на неї з вікна аудиторії падав промінь світла. Весняне сонце бавилося. Забавлявся й Шимон. Він переривав свої розлогі лекційні тиради спогадами.

— Коли я навчався з Рязановим. Довженко мене любив. А Рязанов уже тоді був кон'юктурником. І якщо хтось із вас, - він обводив поглядом своїх живих очей студентів, - назве його фільми добрими, може на іспит до мене не приходити.

⁴⁸ Фрагмент з книги Олександра Апалькова «Зняття», К., 2022. С. 13–16.

Очі у доцента сяяли. Ні, вони горіли. Тим незгасним світлом, від якого стає моторошно.

— Але, — підкинув він усю свою п'ятірню руки вгору, — якщо хтось буде позіхати на моїх лекціях, більше не переступить поріг цієї аудиторії. Навіки!

— Амінь! — потряс тишу, що запанувала, голос Івлєва.

— Точно! — усміхнувся Шимон і одразу став добряком.

Сонячний промінь ще раз відбився від верхівки лектора. Поступово перебравшись на руки Аліни. Вона сиділа у першому ряду. Івлєв за нею. І його, Івлєва погляд, споглядав її.

— Технічні засоби, — вів далі лектор, походжаючи по аудиторії, — це не самоціль, а допоміжна зброя. Бо техніку треба застосовувати тоді, коли її не можна не застосувати... А чим це ти займаєшся? — спитав він Івлєва, підійшовши.

— Захопився ось книжкою.

— Скажи, що читаєш? І чому на моїх лекціях? І гучно в голос. Нехай усі знають.

— Але, може, не треба?

— Треба, Федю, треба!

— Ну, тут їх дві.

— Оголоси обидві!

— Івлєв прочитав з обкладинки, — Шимон О. О. «Опираючись на технічні засоби, видавництво «Радянська Росія», Москва, 1973 рік.

— А інша?

— Шимон О. О. «Народна кінотворчість», видавництво «Мистецтво» Київ, 1985 рік.

— Покажи! — долоня доцента розкрилася і двічі закрилася.

Очі Шимона округлилися. Обличчя витягнулося. Брови пішли вгору. І широко посміхнувшись, він потряс забраною брошурою над своєю головою.

— Що читав, вже знаємо. І голос у тебе що треба. Тепер відповідай. Ну з першої зрозуміло. А другу навіщо?

— Через кохання...

— Яке?

— До мистецтва, — урочисто випалив Івлєв, — а Ленін навчав, що найважливіше з усіх мистецтв — кіно!

— І, — розвів руками Шимон, — яке кіно тобі подобається?

— «Жорстокий романс» Рязанова.

— Пішов геть! — доцент тупнув ногою, бо його вже починало трясти від сміху, — з аудиторії!

Одна хвилина⁴⁹

Пізнання не обтяжують. Коли вони цікаві.

Кіно, — викладав доцент Шимон, прикривши долонею свої очі, — більше ніж інше мистецтво схильне до споживчого попиту.

А доцент Олександр Олексійович Шимон знав, що говорив. Він навчався у Довженка. І був першим на Україні дипломованим кінознавцем. Йому належало декілька підручників і фахових книг. І книги ті були цікаво написані. Шимон любив свою професію. Не любив, коли хтось позіхав на його лекціях. Таких він виставляв «на свіже повітря»... Вигоняв, аж до кінця курсу... Любив уважних...

Та, мені здавалось, найдужче він любив наш Харків... У кожную лекцію чи семінар обов'язково включав цікавинки із харківського минулого... Приміром, розповідав, як ще у громадянську саме у Харкові спец-комісія продивилася 500 фільмів, а залишили з них для перегляду всього 12. Матеріал ідеологічно нейтральний, без похабщини і контрреволюції...

Доцент задумався. Запала тиша. І він піднявши руки, наче до неба, мовив:

— А одна хвилина фільму дорівнює одному дню робочих з'йомок... Тоді, — дивиться він у вікно, наче щось там розглядає, — були кіно-відділи при арміях і фронтах. Я служив у 27-й армії... Знімали й показували хронічку й комедії. На війні сміялись більш щиро. Тому, що думали, можливо в останній раз сміємося... Ну, — проїхали.

Саме тоді, у Харкові почали відкривати просвітницькі кінотеатри. Кіно — безкоштовно. Йшов фільм, потім — диспут. Наш Петровський за тиждень виступив 64 рази перед кіносеансами...

І знову впадає у мовчанку доцент. І міряє кроками кафедру...

Учора із Богославським засиділися. Те се. Увечорі виходимо на трамвайну зупинку. Курить хочеться, аж вуха пухнуть... Мац-мац, а сигарет нема. Що робить. Поліз по урнах... Жах — жодного бичка... Ну, це так... Ліричний відступ...

⁴⁹ Фрагмент з книги Олександра Апалькова «Марк Богославський і наука осені». К.: «Склянка Часу*Zeitglas», 2025.

Шимон дістає із піджака пачку «Запашних». Стукає по ній вказівним пальцем. І кладе її назад до кишені.

— А тоді, – знову всміхається він сам-собі, — давали приватним фірмам держзамовлення на кіно... Так і були відзняті фільми режисера Разумного та інших. І Маяковський засвітився у фільмах «Баришня і хуліган», «Не за грошей народжений», «Закована фільмой»... В ті роки ще не казали фільм, а «фільма»... Попит був шалений... Не вистачало плівки... Тож якось навіть видали десять тисяч золотих рублів одному італійцю. Аби той доставив її через Харбін. Але він взяв, як кажуть бабки і тютю. Смився, падло ...

Олександр Апальков, член Національної спілки журналістів України.

Випуск 1987 р.



На жаль, це було дуже давно. До того ж то був непрофільний предмет та годин було мало. Мало спогадів. Але одне можу сказати — він був із когорти вчителів, а не викладачів. Сьогодні таких немає (зникли разом із освітою). Був професіоналом. На лекціях слухали. Найтепліші спогади.

8.07.2025 р.

Володимир Ніколаєв, випуск 1988 р.



Олександр Олексійович викладав у нас на першому курсі факультету КОР 1985/86 предмет «Техніка сцени та технічні засоби». На той момент він був автором кількох книг на цю тему. Говорив, що має справжній відеомагнітофон (рідкість на той час). Легко приймав залік після зимової ознайомлювальної практики, що полягала в роботі годину-другу зі сніговою лопатою перед будівлею ПК ХЕМЗ (у моєму персональному випадку). Мав унікальну здатність буквально потилицею відчувати, хто і на якому місці позіхає під час його лекції — раз-другий обмежувався зауваженнями, потім уживав інших заходів... Навчав студентів бути уважними і спостережливими, міг запросто запитати: а скільки вікон, люстр тощо предметів в аудиторії... Прикольний був дядько...

02.07.2025 р.

Ігор Карпенко, випуск 1990 р.

ДРУКОВАНІ РОБОТИ О. ШИМОНА

ЛЕКЦІЇ

ЗАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Випуск перший

Українська кінематографія є значною частиною всього радянського кіно. Вивчення хитань її становлення і розвитку органічно входить до курсу «Історія радянського кіно», який викладається студентам факультету культосвітньої роботи. Кількість друкованих праць по історії українського радянського кіно дуже обмежена, причому історичні процеси її розвитку розглядаються в опублікованих роботах, головним чином, у плані розвитку художнього фільму.

Мета циклу лекцій з історії українського кіно полягає у тому, щоб дати узагальнений огляд розвитку цього мистецтва в усіх його компонентах. Даний випуск ставить своїм завданням висвітлити перші заходи, вжиті державою в справі створення української кінематографії. В наступних випусках буде розглянута її діяльність у період відбудови народного господарства нашої країни, а також в перші роки реконструкції народного господарства, аж до виникнення звукового кіно (1929 р.).

Кінематограф, як видовище веде свій офіційний початок з грудня 1895 року. Через чотири місяці він з'явився в Росії 4 травня 1896 р. Перші сеанси і кінозйомки на території України припадають на липень-серпень того ж року (Харків).

Кіно, як мистецтво синтетичне, що органічно включає в себе досвід літератури, театру, живопису, музичної творчості. Кіно прийшло до своєї революційної юності з трагічним вантажем ідеології декадансу. В ньому відбилися ті ж вади, які мали буржуазна література і мистецтво царської

Росії, що посилювалися в обстановці крайнього загострення соціальних протиріч. На кінематографі висів ганебний ярлик «примітивного видо-вища», розрахованого на самі низинні смаки, — і він же був предметом жвавого духовного «бізнесу».

Мистецтво, через яке можна оформити всі прояви людського характеру, кіно цілком ґрунтується на технічній базі, необхідній для зйомки і демонстрації фільму. І ця обставина істотно вплинула на долю кінематографа в умовах капіталізму. Кіно — лише «науковий курйоз, що не має ніякого комерційного майбутнього», — так наївно предрікав один із визнаних винахідників кінематографа — О. Люм'єр. Але вже перші фільми стали прибутковим товаром, і кіновиробництво надзвичайно швидко досягло вищих форм сучасного капіталу — монополії. Для реклами задіяний фарисейський лозунг буржуазної демократії: «В п'їтми залу для глядачів зрівнюються смаки модистки і мільйонера», хоч при будуванні кінотеатрів було наказано обладнувати зали з двома групами якісно відмінних місць для різних глядачів і ізольованими виходами з тим, щоб при такому поділу приміщення ні «проста», ні «обрана» публіка не відчувала «незручності і не опинялась в незвичному оточенні».

Діяльність перших радянських кіноорганізацій України

Перші кроки по здійсненню поставлених завдань в галузі кіно були розпочаті незабаром після Жовтневої революції (кінець 1917 — початок 1918 рр.) Петроградським і Московським кінокомітетами, створеними при Наркомосі Республіки.

Ці завдання зводились спершу до максимального використання існуючого фільмофонду в політичній пропаганді і культосвітроботі на селі в поєднанні з лекціями і мітингами, шкільною і позашкільною роботою, в діяльності агітаційно-інструкторських поїздів, агітпароплавів, агітпунктів, агітвозів, — тобто в тій мірі, в якій дозволяла це залишена буржуазією кіноспадщина та ще обмежені можливості організації в значних масштабах власного кіновиробництва.

В січні 1919 року розпочав роботу створений в Харкові Всеукраїнський кінокомітет. 18 січня було опубліковано постанову Тимчасового робітничо-селянського уряду України про передачу всіх театрів і кінематографів у відання Відділу освіти.

За прикладом московських і петроградських організацій Кінокомітет почав свою діяльність з відбору кращих картин із збереженого фільмону, вжив ряд заходів по обліку кіноустановок і створенню державної кіномережі.

Здійснення цих заходів мало надзвичайно важливе значення, бо країна знаходилась у вогняному кільці фронтів, позбавлена основних артерій постачання сировиною.

В особливо важкому становищі опинилось кіно. Нагадаємо: до першої світової війни на території України було лише 265 кіноустановок. В переджовтневий період спостерігалось помітне поживлення приватного кіновиробництва. Так, в 1916 році випуском фільмів займались в Росії 22 фірми, які виготовляли 482 тисячі метрів негативів. Розповсюдженням кінофільмів займались 42 прокатні контори. До початку революції в країні нараховувалось майже 100 млн. метрів фільмокопій і 5 тисяч кіноапаратів. За деякими офіційними відомостями число комерційних кінотеатрів у містах України досягло 700 (клубних та сільських кіноустановок не було зовсім)⁵⁰. Однак після бурхливого підйому, який продовжувався ще і в 1918 році (випущено близько 150 фільмів), настав катастрофічний спад: підприємці почали саботаж, закривали кінотеатри, приховували та вивозили за кордон або на південь — в стан контрреволюції — устаткування, плівку, спеціалістів. Приміщення театрів були занехаяні, частково використані під склади і житло, апаратура спрацьована до краю. В найхаотичнішому стані було майно прокатних контор. Що ж стосується фільмів, то про їх зміст можна судити з самих лише назв. Ось, наприклад, далеко не повний перелік картин, які заповнювали екрани напередодні дев'ятого року на Правобережжі України: «Чорна рука» — «кримінально-детективна драма в 4-х частинах», «Чорна любов», «Маска змія», «Свекор-душогуб». В Києві якийсь Н. Н. Євреїнов шукав покупця на сценарій «нового грандіозного кінороману «Двічі вбита» по підходящій ціні в 20 тис. карбованців⁵¹. Охочих не знайшлося: до Києва швидко наближалася Червона Армія.

В другій половині березня 1919 року Раднаргосп України видає спеціальну постанову про кінематографи, в якій наказується всім кінотеатрам до кінця місяця подати відомості про кількість електричних машин, їх технічні дані та запаси електротехнічних матеріалів. В той же час публікується ряд директив Раднаркому республіки («Про приміщення,

⁵⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 157.

⁵¹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 11. Арк. 85.

які займають театри та кінематографи» та ін.), згідно з якими заборонялось реквізувати та займати названі приміщення без погодження з Наркомосом або місцевою наросвітою.

Щоб розвантажити діяльність Всеукраїнського кінокомітету від адміністративного нагляду за фото-кінопромисловістю, забезпечити управління реквізованими підприємствами та театрами і встановити живий зв'язок між центром і позашкільними підвідділами місцевих відділів наросвіти, Народний комісаріат освіти створює перші в країні філіальні відділки, що були прообразом сучасних обласних відділів кінофікації.

Утворити філіальні відділки передбачалося спершу у Харкові, Одесі, Катеринославі, Ялті, Ростові-на-Дону. Філіали засновували у себе відділи — загальний, обліково-контрольний та рецензій, кіно та фотохроніки, науковий та експлуатаційний. На чолі відділку стояла комісія в складі голови та двох членів, які призначалися Всеукраїнським кінокомітетом.

Незабаром після переїзду до Києва (березень 1919 р.) Кінокомітет намагається вжити ефективних заходів по обліку і реєстрації кінематографічних і фотографічних установ та предметів їх виробництва. Окремою постановою власникам кінотеатрів, прокатних контор, ательє і т.п. пропонувалось в дводенний строк «звернутися до Всеукраїнського кінокомітету за одержанням інструкції по здачі та обліку своїх товарів, дальшому прокату, продажу та користуванню ними». Заборонявся самовільний вивіз із Києва кіно-фототоварів, плівки, апаратів.

Заснована Кінокомітетом комісія в складі представників контрольного, експлуатаційного та театрального відділів здійснила ряд заходів по проведенню нормування цін за прокат картин. За кінопідприємствами установлювався також технічний нагляд з метою забезпечення вимог пожежної безпеки, гігієнічних умов і т.п. В цій роботі брала участь і профспілка кінопрацівників, створена наприкінці березня (досить активні організації спілки існували тоді в Києві, Харкові, Катеринославі)⁵².

З великої кількості значних і незначних справ у галузі кіномистецтва практично вирішувались в ті часи далеко не всі. Причиною того було нестача організаційного і творчого досвіду у молодих кінематографістів, і інерція старих традицій, характерна для спеціалістів, які чесно служили радянському ладу, новій соціалістичній культурі.

Як повідомлялося в одній із доповідей Кінокомітету до Наркомосу, роботу філіалів пощастило на перших порах налагодити лише в Києві

⁵² ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 60. Арк. 135; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 35. Арк. 194; Спр. 42. Арк. 162; Спр. 62. Арк. 68.

та Харкові. В Одесі взагалі не відкрили філіалу через «нестачу електроенергії та з інших причин». Визнавалось, що «в Катеринославі певної роботи теж ще немає». Не вистачало плівки та інших технічних засобів для виробництва та демонстрації фільмів. Позначалась і обмеженість штатів: в Комітеті було всього два інструктори, які займались поточними справами в самому Києві і на периферію майже не виїжджали⁵³.

Спеціальні пункти про кіно, як могутній засіб широкої пролетарської пропаганди, включаються в декрет Раднаркому України про передачу історичних і художніх цінностей Наркомосу (початок квітня 1919 р.). Розробляються циркуляри та методичні посібники по використанню кінематографа при роз'ясненні трудящим масам суті сучасних подій, постанов, повідомлень про воєнні дії на фронтах і т. п. На допомогу клубам, а також на допомогу іншим культурно-освітнім організаціям, що ведуть масову кінороботу, випускаються кінобюлетені-каталоги «як керівництво по вибору для демонстрації картин певного характеру»⁵⁴.

За короткий строк працівники Кінокомітету переглянули і анутовали майже 500 фільмів.

Якість більшості картин виявилась настільки низькою, що Кінокомітет, змушений «уникати суворості в оцінці картин внаслідок нестачі на кінематографічному ринку фільмів, які б мали літературно-художню цінність», зміг спершу відібрати для своєї фільмотеки лише 1–2 картини⁵⁵.

Перш за все були взяті на облік і частково реквізовані фільми наукового та культурно-освітнього характеру, видові і казки, а також найкращі екранізації класики. Ціною великих зусиль, перемагаючи вито-нчений саботаж власників прокатних контор, магазинів, майстерень, бібліотек (частина наукових, освітніх і т. п. картин знаходилась і в цих установах), все ж таки пощастило порівняно швидко створити фільмо-фонд Кінокомітету. До травня в ньому нараховувалось вже кілька десятків фільмів за творами російських і зарубіжних письменників-реалістів, картини з географії, етнографії, історії і т. ін.

Повсюдно створювались так звані «показові кінотеатри», які ставили собі метою виключно культурно-освітні цілі⁵⁶.

⁵³ ЦДАВО України. Ф. 106. Оп. 32. Спр. 60. Арк. 17, 30; Спр. 63. Арк. 44, 84, 90, 114.

⁵⁴ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 28. Арк. 36; Спр. 38. Арк. 39.

⁵⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 60. Арк. 129; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 39.

⁵⁶ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 30. Арк. 149.

В лютому вже були створені три театри в Харкові: ім. К. Лібкнехта (кол. «Ампір»), ім. Р. Люксембург (кол. «Модерн»), «Третій Інтернаціонал» (кол. «Мішель»), два театри в Чернігові⁵⁷.

Під час відкриття кінотеатрів в Києві (кінець березня) — «Червона Зірка» (кол. «Новий») — на Хрещатику, «Комуніст» (кол. «Люкс») — на Лук'янівці, ім. Свердлова (кол. «Лілея») — на Подолі, «Перший Інтернаціонал» (кол. «Ехо») — на В. Васильківській відбувались багатолюдні мітинги з участю видатних радянських та військових працівників, представників громадськості. «Промовці характеризували колишній кінематограф, що показував робітникам і селянам вульгарні драми та фарси, — говорить в одному із пресбюлетенів того часу, — і вітали заходи політорганів Червоної Армії та бажали новому кінематографу стати джерелом сили і правди, розкривати перед червоноармійцями всі темні сторони минулого життя, а коли потрібно — говорити в очі гірку правду. Присутні багаторазово виконували «Інтернаціонал»⁵⁸.

Незабаром в Одесі було націоналізовано 36 кінотеатрів, а в решті кіносекція «вилучила з обігу картини сумнівної якості, — сповіщалося у пресі. — В державних кінематографах демонструються фільми виключно революційного та наукового характеру»⁵⁹.

Весною 1919 року створюються перші пересувні кіноустановки для обслуговування мешканців сільських місцевостей, робітничих районів великих міст, частин Червоної Армії. Активно працюють кінопересувки в Білоцерківському повіті, Кременчуку та ряді інших міст республіки, які були забезпечені запасом «кінематографічних фільмів із революційного життя». Декілька апаратів для «постановки картин із життя робітників і селян» направляються в села з Одеси. Фронтіві кінопересувки споряджає профспілка кінопрацівників⁶⁰. Спеціальні рейдові установки створюються в агітпоїздах (крім постійного вагона-кінематографа). Ці кінопересувки (наприклад, при агітпоїзді «Більшовик») обслуговували червоноармійські частини та населені пункти, що були розташовані за десятки кілометрів по боках від путі слідування агітпоїзда.

⁵⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 5. Арк. 26.

⁵⁸ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 9; Спр. 42. Арк. 88, 144.

⁵⁹ ЦДАВО України. Ф. 1738. Спр. 49. Арк. 173; Спр. 109а. Арк. 59.

⁶⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 11; ф. 1738. Оп. 1. Спр. 35. Арк. 194; Спр. 42. Арк. 162; Спр. 49. Арк. 173; Спр. 109а. Арк. 59.

В промислових центрах пересувні установки, призначені для робітничих околиць, обладнувались у фургонах, кінотрамваях, на пароплавах та баржах⁶¹.

Створення державного парку кінопроекційної апаратури йшло за рахунок ревізії приватних установок, купівлі та виготовлення нових апаратів на Харківській фабриці, яка належала Кінокомітету і була відкрита, як видно, в березні 1919 року⁶². Велику партію кінопроекторів придбала для пересувних фронтових кінотеатрів кінематографічна секція Ревкомвоєна⁶³. Тут доречно окремо підкреслити діяльність політорганів Червоної Армії в галузі кіно на території України. Кіносекції при політвідділах з'єднань, а також культурно-освітні комісії, утворені в усіх червоноармійських частинах, діяли в тісній співдружності з Кінокомітетом і місцевими органами народної освіти, подаючи їм неограничену матеріально-технічну і організаційно-методичну допомогу⁶⁴.

Армійські пропагандисти вперше на Україні широко використовували кіно під час проведення мітингів, лекцій, бесід, у навчально-виховній і політико-освітній роботі серед червоноармійців та цивільного населення, узагальнюючи і збагачуючи досвід петроградських та московських пролетарських організацій⁶⁵.

Кінопрограми підбирались і складались у залежності від конкретних сучасних завдань, характеру масових заходів і складу аудиторії. Так, якщо на сеансі-лекції демонструвався художній фільм — екранізація,

⁶¹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 60. Арк. 129; Ф. 182. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 11; Ф. 1525. Оп. 1. Спр. 49. Арк. 263; ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 65; 66; Спр. 33. Арк. 29; Спр. 49. Арк. 264.

⁶² Судячи по звіту Кінокомітету до Наркомосу республіки від 14 червня 1919 р. кінопроектори вперше почала випускати Харківська фабрика. Подібну фабрику «по виготовленню проекційних ліхтарів та кінематографічних апаратів» намічалось відкрити в тому ж році і в Києві, але з цілого ряду організаційних і технічних причин зробити це не вдалось (див. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 63. Арк. 44; ф. 1738. Оп. 1. Спр. 30. Арк. 149). Достовірність виробництва в Харкові кінопроекційної апаратури підтверджується і іншими документальними матеріалами. Відомо, наприклад, що харківські апарати випускались аж до 1924 р. (див. Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924–25 рр. Держвидав України, 1926. С. 157, а також тези доповіді ВУФКУ на пленумі ЦП Робмису (ЦДАВО України. Ф. 2708. Оп. 2. Спр. 576. Арк. 234).

⁶³ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 83.

⁶⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 2. Спр. 293. Арк. 4; Спр. 5. Арк. 22; Спр. 63. Арк. 90, 91.

⁶⁵ Із нових досліджень відомо також, що кінематографічний відділ Московської Ради робітничих та солдатських депутатів обслуговував лекторськими силами частину України. Кіносеанси-лекції наукового змісту почались вперше в петроградських кінотеатрах 13 жовтня 1917 року.

лектор давав характеристику творчості письменника, пояснюючи значення екранізованого літературного твору, аналізуючи відображенні в ньому події⁶⁶. Під час показу картин революційного, наукового, історичного характеру у виступі характеризувались відповідні моменти вітчизняної та світової історії, давались пояснення з окремих видів і родів виробництва, культури і т.п. З метою підвищення зацікавленості аудиторії застосовувалась також так звана «лекційно-питальна система» пояснення картин. Ось, наприклад, одна із програм кінематографа, показана в Овручі делегатам з'їзду комнезамів: «Трудова комуна», «Приготування корму для худоби», «Розкриття мощей Тихона Задонського». Фільми справили незабутнє враження, стали приводом для гарячих дискусій про сучасні події і шляхи розвитку сільського господарства країни⁶⁷.

Можна навести ще дуже багато фактів, коли після подібних кіносеансів, особливо якщо вони проходили на відкритому повітрі, стихійно виникали багатотисячні мітинги, і довго ще «глядачі, розходячись, жваво обговорювали зміст картин, зачіпаючи злободенні питання», — як підмічав у своїх нотатках один із кіномеханіків⁶⁸.

Гострою зброєю по праву назвав кіно народ, зброєю, «яка в одну мить дає можливість поглянути на весь світ, розбиваючи вузькі рамки хатнього патріотизму»⁶⁹. На фільми часто робились замовлення в єдиній заявці на військове спорядження та боєприпаси⁷⁰.

І дійсно, агітатори, озброєні іноді лише кіноапаратом та декількома фільмами, домагались надзвичайних успіхів. Так, влітку 1919 року одна із агітбригад здійснила рейд вздовж Дніпра і Прип'яті, де лютував в ту пору бандит Струк. Ризикуючи життям, учасники невеличкої бригади влаштовували кіносеанси і мітинги на політичні теми. В Чорнобилі, Мозирі та інших населених пунктах на переглядах було більше тисячі глядачів. В результаті настрахане населення зміцніло духом і відверто виступило проти бандитів.

⁶⁶ Судячи по численних відгуках, найбільшим успіхом користувались екранізації творів Толстого, Горького, Тургенєва. ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 45.

⁶⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 11. Арк. 35; Ф. 180. Оп. 1. Спр. 10. Арк. 70.

⁶⁸ ЦДАВО України. Ф. 181. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 3. Про форми і дієвість кінороботи дивись, також, Ф. 21. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 41, 72; Ф. 180. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 57 58; Спр. 4. Арк. 1, 24; Спр. 10. Арк. 70–108; Спр. 13. Арк. 10–16; Ф. 181. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 1, 3; Ф. 182. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 93 та ін.

⁶⁹ Вісті Лубенського повітового виконкому. 1920. № 76. 1 грудня.

⁷⁰ ЦДАВО України. Ф. 182. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 93, 116.

Відомі факти, коли селяни вимагали закрити церкви (наприклад, у с. Софіївці Бахмутського округу) і у звільнених приміщеннях організувати кінотеатри. Населення було готове придбати на громадські кошти кіноапарат, просили тільки командувати кіномеханіка⁷¹. Траплялося і так, що до дня показу фільму в сільській школі тимчасово розбирали стіни і таким чином робили із кількох класів один зал на 500–600 глядачів; наступного ж дня стіни відбудовували.

«Ми, селяни, робітники та червоноармійці, заслухавши доповідачів, які виступали і приїхали до нас із центра, — говориться в телеграмі, відправленій 3 червня із Ржещева, приносимо свою сердечну подяку УЦВК (Український Центральний Виконавчий Комітет — О. Ш.) зате, що він піклується про нас, що він дав нам можливість прослухати концерт артистів, подивитись картини кінематографа і одержати літературу, яка так нам необхідна. Ми прийняли після мітингу таку резолюцію: обіцяємо до останнього боронити нашу робітничо-селянську владу»⁷².

Активну участь в кінороботі брали видатні громадські діячі, працівники літератури та мистецтва, видатні вчені О. Палладій, О. Білецький та інші.

Часто виступав з поясненнями перед кіносеансами голова Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Г. І. Петровський. Лише за одну поїздку з агітпоїздом він виступив як агітатор 64 рази⁷³. При цьому бесіди починались з перегляду фільмів самої різноманітної тематики і жанрів: художніх («Руслан і Людмила», «Стрекоза і мураха»), документальних (журнали кінохроніки, «Трудова комуна», «Розкриття мощей Тихона Задонського», «День Червоної Армії», «Материнство», «Спорт взимку»), учбових («Правильне підковування коней», «Як вирощувати телят») та ін. Число присутніх на цих кіносеансах-бесідах досягало кількох тисяч чоловік⁷⁴. І так було скрізь, де з'являлись афіші, що оголошували: «Громадяни робітники і селяни! Сьогодні

⁷¹ Часом справа доходила до курйозів: в селі Марковому, Балтського повіту, де вперше з'явилася кіноустановка, що демонструвала антирелігійні кінокартини, глядачі побачили, як місцевий піп з попадею нишком дивилися фільм через вікно.

⁷² ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 33. Арк. 29.

⁷³ ЦДАВО України. Ф. 180. Оп. 1. Спр. 10. Арк. 85, 108.

⁷⁴ ЦДАВО України. Ф. 180. Оп. 1. Спр. 10. Арк. 3, 5, 8, 11, 19, 70. Бесіда-сеанс на залізничній станції у Білій Церкві зібрала 6 тисяч глядачів, в Катеринославі зібралось на відкритому сеансі 7 тисяч чоловік.

будуть демонструватися картини революційного та наукового змісту. Приходьте — повчайтесь!»⁷⁵.

Популярність кіносеансів, супроводжуваних лекціями і поясненнями, росла надзвичайно швидко і свідчила про колосальний потяг всіх верств трудящих до знань. Це вщент спростовувало твердження певної групи маловірів і скептиків, які намагалися довести, ніби успіх кінематографові можуть принести лише картини із сентиментально-сльозливими сюжетами, які б відвертали увагу трудящих від суворої бойової сучасності.

Остання позиція була тим більш помилковою і шкідливою за умов, коли сили контрреволюції при підтримці іноземного капіталізму вели шалену антирадянську пропаганду, в тому числі і засобами кінематографу. Відомо, що різноманітні кінохронікальні фільми та виготовляли денікінці, петлюрівці, прислужники гетьмана Скоропадського та ін. Навіть Махно мав свого кінооператора, який фабрикував хронікальні кіносюжети.

Вище вже зазначалось, якого ґатунку кінопродукція демонструвалась на екранах Правобережної України до приходу Червоної Армії. Незабаром в робітничих районах Лук'янівському, Печерському та інших — стали провадитися освітні кіносеанси. Спершу демонструвались спеціально відібрані екранізації російської класики творів Толстого, Горького, Тургенєва та ін. Незважаючи на те, що окремі картини були вже знайомі глядачам, їх приваблювало поєднання кінопоказу з роз'яснювальною бесідою, і вимоги розширити мережу освітніх кінотеатрів поступали звідусіль. Через місяць число таких театрів збільшилося до 10 (виключаючи червоноармійські театри), але і вони не були здатні обслужити всіх бажаючих.

Спеціальні сеанси та ранки влаштовувались для дітей робітників, вихованців дитячих будинків та інших дитячих закладів. Їх репертуар складався із фільмів-казок, науково-популярних і учбових сюжетів (останні спеціально монтувались із фільмотечного матеріалу). Демонстрація картин супроводжувалась поясненням змісту казок, їх походження, а під час перегляду наукових фільмів — також відповідними поясненнями фізичних явищ та інших понять⁷⁶.

⁷⁵ ЦДАВО України. Ф. 180. Оп. 1. Спр. 13. Арк. 16.

⁷⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 40, 41; Спр. 3. Арк. 42, 43; Спр. 5. Арк. 30; Спр. 60. Арк. 135; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 39, 122; Спр. 42. Арк. 144; Спр. 62. Арк. 68.

За перший тиждень травня було організовано 12 дитячих сеансів в різних частинах міста. У червні робота розширилася: лише за 3 тижні сеанси відвідали учні тридцяти однієї школи і вихованці чотирнадцяти дитячих будинків. В першій декаді липня науково-педагогічним відділом Кінокомітету було вже влаштовано понад 30 сеансів для дітей і 20 для робітників. «Демонструвались картини наукового, художнього і літературного характеру», — говориться в одному із повідомлень в пресі. Лише за місяць (друга половина квітня — перша половина травня) на сеансах побувало дев'ять тисяч дітей, — цифра дуже показова, якщо врахувати гострий нестаток кінопроекційної апаратури та фільмів. Спеціальні сеанси влаштовувались також на підприємствах, в лікарнях та інших установах⁷⁷.

Для більш широкого охоплення аудиторії і раціонального використання пропагандистських кадрів та апаратури, Київ було поділено на 10 районів. В кожному з них для науково-освітніх сеансів виділили кращий кінотеатр і почали вперше практикувати систему культпоходів⁷⁸.

Освітні кінематографи відкриваються і в провінції — Вінниці, Лубнах, Білій Церкві, Смілі, Бобринському та інших районах України⁷⁹.

Масова кіноробота досить ретельно обліковувалась і вивчалась; наприклад, на агітпоїздах, після кожного сеансу механік і агітатор заповнювали спеціальну так звану «Анкету для кінематографа», що включала, поряд із загальними відомостями (кількість сеансів і глядачів, репертуар і т.п.), також характеристику складу глядачів, тематику пояснювального виступу, опис враження, справленого картиною на присутніх, і в чому воно виражалось, побажання глядачів і т.п.⁸⁰.

Часто на основі культурно-освітніх кінематографів створювались клуби, які організовували школи грамоти, бібліотеки і читальні, спектаклі і концерти художньої самодіяльності, навіть громадські чайні, де проводилися бесіди та диспути. Кінопропагандисти надавали допомогу місцевим активістам в організації самодіяльних гуртків, музичних студій (напр., в Лозовій), у придбанні підручників, наочних приладів, музичних інструментів і т.п.⁸¹.

⁷⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 41; Спр. 3. Арк. 43; Спр. 5. Арк. 30; Спр. 60. Арк. 135; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 28. Арк. 136; Спр. 38. Арк. 45, 122.

⁷⁸ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 39.

⁷⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 60. Арк. 135; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 68.

⁸⁰ ЦДАВО України. Ф. 180. Оп. 1. Спр. 10. Арк. 11, 29, 70; Ф. 181. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 1, 3.

⁸¹ ЦДАВО України. Ф. 21. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 41.

Питання про максимально широке використання кінематографа для учбово-наукових цілей неодноразово обговорювалось у керівних партійних і радянських організаціях сумісно з Кінокомітетом, Наркомосом та армійськими політорганамі⁸².

На допомогу пропагандистам і агітаторам розроблялися спеціальні інструктивно-методичні посібники. «Настав час, — говорилося в одному з таких посібників, — коли великий німий повинен відіграти визначну роль в справі освіти народу». Далі на численних прикладах доводилося, що «кінематограф незамінимий як наочний підручник з усіх загальноосвітніх та спеціальних предметів, як літературно-художній альманах для всіх, починаючи від неписьменного до освіченого включно». Пропонувалося створити при Наркомосі окрему секцію у складі кінематографіста, лектора та спеціаліста-педагога, яка повинна була узагальнити досвід використання кіно з культурно-освітньою метою, складати кінопрограми і оформляти замовлення на зйомки фільмів (учбових, які пропагують знання, та літературно-художніх), а також здійснювати методичний і технічний нагляд за кіноустановками⁸³.

16 травня 1919 року на розширеному засіданні Наркомвоєна та представників громадськості, яке відбувалось в приміщенні кол. театру «Шато», було вирішено створити «Палац освіти» крупніший в республіці культурно-освітній заклад. В Палаці утворювалися чотири відділи: агітаційно-політичний, науково-бібліотечний, музейно-художній та театральнo-кінематографічний, відкривалась бібліотека, музей освіти, спортивні та дитячі майданчики. Поряд із щоденними спектаклями опери, драми, балету, концертами симфонічної музики значне місце в роботі приділялось організації кінематографічних сеансів як в залі для глядачів, так і на відкритому повітрі — при проведенні мітингів, народних гулянь та інших масових заходів. В музеї освіти додатково відкривався науковий кінематограф. Трудящі та червоноармійці могли брати участь в роботі студій художньо-образотворчого мистецтва, музичній, драматичній, а також поступити вчитися до нижчої чи середньої школи; в подібних школах викладання провадилось за допомогою кінематографа.

Палац освіти відкривав 8 показових середніх та нижчих шкіл. До цього вже функціонувало кілька кінофікованих шкіл лікнепу. Для занять

⁸² ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 60. Арк. 17. 30; Спр. 63. Арк. 86, 90.

⁸³ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 60. Арк. 17, 30; Спр. 63. Арк. 86, 90.

підбирались і навіть спеціально виготовлялися фільми з відповідним змістом⁸⁴.

Слід зауважити, що в пошуках нових форм кінопропаганди українські культосвітпрацівники уважно знайомилися з практикою постановки справи в інших районах країни. Так, при організації наукового кіно очевидно використовувався досвід мінського Будинку освіти, який функціонував ще в квітні місяці і дав 20 сеансів на наукові та географічні теми, охопивши 15 тисяч глядачів. Під час, планування масових заходів Палацу освіти вивчався досвід москвичів, зокрема організація травневого мітингу-концерту, на якому були присутні 20 тисяч робітників, червоноармійців та селян з найближчих сіл. У концерті виступили хор Великого театру, балетна група під керівництвом Голейзовського та артисти цирку; вечір закінчився показом кінофільмів «Розкриття мощей Тихона Задонського» і «Взяття Одеси червоними військами»⁸⁵.

Військові кіносекції ремонтували старі і відкривали нові кінотеатри, придбавали кінопроекційну апаратуру, гостродефіцитні запасні частини, які дуже часто безоплатно передавались місцевим культурно-освітнім закладам⁸⁶.

Дуже багато зробили військові політоргани у справі створення державного фільмофонду та організації кінопрокату, тобто придбання картин і постачання ними всієї кіномережі Республіки. З Червоною Армією прийшли на Україну первістки радянської кінематографії — «фільми агітаційно-революційного змісту», як їх класифікували в ті часи. Це були, головним чином, кінохроніка, агітфільми (про них мова нижче), а також екранізації російської літературної класики. В агітосвіткомісію при Військовому відділі почали регулярно надходити із Москви досить великі партії картин. Частина з них використовувалась на безплатних сеансах для червоноармійців, місцевого населення міста й села, а основна частина відправлялась на фронт для демонстрування у підрозділах та звільнених населених пунктах.

Військові кіноорганізації були ініціаторами в розгорненні на Україні власного кіновиробництва, причому для посилення театральної-педагогічної діяльності та підготовки нових кадрів технічно освічених кіноспеціалістів Наркомвоєн сумісно з Кінокомітетом відкрив мережу учбових

⁸⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 38; Спр. 5. Арк. 16, 19, 25; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 45.

⁸⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 5. Арк. 20, 44; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 51. Арк. 296, 297.

⁸⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 5. Арк. 22; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 83.

закладів і сприяв місцевим Губнаросвітам в установленні контролю за приватними кіно-театральними школами та кінокурсами. Одною з перших почала працювати так звана «Практична кіностудія» під керівництвом В. М. Амлінської в Одесі. В лютому того ж року кінокурси організовуються при театральному відділі Харківського Пролеткульту, трохи згодом — «Центральна сценічна студія з класом режисури та кінематографічної гри», а також інструкторські театральні-режисерські кінокурси для робітників та селян відкриваються Наркомвоєном в Києві. В серпні 1919 р. там же починають функціонувати приватні учбові заклади: «Студія гри для кінематографа придворного артиста закордонних урядових театрів Густава Оберга» та кіностудія під керівництвом О. Госева й Троїцького при музично-драматичних курсах А. Тальновського. Викладали в кінематографічних школах і на курсах відомі діячі мистецтва Степан Кузнецов, Соболевський-Самарін, Аркадьєв, Валерська, Татіщев, Самборська та інші⁸⁷.

В галузі підготовки кадрів кінопрацівників було, звичайно, багато творчих та організаційних недоліків та зривів, але в кінцевому підсумку вдалося поповнити кіно новими людьми, з яких багато хто в майбутньому стали активними творцями українського радянського кіномистецтва. Між іншим, вже тоді серйозно ставилося питання про підготовку спеціалістів із вищою кінематографічною освітою. Так, 25 квітня намічалося відкрити фотографічний інститут з трьома факультетами: художньо-фотографічним, науковим та фотомеханічним. Одним з найближчих завдань інституту була підготовка операторів-інструкторів, здатних не лише фотографувати, але й пропагувати «серед широких народних мас фотографічне мистецтво... розвивати й удосконалювати технічну його сторону», запроваджувати фотографію у всі галузі науки — медицину, агрономію, біологію і т.п. Інститут повинен був взяти безпосередню участь у створенні вітчизняної фотографічної промисловості, розробці нової апаратури, матеріалів⁸⁸.

⁸⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 2. Спр. 293. Арк. 4. Оп. 32. Спр. 11. Арк. 92 Спр. 60. Арк. 47; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 60. 70.

⁸⁸ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 33.

Розвиток радянського кіновиробництва в республіці

Радянське кіновиробництво на Україні, як і по всій країні, починається з хроніки. Першочергова орієнтація на широко інформаційну політичну кінохроніку була на той час глибоко закономірною з цілого ряду причин. Бурхливі історичні події вимагали нового за стилем і формою мистецтва, здатного оперативно, документально-точно і пристрасно відобразити життя народу з його радощами і прикростями.

Традиції і принципи старої кінематографії, її ідейний зміст та технічна оснащеність не могли бути використаними для створення в короткі строки повноцінних великих фільмів, корисних новому ладу, тоді як хронікальні картини, а потім і агітфільми при всіх своїх недоліках і слабостях відкривали можливості для найбільш чесного і об'єктивного відображення подій революційної історії. При цьому, розуміється, мова йшла не про сухе і безпристрасне об'єктивістське «просвітительство», а про живу емоціональну і яскраву форму популяризації і пропаганди, покликаної «практично показати, як треба соціалізм будувати». Це були, за образним висловом В. Р. Гардина, нові фільми-розповіді тилу про фронт і фронту про тил, і «глядач, прагнучи розібратися в подіях, що відбувалися в країні, валом валив на сеанси, вбачаючи в них не стільки розвагу, скільки навчання».

Перша радянська документальна кінозйомка відбулася в період Жовтневого штурму. Перші кадри революційних кінохронік на Україні відносяться також до 1917 року. Однак, початок систематичного кінолітопису Радянської України був покладений операторами кіносекції Київського окружного воєнкомату, організованої в березні 1919 року. Перший випуск хроніки під назвою «Червона зірка» датований 15 березня⁸⁹. У квітні «Кінематографічною кіносекцією агітосвіти Наркомвоєна» створюється кіновидавництво під тією ж назвою — «Червона зірка» і спеціальний кіноцентр з великою програмою діяльності, у який ввійшли режисери, літератори, художники, представники профспілки кінопрацівників та агітаційно-освітнього Управління окрвоєнкому (всього було організовано чотири секції: кінематографічна, театральна, художня та літературне бюро). За 12 днів роботи кіновидавництво зуміло випустити три картини. Для технічної бази кіноцентру було реквізовано найбільше приватне ательє «Художній екран» (на Хрещатику), яке мало,

⁸⁹ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 30. Арк. 30; Спр. 36. Арк. 6.

за повідомленням преси, цілком обладнану лабораторію та павільйон для зйомок і було пристосоване для цілей військової кінематографії⁹⁰.

Паралельно кінохроніку почало випускати Бюро української преси при Раднаркомі України (БУП). Київський відділ БУП сформував у лютому кіновідділ, який мав своєю метою показувати на екрані хроніку революційного дня, пропагувати і популяризувати ідеї Радянської влади засобами кінематографа. Кіновідділ мав деяку кількість техніки і на перших порах провадив досить енергійну роботу, відправляючи фільми в Харків, та Москву. Був навіть розроблений план постачання картинами широкої мережі культурно-освітніх відділів при місцевих виконкомах і вжиті заходи до оперативного розповсюдження кінохроніки. Однак з цілого ряду організаційно-технічних причин діяльність БУП в галузі кіновиробництва не дістала розвитку, хоч його кіновідділ досить енергійно прагнув одержати виключні права на проведення хронікальних зйомок і навіть домогся рішення Київського виконкому про заборону всім приватним особам та різного роду організаціям робити кінозйомки торжеств і видовищ у дні святкування річниці Червоної Армії. Але із документальних матеріалів можна зробити висновок, що зйомки БУП все ж таки зірвались, бо їх більш оперативно провела кіногрупа Комісії по влаштуванню свят⁹¹.

З метою упорядкування справ в галузі кінематографії урядові органи видали ряд декретів, які організовували художнє життя республіки, регламентували витрати кіноплівки і т.п. Рішенням керівної колегії Наркомосу «зважаючи на те, що діяльність Кінокомітету надзвичайно розрослася», останній був виділений із Відділу мистецтв як самостійна організація, безпосередньо підпорядкована Наркомосу⁹².

Постановою Всеукраїнського кінокомітету від 2 квітня 1919 р. заборонялись усі приватні кіно та фотозйомки вуличних подій, маніфестацій, парадів та інших масових заходів. Одноразово наказувалося здати в Кінокомітет усі вуличні знімки, зроблені протягом року (з першого січня). В БУП ж був організований фотоплакатний відділ, який займався лише фотозйомкою⁹³. З квітня місяця відділ кінохроніки Кінокомітету організовує регулярний випуск хронікальних кіножурналів під назвою «Живий журнал», який ставив своєю метою відобразити на екрані

⁹⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 5. Арк. 9; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 6, 10, 83.

⁹¹ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 8. Арк. 17–20, 52; Спр. 21. Арк. 31.

⁹² ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 3. Арк. 1; Спр. 1. Арк. 8.

⁹³ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 8. Арк. 81.

громадське і політичне життя України. До середини травня було випущено вже три номери журналу.

Журнал був різноманітний за тематикою і виходив досить оперативно, про що можна судити, наприклад, із змісту четвертого випуску, показаного в першій половині червня. У випуск були включені такі сюжети: діяльність першого пересувного поїзда-сцени імені Подвойського і агітпароплава «Більшовик», вручення Київському гарнізону від московських робітників та червоноармійців Червоного Прапора; перший випуск радянських лікарів; відкриття Всеукраїнського з'їзду волосних виконкомів, — тобто події, які відбувалися всього за 2–3 тижні до виходу журналу⁹⁴. Нерідко які-небудь важливі події, зафіксовані на плівку, в той же день відтворювались на екрані в спеціальному випуску кінохроніки.

Порівняльно більша кількість хронікальних кінодокументів того періоду зібрана у сховищі ЦДА КФФД УРСР. Поряд із друкованими і рукописними матеріалами різного роду, вони донесли до наших днів багато епізодів, які розповідають про розстановку політичних сил в Республіці. Із більш пізніх зйомок збереглися сюжети, що відображають бойові дії Червоної Армії.

Прагнення відійти від об'єктивістської фотографії, не обмежуватися одним лише відображенням народжування нового життя, але і активно вторгтися в нього, сприяти будівництву нового характерна тенденція ранньої радянської кінохроніки. В пошуках найвірніших шляхів успішного рішення головного завдання всього нашого молодого революційного мистецтва, що полягало в освіті і вихованні народних мас, радянське кіно на хронікально-документальному матеріалі оволодівало новими засобами художнього відтворення дійсності, творчо і політично вирощувало кінематографічну молодь, перевиховувало старих досвідчених працівників кіно, які перейшли на бік революції.

Хроніка і документальний фільм дали поштовх всій художній роботі кіно, вони, за висловленням видатного радянського кінорежисера С. М. Ейзенштейна, — «Вели наше кіномистецтво. На багатьох фільмах кінематографії, яка тоді зароджувалася, лежав безсумнівний відбиток того, що створила на той час документальна кінематографія. Гострота сприймання матеріалу і факту, гострота зору і дотепність в поєднанні

⁹⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 27, 40; Спр. 3. Арк. 42; Спр. 5. Арк. 30, 65; Спр. 60. Арк. 135; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 39; Спр. 62. Арк. 68.

побаченого; вкорінення в життя та дійсність і ще багато-багато чого вніс документальний фільм в стиль радянської кінематографії».

Вплив хроніки на процеси перетворення і зростання нашого кіно особливо помітно позначився саме на українському радянському кіномистецтві, що здійснювало, як відомо, свої перші самостійні кроки. Тому, мабуть, успіхи і перемоги, досягнуті українською кінематографією, стали надзвичайно цінними і повчальними для всього радянського кіно на ранньому етапі його розвитку (як, між іншим, досить повчальними були труднощі та хвороби зростання). І тут, перш за все, слід згадати агітфільм.

Агітфільм — зовсім новий, своєрідний вид кінотвору, якого ще не знала тоді кінематографія, — став, по суті, першою творчою розвідкою нашого кіномистецтва в галузі художнього відображення справжнього героя життя — трудового народу.

За побудовою і стилевими особливостями агітфільми становили собою переважно короткометражні кіноплакати, розгорнуті політичні лозунги, тези лекцій або доповідей, кінолубки, а також і сюжетно організовані ігрові картини, драми, комедійні або пригодницькі стрічки, сатиричні казки. Сповнені пафосу класової боротьби, вони виражали ідеї та почуття революційних трудових мас і, в значній мірі, сприяли мобілізації народу на виконання поточних завдань господарського і культурного будівництва, зміцненню бойового духу та підвищенню свідомості бійців Червоної Армії. Гранично лаконічні, прості, дохідливі, публіцистично загострені, вони із завидною оперативністю відгукувались на злобу дня, — будь то боротьба за хліб для міста чи бойовий заклик — «На фронт!», подолання релігійного дурману чи санітарно-освітня робота по ознайомленню з основами медичної профілактики та соціальної гігієни, або ж пропаганда питань, присвячених історії революційного робітничого руху.

Місцем для демонстрування агітфільмів служили не стільки спеціально пристосовані кінозали, скільки майдани, вокзали і фронтові бівуаки, а глядачами були самі герої картин, часто безпосередні учасники зйомок⁹⁵. І зовсім не випадково білогвардійська контррозвідка вживала всіляких заходів щодо розшуку та знищення агітфільмів на тимчасово окупованій території Республіки, по-звірячому розправлялась

⁹⁵ Наприклад, роль комісара героя картини «Повстаньте, гнані і голодні» виконував справжній воєнком Червоної Армії; в зйомках ряду агітфільмів брали активну участь робітники Одеського судоремонтного заводу (див. Журов Г. Розвиток українського кіномистецтва. К., 1958. С. 61).

із захопленими радянськими кінематографістами. Так, шість агіткартин, поставлених червоноармійською кіносекцією політвідділу 41-ї і дивізії на фабриці кол. Харитонова в Одесі, були знищені у вересні 1919 року. Інші агітфільми пощастило врятувати завдяки виключній мужності коменданта кінофабрики актора П. Інсарова.

Кількість подібних фактів, що свідчать, наскільки гострою і небезпечною для ворога зброєю були на той час агітаційні картини, можна збільшити і слід збільшити для того, щоб звернути увагу на цей незаслужено забутий жанр кіномистецтва, про який сьогодні якщо і згадують, то, в кращому випадку, як про жанр перехідний, що зневажливо оцінюється «третім сортом». А між тим саме агітфільм допоміг радянській кінематографії стати по-справжньому новаторською революційною першовідкривателькою нової епохи в кіномистецтві. Він і на сьогодні повен нерозтраченої сили і чекає свого творця, збагаченого досвідом, озброєного досконалою технікою, здатного повернути агітфільм в бойовий арсенал сучасних засобів культурно-освітньої роботи, повернути негайно, саме зараз.

Перший радянський агітфільм «Уплотнение», випущений Петроградським кінокомітетом в листопаді 1918 року, торкався одної із найважливіших політичних проблем того часу. На прикладі долі старого професора він розповідає про злам настроїв і перехід частини старої інтелігенції на бік Радянської влади. Картина була придбана театральною секцією Всеукраїнського кінокомітету і демонструвалася з великим успіхом⁹⁶.

На початку 1919 року короткометражні агітфільми починає випускати Московський кінокомітет⁹⁷. В той же період розгортається і українське кіновиробництво. Одною з перших була «грандіозна кінорозмовна картина під назвою «Єдина світова республіка праці», — як найменували її в пресі⁹⁸. Незабаром кіновидавництвом «Червона зірка» в числі трьох агітфільмів, створених в рекордно короткий строк (за 12 днів роботи), була випущена ще одна «розмовна» картина, що являє собою

⁹⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 40; Спр. 3. Арк. 42; Спр. 5. Арк. 30.

⁹⁷ За короткий строк, з 4 по 17 лютого, було випущено 13 картин.

⁹⁸ Картина випущена в березні 1919 року театральною секцією політвідділу при Реввійськраді групи військ Київського напрямку. ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 30. Арк. 33.

«промову червоного командира до товаришів-червоноармійців, спрямовану проти погромів»⁹⁹.

Ці картини, природно, не були звуковими в сучасному розумінні цього слова, вони були своєрідними кіномонтажами для декламації: при показі зображення актор, що знаходився за екраном, голосно вимовляв текст у відповідності з рухом губ кіногероя¹⁰⁰.

При всіх недоліках і риторичності цих фільмів вони все таки справляли велике враження і викликали жваву реакцію глядачів. Останні вступали в безпосереднє спілкування із «звукооформлювачами», якими нерідко були агітатори та політпрацівники. Часто кіносеанс невимушено переростав у бесіду, мітинг, і образотворчий матеріал фільму, який включав в себе сюжети та епізоди справжньої кінохроніки, служив чудовим документальним аргументованим посібником для виступаючих.

Хронікальні зйомки були включені і в агітфільми «Мир хатам, війна — палацам», «Слухайте, брати», що вийшли одночасно з «Червоним командиром», але на відміну від останнього закінчувались традиційними агітаційними плакатами-написами з революційними закликами¹⁰¹. При цьому заклик становив собою логічне завершення сюжету. Наприклад, у фільмі «Мир хатам, війна — палацам» (про долю солдата, який повернувся додому з фронту і підняв народ на боротьбу з експлуататорами) лозунг сприймався як безпосереднє звернення героя до глядачів.

Деякі агітфільми, крім хронікальних кадрів, містили в собі і так звану інсценізовану хроніку — ігрові епізоди, масовки, побудовані на основі реального матеріалу, яких-небудь справжніх подій. Так, наприклад, інсценізовані епізоди неодноразово включались у фільми, присвячені міжнародному святу трудящих Першому Травня¹⁰². Автори цих фільмів ставили своєю метою виявити і протиставити свято трудящих буржуазним та релігійним святам; іноді ці картини іменувались «символічними».

⁹⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 5. Арк. 9. Ця картина зареєстрована під назвою «Червоний командир».

¹⁰⁰ Подібний прийом «озвучення» фільмів був вперше застосований ще в 1909 році, зокрема українським актором О. М. Олексієнко.

¹⁰¹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 5. арк. 9.

¹⁰² Фільми під назвою «Перше Травня» були випущені політвідділом 13 армії в Києві (1919 р.), Одеським кінокомітетом (1920, 1922 рр.), ВУФКУ (1923 р.), останній містив в собі інсценівку, яка показувала «святкування Першого Травня в минулі роки» (епізод зберігся в ЦДКФФА УРСР. монт. лист № 1–2100).

Поряд з агітфільмамн, в яких образотворчий матеріал був лише ілюстрацією політичної ідеї, покладеної в основу картини, виникають і інші твори, проникнуті прагненням їх авторів відійти від відвертого схематизму, розкрити зміст класової боротьби, яка в той час відбувалася, через конкретні, індивідуалізовані людські образи-характери.

Зрими контури художнього образу властиві, зокрема, образу головного героя фільму «Прозрілий» — драми про офіцера, який із стану реакції перейшов у табір революції. Ось його лібрето: «Нескладна, але психологічно сучасна фабула картини ілюструє в досить яскравих і реальних фарбах варварське ставлення білогвардійців до радянських військ. Різкими штрихами окреслені дикі оргії і п'яний розгул командного складу білогвардійців на передовій лінії фронту. І на кривавому фоні п'яних оргій білогвардійців перед нами проходить картина душевної боротьби білогвардійського офіцера... За складом думок і соціальним станом ідейний соціаліст, він терзається: на чиєму боці правда... І не зважаючи на високий пост в армії, він переходить разом із своїм загоном на сторону радянських військ. Загальнолюдський ідеал звільнення трудящих всього світу переміг ідеал одного класу.

Випадково він попадає в полон до білогвардійців і його розстрілюють. Вже стоячи під дулами гвинтівок, він приміряється з смертю при одній свідомості, що своєю смертю він приніс все посильне на вітар революції»¹⁰³.

Цілком очевидні ідейно-художні хиби цього сценарію, характерні навіть для кращих агітфільмів тих років, оскільки вони були неминучим наслідком недостатньої політичної зрілості і обмеженості творчого досвіду кінематографістів.

Керуючись вказівками партії, кінематографічні організації республіки вжили енергійних заходів для переборення труднощів, які заважали зростанню молодого революційного кіномистецтва. Було зроблено перші кроки в галузі тематичного планування кіновиробництва із врахуванням потреб поточного дня, а для залучення свіжих літературних сил намічено в травні місяці влаштувати конкурс на сценарії

¹⁰³ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 36. Арк. 73. Фільм створений режисером Л. Замковим за сценарієм Аніна, його випущено Всеукраїнським кінокомітетом в травні 1919 р. (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 23; Спр. 3. Арк. 13; Спр. 5. Арк. 23; Спр. 63. Арк. 64).

для робітничих і селянських театрів. Для участі в зйомках запрошувалися найбільш кваліфіковані, відомі артисти¹⁰⁴.

На жаль, важка воєнно-політична обстановка, господарські труднощі обмежували практичне здійснення багатьох цікавих і цінних почи-нань в галузі кіно. І все ж таки домоглися чималого: кіновиробництво росло, розширювалася тематика фільмів, приходили нові здібні люди. Ряд картин, створених на Україні влітку 1919 року, за своїми якостями вигідно відрізнялись зрілою кінематографічною майстерністю. З великим успіхом демонструвались на екранах країни фільми «Жертви підвалу», «Азіатська гостя», «Радянські ліки» та деякі інші. Перший з них був поставлений режисером Л. Замковим за сценарієм лікаря Бака. Ця п'єса, змальовуючи тяжкий побут робітників, скупчених в підвалах, виснажених тяжкою працею в роки царизму, викривала причини масових захворювань туберкульозом і пропагувала невідкладні заходи профілактики та боротьби з цією тяжкою спадщиною минулого, яку автори правильно трактували як соціальну хворобу.

«Азіатська гостя» (режисер М. Вернер, сценарист Я. Ядов, оператор А. Станке) — картина також санітарно-освітнього характеру, в якій розповідається про заходи попередження холерних захворювань. Випуску подібного типу картин (про боротьбу з інфекційними захворюваннями, шкідливість алкоголю і т.п.) приділялась найсерйозніша увага, про що можна судити з численних документів.

Одною з перших радянських сатиричних комедій була порівняно велика за метражем (3 частини) картина «Радянські ліки», створена тим же творчим колективом, що і «Азіатська гостя», тільки ще за участю Л. Нікуліна¹⁰⁵. В ній у гостро гротескній манері показувалося, як радянська влада швидко виліковує від ожиріння буржуїв-дармоїдів, застосовувавши як ефективні ліки примусові трудові роботи. Фільм цікавий не лише тим, що він стверджує вплив праці як виховного засобу, який сприяє переробці людського характеру, звільненню від згубних звичок минулого. Новий зміст примусив авторів шукати нових художніх засобів. І тут доречно нагадати про знайомство Л. Нікуліна і М. Вернера з Володимиром Маяковським і цілком правомірно поставити питання про явно відчутний вплив поета на формування молодого українського

¹⁰⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 24; Спр. 3. Арк. 12; Спр. 5. Арк. 23; Спр. 63. Арк. 44; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 6, 10.

¹⁰⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 23; Спр. 3. Арк. 13; Спр. 5. Арк. 23; Спр. 63. Арк. 44; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 149; Спр. 38. Арк. 122. Остання картина демонструвалась також під назвою «Залаяканий буржуй».

радянського кіно. Різке карикатурне відображення негативних персонажів, короткі віршовані написи, нарешті, сама композиційна структура агітфільму «Радянські ліки», — все це зроблено було в традиціях широко відомих тоді агітплакатів В. Маяковського та інших революційних поетів та художників.

Звичайно, не обійшлося і без того, щоб постановник не віддав данини засобам і трюкам комедії-фарсу минулих часів. Буржуй Недоплюєв, наприклад, напинав сюртук поверх халата, традиційно охав, витріщав очі, хапався за повіки. Покоївка, розштовхуючи сонного хазяїна, казала: «Барин, то есть гражданин, встать вам не мешает, вас товарищ ожидает». Буржуй із водевільною легкістю починав прилучатися до праці і до простої махорки («Вот махорка «Петушок» — превосходный табачок»), яку він розкурював у вітальні, від чого інші буржуї чхали і задихались. Недоплюєв намагається навіть перевиховати власну жінку, примушуючи її пиляти дрова і примовляючи:

*Ну-ка, вспомни, Неонила,
Как всю жизнь меня пилила.*

Але при всій наївності замислу і втілення комедії, кризь, наліт комедійних архайзмів проглядала в ній позитивна, хоч і грубувато-примітивно висловлена думка, і тому дослідники правомірно вважають цю картину новим явищем нашої кінематографії того періоду.

Оригінальною була також сатирична «Червона ріпка» (режисер М. Бонч-Томашевський, оператор В. Добржанський) — символічна казка, в якій розповідалось, як білі генерали силкуються витягти і знищити «ріпку» (Червону Армію), але зазнають ганебної поразки.

В цілому, спираючись на відомі нам дані, із загальної кількості 54 художніх фільмів, поставлених у країні в 1919 році державними, громадськими та кооперативними організаціями, 21 фільм можна віднести до активу українських кінематографістів. З них 10 поставила кіносекція Наркомвоєна та кіновидавництво «Червона зірка» («Це буде останній і вирішальний бій», «Слухайте, брати», «Революційний тримайте крок», «Мир хатам, війна-палацам», «Червоний командир», «Червоноармієць, хто твій ворог», «Червона ріпка», «Повстаньте, гнані і голодні», «В царстві ката Денікіна», «Всеобуч»). Чотири фільми випустив Всеукраїнський кінокомітет¹⁰⁶ («Азіатська гостя», «Жертви підвалу», «Радянські ліки», «Прозрілий»). У фільмографічний показник включено також п'ять

¹⁰⁶ Випуск агітфільмів Кінокомітетом розпочався на початку квітня місяця (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 3. Арк. 43).

агіткартин із числа створених в Одесі кіносекцією Політвідділу 41 дивізії¹⁰⁷ («Червона зірка», «Червоні по білих», «Паразит», «Павуки та мухи», «Чотири місяці у Денікіна»), і згадані вже «Єдина світова республіка праці» та «Перше Травня», випущені в Києві теасекцією політвідділу 12 армії.

Фактично кіноорганізації України випустили на той період більшу кількість агітаційних фільмів. З різних причин, — внаслідок зміни обставин на фронтах, малого тиражу копій, втрат і т.п. — ці фільми не вийшли на всі екрани країни і не були враховані, хоч на території Української республіки демонструвалися з великим успіхом. Так, в другій половині травня Кінокомітетом була відтворена і закінчена постановкою агіткартина за сценарієм Н. Н. Аніна «Смерть і воскресіння» — драма, що малювала жахливі наслідки захворювання венеричними хворобами. В ті ж дні з'явилися ще 2 агітфільми: «Братній союз міста і села» — присвячений продовольчому питанню, і «До південного берега» — картина, що малює боротьбу червоних військ за досягнення берегів Чорного моря. Ще раніше (на початку квітня) військовий кіноцентр зняв у Києві свою першу агітаційну кіноп'єсу «Під червоною зіркою», в якій образно розкривались ідейні мотиви революційної боротьби збройних сил радянського народу на фронтах, пояснювалося, чії інтереси захищає Червона Армія та за що вона воює. Численні відгуки публікувались також про спеціальну агітаційну кінохронікальну картину під заголовком «Життя червоних курсантів» («Червоні офіцери»). Картина була створена Кінокомітетом за сценарієм Н. Аніна, надійшла в прокат після 24 травня й інтенсивно демонструвалась протягом наступних місяців¹⁰⁸.

Відомі й інші агітфільми, не враховані фільмографічним покажчиком («На допомогу червоному Харкову», «Червоний генерал» та ін.).

¹⁰⁷ Виробництво фільмів організовано на фабриці кол. Харитонова в липні-серпні 1919 р.

¹⁰⁸ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 40, 54, 58; Спр. 3. Арк. 42, 43, 53, 58; Спр. 5. Арк. 30, 65; Спр. 60. Арк. 135; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 122; Спр. 62. Арк. 68. Перше повідомлення про випуск агітфільму «Смерть і воскресіння» опубліковане в інформаційному бюлетені Наркомосу № 6 від 19/У 1919 р. Що ж стосується агітфільму «Під червоною зіркою», то у даному разі мова йде не про відомий твір, створений в кіносекції політвідділу 41 дивізії (Одеса) режисером С. Ценіним, а про нову, невідому досі картину, зйомки якої відбувалися на базі реквізованого ательє «Художественный экран» із залученням «кращих артистів Києва» (ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. б. 10). Є підстави припустити, що режисером фільму був М. Вернер, який пізніше працював у Кінокомітеті.

Не будучи вичерпними з кількісного боку, сучасні показники вимагають внесення поправок та додатків, що стосуються також і фільмотечних даних про ряд картин, створених на Україні в перші роки радянської кінематографії. Зокрема, жоден із фільмів, поставлених в 1919 році, не має дати фактичного випуску на екран (картини Московського та Петроградського кінокомітетів, як правило, датовані); не установлені або ж помилково названі прізвища основних учасників постановок і т. н. Поповнити деякі із цих пробілів дозволяють документальні матеріали, що зберігаються в архівних фондах Наркомосу республіки, БУП (Бюро української преси), ВУФКУ (Всеукраїнського фото-кіноуправління) та інших державних і громадських організацій. Цілком припустимо, наприклад, випуск фільмів «Прозрілий» та «Жертви підвалу» віднести до 19 травня 1919 р. Авторами сценаріїв цих картин, як про це згадувалось вище, слід відповідно вважати Н. Н. Аніна та лікаря Бака. Агітфільм «Радянські ліки» випущений 24 травня, «Червоний командир», «Слухайте, брати», «Мир хатам, війна — палацам» — 15 травня, «Єдина світова республіка праці» в перших числах квітня місяця¹⁰⁹.

Характеристика перших кроків кіновиробництва на Україні не може бути повною без згадки про спеціальні науково-освітні та учбово-інструкторські кінофільми. І якщо в різного роду дослідженнях та друкованих працях, присвячених ранньому періоду історії радянської кінематографії в цілому і українського кіно зокрема, відомості про перші хроніки та агіткартини поширюються хай повільно, але неухильно, — твори науково-учбового виду зовсім забуті. Між тим, документи цих років свідчать не лише про успішне використання подібних фільмів в культурно-освітній роботі, а також і про випуск цих «образних публічних лекцій з різних питань науки і техніки».

В 1919 році уже було створено немало цінних і цікавих картин, особливо про сільське господарство (фільми, присвячені питанням рільництва, городництва, плодоводства, бджільництва, тваринництва, рибальства, застосування сільськогосподарських знарядь та машин на селі). Деякі з цих фільмів названі раніше; їх випуском займались спеціально утворені при кінокомітетах країни відділи наукової зйомки. Якість і зміст картин, за свідченням сучасників, цілком відповідала тому, що в першу чергу було потрібно показати нашому селу. На жаль, тираж

¹⁰⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 23; Спр. 3. Арк. 13, 43; Спр. 5. Арк. 9, 23; Спр. 63. Арк. 44; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 73. Випуск картин датується по найпершому повідомленню про завершення виробництва (як правило, розрив між цими повідомленнями та відгуками про кіносеанси, що відбулися, не перевершував тижня).

більшості наукових фільмів був мізерним внаслідок гострої нестачі плівки. Деякі фільми через це взагалі були випущені в світ лише через один-два роки. Траплялось навіть так, що картина, знята у нас в 1919 році, але не випущена на екран, попадала з різних причин за кордон, а через кілька років її доводилося купувати там як нову¹¹⁰.

Прагнення повернути на батьківщину окремі такі фільми явище саме по собі показове, що свідчить, зокрема, і про популярність кінотворів українського виробництва, — творів, яким вже тоді були властиві елементи національної специфіки, оскільки їх дія розгорталася на тлі міст і сіл України з їх національним середовищем, побутом, природою.

Про підвищений інтерес до фільмів, створюваних на Україні, можна судити хоч би з такого документа: 2 червня 1920 року Кінокомітет звертався до творчих організацій республіки з проханням «дуже терміново» розглянути практичні заходи про кидання допомоги йому в здійсненні завдань Головополітосвіти РРФСР та всесвітнього фото-кіно Бюро при Виконкомі III Комінтерну по виробництву на Україні агітфільмів за завданням московських органів. У листі-зверненні зазначалось, що «робота в цьому напрямку провадиться давно». Враховуючи, що завданням передбачалось щомісячно створювати не менше п'яти картин в Києві та Одесі, Кінокомітет прохав художні майстерні «обладнати постановочну частину», а також дати «перелік сценаріїв, які може виготовити» (літературний відділ), і п'єс агітаційно-освітнього характеру, які може запропонувати для кінопереробки ТЕВ (театральний відділ)¹¹¹.

Питання про творчі зв'язки українського кіно також відноситься до числа маловивчених. А ці зв'язки з перших же спроб самостійного кіновиробництва були досить широкими, — плідотворними і виходили за межі Радянської країни.

Повідомлення про відправку за кордон української кінохроніки агітаційного характеру, яка відображає тогочасні події, з'являються в документах вже весною 1919 року¹¹². Особливо цікаві факти творчих зв'язків українських кінематографістів з кінематографістами Угорської Радянської республіки.

Вістка про соціалістичну революцію в Угорщині була із захопленням зустрінута трудящими всього світу і, в першу чергу, трудовим людом

¹¹⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 60. Арк. 82. В Москві, наприклад, такі фільми знімалися під керівництвом професорів Петровсько-Розумовської академії на її дослідних полях та заповідниках

¹¹¹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 2. Спр. 295. Арк. 303.

¹¹² ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 39.

нашої країни. І природно, що між молодими Радянськими республіками відразу ж установилися братерські стосунки, тісна співдружність в усіх сферах життя пролетарських держав, обмін інформацією та думками з приводу найважливіших політичних питань. Від моменту перемоги Радянської влади в Угорщині Бюро української преси (БУП) регулярно передавало витяги із преси Будапешта¹¹³.

В травні 1919 року відділ кінохроніки Кінокомітету вступив у контакт з Угорським комісаріатом по військових справах з метою обміну кінохронікою поточних подій. Фільми намічено було перевозити літаками¹¹⁴. Є підстави для припущення, що обмін фільмами відбувся, мабуть, не більше одного разу, бо уже з середини червня в Угорщині розпочалися трагічні події, які привели до подавлення Угорської Радянської республіки об'єднаними силами міжнародного імперіалізму та внутрішньої реакції. Але є переконливі факти, які свідчать, що творчі зв'язки між радянськими та угорськими кінематографістами були досить міцними і здійснювалися, крім безпосереднього обміну картинами, ще якимись іншими шляхами. Так, відомий дослідник історії кіно Ж. Садуль, спираючись на відомості, одержані від сучасних угорських мистецтвознавців, розповідає про те, то перші радянські кінотвори були у 1919 році добре знайомі угорцям. Він згадує про спеціальну афішу, яка сповіщала угорське населення про демонстрацію збірної програми радянських фільмів, до якої входили, головним чином, хронікальні сюжети. Більш того, угорський хронікальний кіножурнал «Червоний репортер», який виходив на екрани на протязі шості з половиною тижнів (всього створено 26 номерів), дуже близький по змісту і стилю до «Живого журналу», що випускали у той же період українські радянські кіноорганізації. В Будапештському музеї робітничого руху зберігся одночастинний фільм, про який Ж. Садуль пише, що «інший такий фільм тієї ж епохи, такого ж жанру можна знайти лише в Радянському Союзі». Фільм присвячений безробітному, якого мобілізують на війну. Полк, де служить герой, повстає. Починається революція, повсюди здійснюються червоні знамена, встановлюється мир і воля...

Як бачимо, сюжет картини за своїм змістом, а також і за технологічним оформленням матеріалу (безліч прийомів тощо, характерних для кінотехніки тієї епохи) відверто нагадує радянські агітфільми.

¹¹³ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 28. Арк. 153.

¹¹⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 5. Арк. 65; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 78.

Підсумовуючи сказане про зародження українського кіновиробництва, можна з повною підставою стверджувати, що воно розвивалося трьома головними напрямки, а саме:

1. Широко інформаційна хроніка, образна публіцистика «в дусі тої лінії, яку, скажімо, ведуть наші кращі радянські газети»;

2. Науково-популярне кіно, яке дає «ті чи інші наочні та повчальні відомості»;

3. Ігрові художні фільми які обов'язково мають «художньо захоплююче та виховне значення».

На першому етапі кіновиробництва основну масу фільмів складала хроніка та агітфільми. Вони дозволяли кінематографу відразу включитися в активну боротьбу за створення нового життя, накопичувати сили і досвід для створення великих творів, для розгортання кінематографії в широких масштабах.

Зростання творчих сил українського радянського кіно

В процесі інтенсивної, по-справжньому бойової, багато в чому експериментальної роботи по створенню агітфільмів та хроніки поступово формувались сталі кадри українських кінематографістів. Хоч відомості про піонерів українського радянського кіно незначні та уривчасті, бо серйозно вивченням даного питання ніхто ще не займався і багато чого втрачено безповоротно, все-таки можна твердити, що Кінокомітет та кіноорганізації, створені при політвідділах Червоної Армії, домоглися згрупування досить визначного на той час загону кінопрацівників — режисерів, сценаристів, операторів, акторів. Більш того, зіставлення фактів, наведених в окремих мемуарах, дослідженнях, фільмографічних покажчиках¹¹⁵, в поєднанні з деякими архівними даними, дозволяє говорити про те, що комплектування знімальних груп, в своїй основі, не було випадковим. Певна частина кінопрацівників прийшла на службу Радянській владі, вбачаючи в своєму рішенні єдино можливий захід для розвитку реалістичних традицій, близьких кожному ще в період його дореволюційної творчості. Багато хто працював на Україні в минулому і, звичайно, в якійсь мірі знав лад життя, національні особливості народу і природний вигляд його земель. Авторами більшості сценаріїв, за яким створені агітфільми та перші художні картини, були

¹¹⁵ Див. Жуrow Г. З минулого кіно на Україні. К., 1959. С. 133–134.

О. Вознесенський, Л. Нікулін, Н. Анін, Б. Леонідов, Я. Ядов, А. Аркатов¹¹⁶. Останній займався і режисурою разом з М. Вернером, А. Лундіним, С. Ценіним, Н. Салтиковим, М. Бонч-Томашевським, Є. Пухальським, Л. Замковим. Знімали фільми В. Добржанський, Г. Дробін, А. Грінберг, А. Станке, Є. Капітта. Головні ролі виконували артисти П. Інсаров, А. Нікітін, Н. Салтиков, Г. Дніпровський, В. Градов, Г. Славатинська, Норд-Лундіна та ряд інших.

Творчість видатних дореволюційних сценаристів-фахівців О. Вознесенського і Л. Нікуліна в галузі кіно відома досить добре. Їх велика кінопропагандистська робота на Україні в. післяреволюційний період мала помітний вплив на формування українського кіномистецтва. Ще в 1918 році вони організували в Києві студію екранного мистецтва, виступали з лекціями та статтями, спрямованими проти ремісничого і гедлярського підходу до кіно, сприяли залученню в кінематографію молодих творчих сил із числа тих, хто буде «зближатися з мистецтвом екрана без хижацького ока і без підлої руки», — як писав О. Вознесенський. Сміливо виступаючи проти вульгарних буржуазних поглядів на мистецтво, що побутували серед частини творчих працівників, він стверджував: «Кіно — це мистецтво людини, мистецтво про людину... Найменша фальш в переживаннях на екрані виявляється удаваністю нестерпною. Досить лише порушити почуття міри, як екран помститься пошлістю, підкресленою тисячу разів. Він — в тому естетична таємниця його — не милує. Суворий завжди і в усьому, він вимагає бадьорості і молоді сили... Тисячі російських та іноземних артистів безславно і безслідно пройшли перед кіноапаратом лише тому, що вони до мистецтва на екрані підійшли з мірилами старих мистецтв і старих людей... Якщо мета світу, життя, всього живого — народжувати нову людину, робити так, щоб завтрашня людина була сьогоднішньою плюс дещо більше за сьогодні, — то мистецтво екрана слід визнати одним із наймогутніших засобів на шляху до цієї універсальної мети».

Одним із самих активних режисерів був політпрацівник Червоної Армії М. Є. Вернер. Творець популярних у свій час «комічних» стрічок та фарсів, він як художник кіноательє «Нептун» зустрічався і співробітничав у 1918 р. з Володимировим Маяковським під час створення декількох фільмів за сценаріями і при участі поета.

¹¹⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 23; Спр. 3. Арк. 13, 43; Спр. 5. Арк. 9, 23; Спр. 63. Арк. 44; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 73.

Маяковський із властивою йому енергією і допитливістю вникав у тонкощі кіновиробництва, багато і наполегливо репетирував, чим у великій мірі вражав учасників зйомки, які звикли до старих прийомів поспішної та потайної роботи, основою якої були недовір'я до виконавців та страх перед конкурентами. Спілкування з Маяковським вплинуло на М. Вернера. І є дещо знаменне в тому, що режисер найбільш плідно працював із сценаристом Л. Нікуліним, який також зустрічався з В. Маяковським ще в 1913 році і докладно говорив з поетом про «кухню сценічної справи, техніку створення кіносценаріїв».

Чималий творчий стаж роботи, і головним чином на Україні, мали й інші режисери — А. Лундін та С. Ценін — відомі артисти Київських театрів, що неодноразово знімалися в кіно, співробітничали з такими видатними майстрами сцени, як Степан Кузнецов, М. Тарханов та ін. Після режисерських дебютів у кіносекціях червоноармійських політорганів (А. Лундін — у кіновидавництві «Червона зірка», С. Ценін — в кіносекції політвідділу 41 дивізії), вони довгий час працювали в українській кінематографії.

Надовго зв'язав своє творче життя з українським кіно і М. Салтиков. Як актор він став відомим ще в 1911 році, виступивши в головній ролі робітника-каторжанина в першій самостійній постановці Я. А. Протазанова «Пісня каторжанина». Фільм становив собою екранізацію пісні «Бували дні веселі» і визначався як «драма із російського народного побуту». За свідченням сучасників, в картині були наявні реалістичні елементи в правдиво відтворюваній долі робітника, якого горе та злидні довели до арештантських рот. Незабаром після Жовтневих подій 1917 року М. Салтиков, на цей раз вже як режисер невеликої Одеської студії «Мирограф», знімає так звану «революційну драму» під назвою «Апостол», одночасно виступаючи в головній ролі революціонера, який повертається з царського заслання після лютневої революції. Хоч дія розгорталась в одному з робітничих районів Одеси, ідейно картина була далека від революційних позицій. Але все ж таки вона варта уваги, бо характеризує прагнення режисера знайти шляхи служіння новому життю.

І якщо спочатку М. Салтиков не піднімався у своїй творчості і світогляді вище від таких псевдореволюційних фільмів, як «У чіпких лапах двоголового орла», де замість пролетарських революціонерів були показані явно буржуазні, а сюжет запозичено, головним чином, з діяльності есерівських терористів, то дальша творча робота цього талановитого

і чесного митця радянського кіно є переконливим прикладом того, як повий соціалістичний лад підносив і виховував людей, формував з них свідомих бійців ідеологічного фронту, здатних просувати вперед наше мистецтво. Надзвичайно цікаве у зв'язку з цим визнання видатного радянського кінорежисера С. Ейзенштейна. В доповіді про досвід постановки історичних фільмів, яку він прочитав у 1940 році, Ейзенштейн висунув тезу про те, що в кінотворах треба піднести тему сучасності до вершин історичних узагальнень. Аналізуючи з цих позицій кращі кінотвори радянських митців, Ейзенштейн відмічає, що навіть у масштабних та високохудожніх фільмах «тема — людина і народ роздвоюється». При цьому він посилається на висловлення М. Салтикова, який відчув ці хиби ще під час перегляду «Страйки». «На цьому фоні — та мене б», — образно сказав тоді актор, маючи на увазі відсутність у картині індивідуалізованого героя з величним, неповторним характером. «Тоді ми дуже на нього образились, — згадував Ейзенштейн, — але треба сказати, що в якійсь мірі він був правий».

Постановкою реалістичних сюжетів, запозичених із прогресивної вітчизняної та зарубіжної літератури, відзначена рання творча практика на Україні і інших режисерів. Так, М. Бонч-Томашевський екранізував у київській кіностудії «Світлотінь» роман Е. Золя «Дамське щастя» (1915)¹¹⁷.

Один із керівників Кінокомітету — Е. Пухальський знімав у роки Першої світової війни на базі невеликої студії «Люцифер». Перейшовши потім у ательє «Мирограф», він створив картину «Син» (1917) — за оповіданням Гі де Мопасана¹¹⁸.

Інший активний працівник Кінокомітету О. Аркатов ставив картини за творами Шолом-Алейхема та Перетця («Кривавий жарт», «Судить, люди» та ін.). На базі Московського кінокомітету він у 1918 р. створив перший радянський антирелігійний агітфільм «Казка про попа Панкрата». Виступав О. Аркатов і як автор агітфільмів.

Кваліфіковані люди, що немало попрацювали на Україні, були і серед операторів. Наприклад, Г. Дробін знімав картини в Одеському ательє «Мирограф» ще з 1912 року; під час горезвісної «справи Бейліса»

¹¹⁷ До приходу в кіносекцію Наркомвоєну (1919) М. Б. Бонч-Томашевський поставив у «кінематографічному товаристві Аргус» кінодраму «Жага життя і кохання» за участю А. Лундіна, П. Скуратова та інших

¹¹⁸ Польський режисер Е. Пухальський був спершу одним із співвласників студії, яка відкрилася наприкінці 1914 р. В пошуках комерційного успіху студія почала випускати воєнно-шовіністичні агітки, чим остаточно підірвала свої справи, бо глядачі бойкотували подібну кінопродукцію

він виступив як кінодокументаліст із сюжетом «До розслідування убивства Андрія Ющинського», який царська цензура віднесла до розряду «крамольних». Ініціативним і сміливим був В. Добржанський, колишній київський фотограф, який вперше в нашій країні (1913 р.) здійснив масштабні зйомки з літака, пілотованого відомим російським льотчиком Нестеровим. Цікаво працювали також Є. Капітта, А. Грінберг, А. Станке.

Паралельно із першочерговою роботою над агітфільмами вживались заходи до створення повнометражних художніх фільмів, головним чином за сценаріями, в основу яких були покладені класичні твори української літератури, прогресивних російських та зарубіжних письменників. Наприклад, на початку травня 1919 р. група артистів на чолі з відомим режисером Б. С. Глаголіним готувала в мальовничих околицях Харкову «спектакль — містерію під відкритим небом», який іменувався «Пан». Цю грандіозну виставу, в якій брали участь, крім артистів, численні аматори із числа місцевих жителів, збирались «інсценувати для кінематографа». Тоді ж воєнний кіноцентр у Києві провадив роботу по екранізації роману Е. Золя «Труд»¹¹⁹.

Здійснити ці і деякі інші цікаві задуми щодо постановки художніх фільмів, мабуть, не пощастило, як не пощастило в той час довести до кінця важливу творчу роботу — художній фільм про великого співця українського народу Тараса Григоровича Шевченка.

Відомо, що 20 березня 1919 року Кінокомітет звернувся через київську персу до літераторів і журналістів із закликом створити сценарій про життя і творчість Т. Г. Шевченка. Із надісланих незабаром творів був відібраний сценарій Василевського під умовною назвою «Червоний кобзар». В середині травня почалися зйомки картини, що продовжувалися аж до початку наступу на Київ денікінців в серпні 1919 року¹²⁰.

Події громадянської війни, жорстока боротьба з іноземними інтервентами і озброєною внутрішньою контрреволюцією, — все це призвело до різкого спаду роботи в різних галузях мистецтва, в тому числі і в галузі кіно. Україну тимчасово окупували денікінські банди. Радянські кінопрацівники частково вступили до лав Червоної Армії, і там дехто з них продовжував творчу роботу на базі кіносекцій при політвідділах

¹¹⁹ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 6.

¹²⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 3. Арк. 12–13; Спр. 1. Арк. 23; Спр. 5. Арк. 23; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 49. Постановку першого художнього фільму про Т. Г. Шевченка пощастило здійснити лише в 1926 році на Одеській кінофабриці. В ролі поета виступав А. Бучма.

червоноармійських з'єднань. Багато хто з кінопрацівників припинив свою діяльність, пішов у підпілля, приховуючи уцілілі картини, за якими запекло полювала білогвардійська контррозвідка.

Не зважаючи на тимчасове зруйнування державної системи кінематографії, вона переконливо довела свою життєздатність. За короткий час існування в 1919 році кінематографія зуміла домогтися настільки відчутних результатів, що незабаром, після вигнання інтервентів, почала знову неухильно набиратись організаційних і творчих сил, відновлювати втрачене, базуючись на набутому досвіді і використовуючи форми і методи роботи, перевірені в перші місяці діяльності.

Лекція з курсу «Історія кіно» для студ. ф-ту культосвітньої роботи / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1961. 40 с.



УКРАЇНСЬКЕ РАДЯНСЬКЕ КІНО В ПЕРІОД ВІДБУДОВИ НАРОДНОГО ГОСПОДАРСТВА КРАЇНИ

Випуск другий

Шляхи і засоби подолання труднощів

Поворот від політики воєнного комунізму до нової економічної політики супроводжувався багатьма політичними, господарськими та іншими труднощами. Дуже важке становище створилося в усіх провідних галузях промисловості і сільського господарства, розорених і зруйнованих у роки Імперіалістичної війни і боротьби з інтервенцією.

Всі ці труднощі гостро позначилися і на кінематографії, що не мала ні власної матеріально-технічної бази, ні достатньої кількості кваліфікованих спеціалістів, а тим паче таких, які б вийшли з робітників і селян.

В результаті, на момент націоналізації кінематографа українська радянська кінематографія залишилася без своїх головних виробничих баз, що знаходилися в Одесі, Києві, Харкові і Катеринославі¹²¹.

¹²¹ Йдеться про приватні підприємства, які існували у вказаних містах до революції і використовувалися потім в різній мірі для налагодження радянського кіновиробництва.

Тільки в грудні 1919 року Червона Армія звільнила Київ і Харків. Одесу, де знаходилася значна частина кінопрацівників та основне устаткування, вдалося очистити тільки в лютому 1920 року¹²². В цей час у центральних областях країни процес націоналізації кінопідприємств уже завершувався.

Однак і після встановлення елементарного спокою і порядку — на значній частині території України, все ж таки ще не було умов для випуску фільмів навіть у масштабах попереднього року.

Отож, ні дивно, що в цих умовах кіновиробництво почало катастрофічно падати. В фільмографічних довідниках значилося тільки дев'ять картин (переважно агітфільмів), випущених на Україні в 1920 році, чотири в 1921 році і тільки дві — в 1922 році¹²³.

Дуже погано стояла справа і з кадрами кінопрацівників. Воєнна гроза розметала людей. У 1920–1921 роках Кінокомітет мав мізерний творчий штат. Він фактично складався з трьох режисерів (А. Лундін, С. Ценін, М. Салтиков), яким доводилося і сценарії писати, та з єдиного оператора А. Станке.

Майже нічого не змінило й те, що якийсь час у кіновиробництві брали участь відомі дореволюційні режисери П. Чардинін і Б. Глаголін. Перший зняв три фільми і незабаром, піддавшись капітулянтським настроям, емігрував за кордон. Б. Глаголін, по суті, тільки закінчив в Одесі роботу над фільмом «Знову на землі» (за мотивами п'єси Ж. С. Буальє «Король без вінця»), розпочату ще на базі Петроградського кінотехнікуму.

Скрута з кадрами була така гостра, що Раднарком республіки видав спеціальну постанову, згідно з якою був об'явлений суворий облік тих, хто працював у галузі освіти і мистецтва, в тому числі артистів екрану, режисерів і інших кінопрацівників — «зав. прокатними конторами, зав. кінотеатрами, зав. технічною частиною, кіномеханіків, машиністів, лаборантів, кінооператорів, копіювальників, перевірниць, завідуючих експедиційними відділами, експедиторів і т.д.»¹²⁴.

Цей захід мав шкоди, заборонили видавати літературу рідною мовою, а книги, видані раніш, вилучили з бібліотек, забороняли концерти

¹²² Історія Української РСР. Т. 2. С. 171.

¹²³ Див., наприклад, найбільш повну фільмографію в книзі: Корнієнко І.С. Українське радянське кіномистецтво. С. 129–131.

¹²⁴ Про облік культурно-освітніх працівників. Постанова РНК УРСР від 19 лютого 1921 року. (Цитується за зб.: Культурне будівництво в Українській РСР. К., 1959. С. 89–90).

української музики, дійшли в своїх коштунствах до того, що зруйнували пам'ятник Т. Г. Шевченкові в Києві якій мав важливе значення. Та організаційна робота ще не забезпечувала розв'язання головного завдання — створення нової за змістом радянської кінематографії. Навіть досвідчені, здібні майстри кіно тоді ще були в полоні ремісницьких штампів дореволюційного кіно. Користуючись старою, звичною методикою роботи, вони в своїй творчості підміняли суть передових ідей в кращому випадку самою тільки видимістю цих ідей, а в гіршому — завуальованою пропагандою поглядів.

Пропагандисти, і насамперед товариші і ровесники невгамовного житомирського комунара «Сашка» Довженка (так називали його друзі)¹²⁵ вміли добре виплавити і ефективно використати усе найкраще і прогресивне з того, що було тоді в кінематографі, — і його емоційно-художні елементи, і окремі реалістичні мотиви старих фільмів. Вони прагнули кожний фільм зробити значною подією для глядача і досягали часом прекрасних результатів.

Коли щастило роздобути трохи плівки і більш-менш придатну апаратуру, ці люди, дивуючи своїм ентузіазмом і сміливістю навіть досвідчених операторів-професіоналів, організовували знімання фронтової хроніки, кінолистівок і часто добивались того, що матеріал того ж дня виходив на екран. Якщо ж не було кіноапаратури, вони брали на облік елементарні технічні засоби — «чарівні ліхтарі», діапозитиви, грамофони і дотепно використовували їх під час лекцій, бесід, диспутів, на вечорах показу «світлових картин з народного побуту», для колективного слухання грамзаписів (народних мелодій, драматичних уривків, декламації) в найрізноманітніших аудиторіях: серед червоноармійців, на підприємствах, залізничних станціях, пристанях, на селах, у школах, дитячих колоніях і т.д.¹²⁶

Всі такі масові заходи використовувалися для опублікування і роз'яснення «особливо важливих телеграм» про воєнні дії, господарських завдань, мобілізацію тощо.

З метою розширення роботи відділ агітації і пропаганди Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету ще в 1919 році розіслав усім місцевим органам Радянської влади, фабричним організаціям, редакціям газет спеціальний циркуляр, який зобов'язував

¹²⁵ Корнієнко І.С. Українське радянське кіномистецтво. С. 101.

¹²⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Д. 11. Л. 49; Д. 63. Л. 100; Ф. 180. Оп. Д. 10. Л. 106; Ф. 1525. Оп. Д. 49. Л. 263; Ф. 1738. Оп. Д. 30. Л. 165; Д. 51. Л. 14–15; Д. 109-а. Л. 31.

організувати кадри агітаторів-пересувників по містах і селах. «Цим останнім, — говорилося в циркулярі, — виступати як у приміщеннях, так і під відкритим небом, користуючись грамофоном, кінематографом...»¹²⁷. Особливу увагу пропонувалося приділити роботі в зонах розташування залізничних станцій і пристаней, де концентрувалися значні маси людей.

Технічні засоби кіно, проекційні ліхтарі, грампластинки широко застосовувалися і в так званих народних кіноуніверситетах — своєрідних культурно-освітніх закладах, які виникли незабаром після встановлення Радянської влади і існували на громадських началах. Кіноуніверситети вирости з дитячих лекторіїв¹²⁸. Діафіковані і кінофіковані лекції з історії культури і літератури, які читалися в клубах і притулках, захопили не тільки дітей, а й дорослих.. З останніми розпочалися окремі заняття за спеціальною програмою. Досвід швидко поширився по всій країні. В Москві, наприклад, постійно діючий народний університет відкрили на Арбаті, в будинку № 51. Заняття в ньому починалися о 7 годині вечора, вхід був вільний, а лекції ілюструвалися діапозитивами і «кінострічками». Про тематику лекцій заздалегідь повідомлялося через центральну пресу.

Особливою популярністю в кіноуніверситетах користувалися лекції, в яких зачіпалися великі наукові проблеми. Характерний щодо цього успіх лекції Чулинського на тему «Життя на Марсі».

Культурно-освітня робота з використанням технічних засобів виявилася такою плідною, що спеціально для обліку і оцінки дієвості цих засобів була створена авторитетна комісія з представників Наркомосу республіки і політорганів Червоної Армії. Як експериментальну базу використали показовий «Вагон пропаганди», що курсував по районах і подавав на місцях практичну допомогу¹²⁹.

Немало зусиль докладалося, щоб організувати виробництво апаратури і різних засобів наочності. Крім діапозитивної майстерні Кінокомітету, що помітно розширила свою діяльність, почала функціонувати нова майстерня «по виробництву знімків». Організувалися

¹²⁷ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. Д. 28. Л. 136.

¹²⁸ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32, Д. 3. Л. 28.

¹²⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Д. 60. Л. 27, 29.

фотосекція і грамофонний відділ, який мав створити «радянську пластинку» та використати її з метою пропаганди¹³⁰.

Відділові пощастило досить оперативно взяти на облік і зібрати чимало старих грамофонів, пластинок, а також налагодити роботу по конструюванню і випуску портативних звуковідтворюючих апаратів і грампластинок з спеціально добраним репертуаром і, насамперед, з записами промов «кращих і популярних народних ораторів»¹³¹.

І незабаром, як зазначалося в одному з повідомлень Наркомвоєну, політоргани Червоної Армії вже одержали багато грамофонів і 2500 грамофонних пластинок «з промовами народних комісарів, частушками революційного характеру та ін.»¹³².

Здавалось би, що застосування таких технічних засобів як «чарівний ліхтар» і, тим більш, грамофон відношення до розвитку кінематографії не мають. Та це не зовсім так. Вище вже зазначалося, що тоді кіно ще мало достатніх творчих сил і технічних засобів, щоб впевнено і повноцінно виконувати роль активного провідника політичних знань, нової соціалістичної культури. Обмежена була і спроможність діапроекції, звукозапису. Навіть газети через великий паперовий голод випускалися малими тиражами.

Так і в кіно простий і недорогий діапозитив часто служив пробою, індикатором творчого задуму, зримим розвідником сил і можливостей кінематографа. А грамофонна пластинка доповнювала арсенал виразних засобів «великого німого».

Випуском технічних засобів, зокрема проєкційних ліхтарів та діапозитивів, кіноорганізації України займалися досить довго і регулярно. Так, у 1922–1923 роках був створений цикл тематично однотипних кінострічок і діапозитивів на теми з сільського господарства, біології, техніки, астрономії, санітарії і гігієни та з інших питань.

Мабуть не помилившись, можна сказати, що робота над діафільмами була однією з стадій творчого навчання кінематографістів-початківців. У Харкові, наприклад, діапозитивна майстерня об'єднувалася з кінознімальною базою, яка виконувала замовлення на виготовлення навчально-інструктивних і освітніх фільмів.

¹³⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Д. 11. Л. 27, 154; Д. 1. Л. 7, 34, 58; Д. 3. Л. 62; Д. 5. Л. 1; Д. 60. Л. 32, 78; Ф. 1738. Оп. Д. 38. Л. 48, 115.

¹³¹ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. Д. 30. Л. 141; Д. 38. Л. 144; Ф. 166. Оп. 32. Д. 1. Л. 34, 58, 62; Д. 3. Л. 62; Д. 60. Л. 14, 27, 29, 32, 78, 111; Д. 11. Л. 148.

¹³² ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32, Д. 1. Л. 34, 58, 62; Д. 11. Л. 148; Д. 60. Л. 14, 27, 29, 32, 78; Ф. 1738. Оп. 1. Д. 30. Л. 141; Д. 38. Л. 44.

Діапозитивні серії так тематично і технічно ускладнилися (були освоєні навіть кольорові), що без режисера-методиста підготувати таку серію вже не можна було.

Неухильно зростав і випуск діапозитивів. Уявлення про обсяг виробництва дає хоч би й продукція 1925 року. Того року створювалося близько 30 серій діапозитивів з історії революційного руху, в СРСР (до 1000 кадрів), 7 серій, присвячених тільки подіям 1905 року (200 кадрів), фундаментальний діапозитивний атлас «Весь світ», створений з метою всебічно висвітлити життя, побут, природу всіх країн світу, та ін. Над цим працював великий творчий колектив. До написання сценаріїв про робітничий і профспілковий рух у капіталістичних країнах залучалися зарубіжні літератори і вчені¹³³.

Колективи агітпоїздів всемірно підтримувалися. Їм дано було і все найкраще з того, що тоді мала наша молода кінематографія: нові кінематографічні фільми революційного змісту, скромний фільмофонд старих картин, кадри спеціалістів, апаратуру і кіноматеріали¹³⁴.

В умовах, які склалися на той час на Україні, це мало особливо важливе значення, бо сконцентрувати і зберегти кінематографічні сили і засоби в інший спосіб, ніж шляхом мобільних формувань на базі агітпоїздів і пароплавів, як виявилось, було дуже важко, а часом і просто не можна. Мізерний тираж картин¹³⁵, майже повсюдна відсутність кінопроекційної апаратури, часті нальоти бандитських загонів, які нищили виявлені кіноустаткування і фільми, все це і багато інших факторів, як переконливо свідчать архівні документи, враховували партійні і радянські органи республіки при екіпіровці «кінематографічної частини» агітпоїздів, комплектуванні «груп кінематографа», часом досить численних щодо складу. Наприклад, серед персоналу агітпоїзда «Більшовик» тільки бригада кінофікаторів складалася з п'яти чоловік: кіномеханіка, моториста, двох помічників і підсобного робітника. Кошторисом того ж агітпоїзда передбачені були чотири спеціальні «пересувні кінематографі-клуби» для армії з таким же штатом працівників¹³⁶.

Заслуговує на увагу і старання зовнішнє оформлення кіноваріантів засобами наочної агітації. «Кіно освітлює темноту, просвіщає

¹³³ Кіно. 1925. № 1. С. 27.

¹³⁴ ЦДАВО України. Ф. 180. Оп. Д. 4. Л. 1; Ф. 1738. Оп. Д. 35. Л. 194; Д. 42. Л. 162.

¹³⁵ Від 3-х до 5-ти копій. «Рекордний» тираж до 40-ка копій мали тільки деякі, особливо важливі картини.

¹³⁶ ЦДАВО України. Ф. 182. Оп. Д. 4. Л. 4, 11.

бідноту»¹³⁷ — такі гасла, барвисті плакати, фотовітрини, а також короткі анотації на фільми, оголошення, які закликали населення не тільки дивитися фільми, а й «навчатися», були обов'язковими елементами масової кінороботи¹³⁸. Вони поклали початок принципово новій змістом і формою радянській кінорекламі.

Цікаво зазначити, що характер наочної агітації змінювався залежно від змісту кінопрограм, які, в свою чергу, складалися з урахуванням конкретних агітаційно-пропагандистських завдань, розв'язуваних колективом агітпоїзда, а також і маршруту рейсу.

З тих архівних матеріалів, які до нас дійшли, можна мати уявлення, як, наприклад, готувався до рейсу агітпоїзд «Більшовик» у Мелітопольському повіті. Нічого не випустили з уваги кінопрацівники, починаючи з добору фільмів, їх відповідності до тематики лекційної пропаганди, складання докладних методичних «анкет для кінематографа», і кінчаючи матеріально-технічними і організаційними справами, аж до побутового забезпечення кожного учасника кіногрупи¹³⁹.

Як бачимо, агітпоїзди і пароплави були, як на той час, чи не найкращими і найсильнішими культурно-освітніми закладами. І не випадково їх діяльність викликала лютю ворогів радянського ладу. На агітпоїзди і пароплави не раз вчиняли збройні напади контрреволюційні лазутчики і білогвардійська авіація.

На Україні завдяки агітпоїздам пощастило підтримати радянське кінотовиробництво, бо багато які з них провадили кінознімання і досить часто мали непогано устатковані фото-кінолабораторії¹⁴⁰. Деякі з кадрів, зафіксованих на кінострічку операторами, які супроводили агітпоїзди, збереглися до наших днів.

Ще більше допомогли агітпоїзди справі кінофікації. Проникнення в райони, де не було кінематографів або де ще не демонструвалися радянські фільми, консультаційно-технічна і інструктивна допомога місцевим кіномеханікам, обладнання нових кіноустановок, масові безплатні

¹³⁷ Кінокадри, що відтворюють загальний вигляд кіновагона, збереглися в ДАКФД Росії (№ № 1–120, 0–450).

¹³⁸ ЦДАВО України. Ф. 180. Оп. 1. Д. 13. Л. 13, 16; Д. 4. Л. 4; Д. 2. Л. 60; Д. 5. Л. 1; Д. 6. Л. 1, 7; Ф. 21. Оп. Д. 2. Л. 5, 79; Ф. 166. Оп. 32, Д. 63. Л. 44.

¹³⁹ ЦДАВО України. Ф. 182. Оп. Д. 2. Л. 26, 77, 93, 116; Д. 4. Л. 3, 6, 20 та ін.

¹⁴⁰ ЦДАВО України. Ф. 21. Оп. Д. 2. Л. 79; Ф. 166. Оп. Д. 11. Л. 7; Ф. 182. По. Д. 2. Л. 77; Д. 4. Л. 19.

сеанси для трудящих, — таке далеко не повне коло завдань, що їх успішно здійснювали агітпоїзди¹⁴¹.

Досить значними цифрами характеризується кінообслуговування з кількісного боку. Під час тільки одного рейсу за маршрутом Лубни-Пирятин-Лохвиця-Гадяч, у важких зимових умовах (грудень 1920 р.), агітпоїзд ім. Леніна дав 40 сеансів, охопив 60 тис. глядачів¹⁴². Під час другої поїздки (район Полтава — Миргород — Кременчук, усього 7 населених пунктів) дано 27 сеансів, на яких було присутніх 12 тис. глядачів. Під час третього рейсу (Прилуки, Ромни та ін. — також 7 населених пунктів) відбулося 40 сеансів. На них побувало 17 350 глядачів¹⁴³. З переліку населених пунктів бачимо, що агітпоїзд ішов за зоряним маршрутом, послідовно охоплюючи територію лівобережжя України і найрізноманітнішу аудиторію. Не менш цікаві й відомості, вміщені в «Суточних ведомостях кинематографа». Відомості ці характеризують просування агітпоїздів і пароплавів у районах правобережжя республіки. Так, у Білій Церкві протягом двох днів дано було 6 сеансів на відкритому повітрі для червоноармійців, залізничників і дітей (охоплено 6900 чол.); у Балті — 5 сеансів протягом одного дня (охоплено 3000 глядачів); у Бердичіві — теж 5 сеансів для вихованців дитячих притулків, школярів і учасників художньої самодіяльності; у Вознесенську — 6 сеансів (охоплено 3250 чол.), Єлисаветграді — 7 сеансів (охоплено 3400 чол.); у Городищі — 17 сеансів протягом двох днів (охоплено 8900 чол.) і т.д.¹⁴⁴. Не менш інтенсивно працювали й агітпоїзди «Червона Україна», «III Інтернаціонал» та інші.

Утворення і діяльність ВУФКУ

При всіх труднощах, пережитих тих років молодого Радянською державою, керівництво кінематографією навіть і протягом якогось короткого часу не зводилося тільки до планування і розподілу засобів. Питаннями використання кіно з агітаційно-пропагандистською метою дедалі ширше починають займатися різні державні і громадські

¹⁴¹ ЦДАВО України. Ф. 21. Оп. 1. Д. 2. Л. 41, 72; Ф. 180. Оп. 1. Д. 2. Л. 57, 60, 68; Д. 10. Л. 29; Ф. 181. Оп. Д. 5. Л. 3; Ф. 182. Оп. Д. 4. Л. 3, 6, 20.

¹⁴² Повідомлення в багатотиражці поїзда Робітник і селянин. 1920. № 21. 18 грудня.

¹⁴³ ЦДАВО України. Ф. 180. Оп. Д. 10. Л. 97, 102.

¹⁴⁴ ЦДАВО України. Ф. 180. Оп. Д. 10. Л. 4–19.

організації. В 1920 році Наркомос республіки видає, ряд постанов, що стосувалися організації агітпунктів і характеру їх обслуговування в умовах наступу білополяків, про створення при губернських відділах народної освіти секцій художньої пропаганди і про передання їм усіх націоналізованих фільмів. Організації кінороботи на агітаційно-лекторських пунктах стосувалося і розпорядження Всеукраїнського фотокінокомітету. За наказом Комітету від 14 лютого 1920 року всі кінопрокатні контори, кінофабрики, кіностудії, кінолабораторії мали пройти реєстрацію при губнаросвітах. Наприкінці того ж року (19–21 листопада) в Харкові відбулася республіканська нарада кінодіячів. А через кілька місяців питання застосування кіно розглядалися в числі головних на Всеукраїнському з'їзді політпрацівників Червоної Армії і Флоту.

З метою зміцнення і поліпшення навчально-виховної справи та широкого розвитку мережі культурно-освітніх закладів Раднарком республіки видає декілька постанов, що закріплювали за Наркомосом будинки, придатні для клубів (1921), а ВУЦВК декретує — обов'язкові внески на «культурно-освітню роботу серед пролетаріату» промислових і торговельних підприємств у розмірі від 5 до 10 процентів з усієї суми заробітної плати на даному підприємстві. Спеціальною постановою уряду був визначений характер роботи сільських культурно-освітніх закладів. Видовищні підприємства, в тому числі і кінематографи, одержали розпорядження про виділення половини квитків для червоноармійців і робітничих організацій. Були розроблені певні правила розподілу безплатних і платних квитків¹⁴⁵. Всеукраїнська партійна нарада, скликана в травні 1921 року, намічає в числі важливіших питань ряд заходів і в галузі національно-культурного будівництва на Україні.

Усі радянські республіки, і передусім Радянська Росія, допомагали Українській РСР у відбудові народного господарства. Дуже важливу роль у створенні необхідних умов для розвитку промисловості відіграло запровадження єдиної економічної політики України і Росії.

Слід відмітити, що допомога по лінії кіно була пов'язана з певними труднощами, бо і в центральних містах країни кінотовиробництво і наявність кадрів спеціалістів були ще далеко недостатні.

13 березня 1922 року утворюється Всеукраїнське кінофотоуправління — ВУФКУ. Через місяць (24 квітня) спеціальним наказом Народного комісаріату освіти і Народного комісаріату внутрішніх справ республіки

¹⁴⁵ Безплатні сеанси для трудящих як одна з форм пропаганди кіно практикувалися й раніш (див. ЦДАВО УКРАЇНИ. Ф. 1738. Оп. Д. 109а. Л. 33).

в розпорядження ВУФКУ передаються всі кінотеатри і підприємства кінофотопромисловості, які знаходилися на території України¹⁴⁶. В Наркомосі створюється Головний комітет для контролю за репертуаром (Главрепертком). Українська економічна рада затверджує статут ВУФКУ, яким передбачалося розгорнення кіновиробництва в широких масштабах¹⁴⁷. Нарешті, 22 листопада 1922 року Всеукраїнський Центральний виконавчий Комітет — ВУЦВК приймає постанову про запровадження «Кодексу законів про народну освіту», в якому кіно розглядалося як одне з наймогутніших знарядь впливу на маси, і висувалося завдання вилучити і замінити «всі антихудожні і розбещуючого змісту фільми» картинами, які б відповідали загальним завданням політичної освіти мас. Рішуче підкресливши, що кінематограф на всіх стадіях виробництва прокату і демонстрування фільмів є монополією держави, Кодекс законодавчим шляхом закріпив за ВУФКУ всі права на кінематографічне майно, кінотеатри і монополію прокату фільмів на території республіки. В розпорядження ВУФКУ були передані Одеська кінофабрика, ательє в Києві і Ялті (в Ялті на умовах оренди)¹⁴⁸.

На листопад 1923 року в штатах ВУФКУ числилося понад дві тисячі співробітників. З них в управлінському апараті — 212, на виробництві — 94 і в кінотеатрах — 1852 чоловіки¹⁴⁹. Безпосередньо на кінофабриках працювало: на Ялтинській 20, на Одеській 27 чоловік¹⁵⁰. До січня 1925 року загальна кількість працівників, зайнятих у кінематографії, зросла на одну третину, при деякому скороченні адміністративного персоналу і помітному збільшенні виробничого складу і кінофікаторів (відповідно 185, 260 і 2478 чоловік)¹⁵¹. З року в рік збільшувалася й кількість знімальних груп. Різні документи що збереглися в архівах ВУФКУ і інших організацій, дають підстави гадати, то в стадії виробництва

¹⁴⁶ Корнієнко І.С. Українське радянське кіномистецтво.

¹⁴⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 106.

¹⁴⁸ Радянське кіно. 1937. № 7. С. 35; Кино. 1923. № 2/6. С. 42–43. Ялтинська фабрика з кінця 1923 до літа 1924 року орендувалася кінотовариством «Левфільм», яке швидко лопнуло, і з 10 жовтня 1924 року фабрику знову прийняло ВУФКУ (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 4. Д. 138. Л. 102; Ф. 1238. Оп. 1. Д. 6. Л. 76–77).

¹⁴⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 7. Л. 19.

¹⁵⁰ За станом на 1.X. 1923 р. (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 112). На I.X. 1927 р. відповідно 172 і 417 чоловік. Наведені цифри збігаються з даними. Опублікованими в пресі наприкінці 20-х років (Кино. 1927. № 6. С. 6; № 14. С. 4; 1929. № 13. С. 2), де додатково вказується, що в 1925 році на студіях працювало 300 чоловік. Остання цифра, мабуть, дещо занижена.

¹⁵¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 7. Л. 19.

фільмів завжди знаходилося: в 1923 році — тільки 2–3. в 1924–1925 роках 6, а на початок 1926 року — вже до 15–16 знімальних груп. Одеська кінофабрика була тоді вже досить потужним підприємством. На ній налічувалося 183 робітника і 124 службовці, більше десяти допоміжних цехів (кінофотолабораторія — 28, столярна майстерня — 47, електротехнічна — 39, малярна — 17, бутафорська і реквізитна — 14, костюмерна — 16, гримувальна — 6 чоловік та ін.).

Творчий склад включав 13 штатних режисерів, 10 операторів (головний — В. І. Завелєв), 5 художників-архітекторів (старший — В. Г. Кричевський), 11 помрежів і 29 акторів. Серед них: І. Замичковський, А. Бучма, Н. Ужвій, М. Крушельницькій, Ю. Шумський, С. Ватуля, А. Лундін, Д. Капка, М. Ляров, С. Мінін, І. Капралов та інші¹⁵².

Технологічна база кінофабрики також була міцна: два спеціально побудовані павільйони (405 м² і 385 м²) і один устаткований у кам'яному сараї; 23 знімальні камери, 7 копіювальних апаратів продуктивністю до 30 тис. метрів плівки за зміну, 3 чистильні машини, 2 титрувальні верстати, установка для рапідзнімання, 7 монтажних апаратів та ін. Освітлювальний парк досягав 140 одиниць, електроживлення яких здійснювалося від власних підстанцій, і т.д.¹⁵³.

При очевидному кількісному зростанні ВУФКУ з якісною стороною справа стояла гірше. Усе ще відчувалися, як зазначається в ряді документів, нестача художнього персоналу. Були ще в кіно випадкові люди і явно не вистачало молоді. Наприклад, на Ялтинській кінофабриці в 1925 році з 122 працівників тільки дев'ять були членами партії і лише шістнадцять комсомольцями¹⁵⁴.

На допомогу кінематографістам прийшла громадськість України. В березні 1923 року Одеський губвідділ працівників мистецтва (Робмис) видає спеціальну постанову про становище на місцевій кінофабриці. У вересні того ж року ЦК ЛКСМУ виносить рішення про проведення набору комсомольців на кіновиробництво. Керівники ВУФКУ не раз побували в Москві, де знайомилися з роботою студії О. Преображенської і В. Гардіна, яка, як підкреслювалося, щодо навчальних методів

¹⁵² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 5. Л. 105–157; Д. 11. Л. 97; Ф. 2708. Оп. Д. 448. Л. 23, 54; Оп. 2. Д. 576. Л. 231. Режисерами працювали П. Чардинін, Г. Тасін, Г. Грічер, А. Анощенко, Б. Глаголін, Г. Стабовий, А. Кордюм, Мухсин-бей, а трохи пізніше О. Довженко (з 22.VI.1926 р.), М. Охлопков (з 15.VII.1926 р.), В. Вільнер, М. Терещенко, Е. Большинцов.

¹⁵³ Кіно. 1926. № 10. С. 9–10; Советский экран. 1926. № 36. С. 8.

¹⁵⁴ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 6. Л. 92; Ф. 2708. Оп. Д. 448. Л. 42.

і художнього напрямку примикала до традицій художнього академічного театру.

В. І. Гардін не раз проживав на Україні: вчився в Київському військовому училищі, там же вперше взяв участь в аматорському спектаклі, дебютував як професіональний театральний актор (Одеса), а пізніше і як кінорежисер — фільмом «Ключі щастя» (1913 р.), поставленим спільно з Я. Протазановим на базі приватного ательє, побудованого в околицях Києва.

Творче формування Гардіна відбувалося під впливом таких видатних майстрів як Горький, Шаляпін, Комісаржевська, Давидов, Купрін, Качалов та інших, з якими він неодноразово зустрічався і співробітничав. Одним із перших почав В. Гардін служити Радянській владі. Учні очолюваної Гардіним 1-ї державної кіношколи, найважливішим принципом якої було «вміння передати через актора, правильно знятого, який вірно зіграв свою роль, зміст постановки», створили першу революційну повнометражну художню картину радянського кіно «Серп і молот». Фільм цей дослідники вважають безперечним досягненням молодого радянського кіномистецтва, кращим агітфільмом часів громадянської війни».

За два роки роботи в ВУФКУ (1922–1924) В. Гардін поставив вісім фільмів¹⁵⁵. Більшість з них не піднялися до рівня значних художніх явищ. Між іншим, головну причину, що пояснює цю обставину, тонко підмітив В. Маяковський ще на огляді «Серпа і Молота». Поет вказав режисерові на елементи «м'якотілої інтелігентщини», «делікатничання», тобто по суті, на недостатньо міцну ідейну основу його творчості, яка не позбулася чесних, але наївних уявлень про народ як щось «безлике, але прекрасне незнане, якому кращі люди світу віддають свою працю, особисті блага, іноді життя».

І все ж таки діяльність В. Р. Гардіна безумовно позитивно вплинула на розвиток української радянської кінематографії. Він приніс на виробництво свій багатий художній і технологічний досвід, уміння чітко організувати і продуктивно використати на знімальній площадці робочий час. Темпи випуску фільмів часто залишалися на старому рівні («Герць» був знятий за 20 днів — з 23 вересня по 13 жовтня 1922 р.,

¹⁵⁵ Шість художніх («Герць». «Привид бродить по Європі», «Отаман Хміль», «Поміщик», «Слюсар та канцлер». «Остап Бандура») і два хронікально-документальні («У дні Паризької Комуни» і «Великий Жовтень»). Судячи з фільмографічних даних, політико-освітня картина під назвою «Герої й мученики Паризької Комуни» створена в 1921 році режисером Л. Лундіним за сценарієм Г. Тасіна.

«Отаман Хміль» — за півтора місяця), але Гардін уже не робив секрету з сценарію, роз'яснював його зміст усім виконавцям, даючи їм змогу вникнути в задум. Заради цього він ішов навіть на подовження строків знімання (робота над фільмом «Слюсар та канцлер» тривала вже майже три місяці). Позитивним було і щире прагнення режисера відгукнутися своїми творами на події сучасності та недавнього минулого. Ось як формулювалася тематика цих картин: «Хміль» — епоха громадянської війни, бандитизм, біла еміграція... «Поміщик» — побут кріпаків і поміщиків... «Слюсар та канцлер» — світова війна і боротьба за робітниче-селянську владу... «Остап Бандура» — селянство і етапи його розвитку, — від епохи кріпосного права до Жовтневої революції, — і висунуті з його середовища герої в боротьбі за Радянську владу на Україні»¹⁵⁶. В афішах і анонсах «Герць» («Остання ставка містера Еніока») називали навіть «кращою російською продукцією 1922 року». Про фільм «Поміщик» писали, що при всіх його недоліках, він «викликав бурю оплесків, чого до того не було», бо показували «героя напівпролетаря і кріпака... картини боротьби, перемоги».

Фільм «Поміщик» з випущених у 1923–1924 роках був першим, проданим для демонстрування в Америку, Німеччину, Францію і Японію. Поряд з деякими іншими кінофільмами («Хміль», «Слюсар та канцлер», «Остап Бандура», «Господар чорних скель») на цю картину був попит і з боку інших країн¹⁵⁷. Факт вартий уваги, якщо зважити, що Америка, наприклад, неохоче купувала іноземні фільми. Так, у 1922 році з 425 іноземних картин, завезених до США, там були придбані і продемонстровані тільки шість, годі як вивіз американської кінопродукції досягав 50 мільйонів метрів майже вдвічі більше ніж у 1913 році. Ці фільми, зокрема у Франції, становили 46% прокату (при 19% власне французьких стрічок).

Слід, однак, зазначити, що молода радянська кінокритика не виявляла особливого захоплення названими фільмами. «Сюжет дуже підфарбований революцією... від цього не виграла ні основна фабула, ні революція, не без іронії відмічалось в одній з рецензій на фільм «Герць». — Революціонер, вождь робітників, грає в карти на ставку «життя або смерть», фабрикант, що «виграв» смерть, йде «убиватися» в натовп страйкуючих робітників». Приблизно такі ж відгуки були і на

¹⁵⁶ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 61.

¹⁵⁷ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 61.

фільм «Привид бродить по Європі». Він критикувався за показ «якоїсь взагалі імперії» і її глави, що взяв на себе «гріхи гноблячих класів».

На фоні цих фільмів помітно виділявся «Остап Бандура» завдяки чудовій, зворушливій грі знаменитої української актриси М. Заньковецької, яка виступила в ролі матері героя, що загинув у боротьбі за Радянську владу. Міміка її виражала внутрішнє горе, силу материнської любові до сина і ненависть до гнобителів, споконвічних ворогів трудового народу. І поряд з чудовою артисткою і задушевною розумною людиною — Марією Костянтинівною Заньковецькою, яку я знімав в «Остапі Бандурі», — пише В. Гардін, — молоді кіногерої здавалися блідними і пустими. Мріючи розшукати в архівах копію фільму, Гардін сподівався, що «передрукують епізод, в якому знята Марія Костянтинівна, і будуть демонструвати його в театральних музеях і інститутах як достовірне свідчення майстерності великої української актриси».

Робота на фабриках ВУФКУ, спілкування з новою радянською молоддю багато чого навчило і самого Гардін. Він зрозумів, «що домогтися успіху в кіно можна тільки спираючись на колектив».

А колектив українських кінематографістів з кожним днем зростав, поповнювався молодими талановитими людьми. З своїм першим сценарієм прийшов на виробництво П. Панч, почали працювати М. Бажан, Ю. Яновський, А. Каплер, В. Сосюра, О. Копиленко, М. Майський та інші літератори. Кінорежисурою захопилися Л. Курбас, Г. Стабовий, А. Кордюм, П. Долина. Операторами стали талановитий фотограф Д. Демуцький¹⁵⁸, М. Бельський. Серед тих, хто починав тоді кінематографічну діяльність, бачимо імена помрежа О. Швачка, «підсобного оператора» О. Оржехівського, актора Д. Капки і багатьох інших, які висунулися потім на самостійну творчу роботу.

Дуже сильний був акторський склад. Разом з виконавцями, які вже мали чималий досвід, — М. Салтиковим, О. Фреліхом, В. Максимовим, І. Худолеєвим, М. Ляровим, З. Баранцевич, М. Лановим, І. Капраловим та іншими, з дедалі більшим успіхом виступають в кінофільмах талановиті українські артисти — А. Бучма, І. Замичковський, Н. Ужвій. Ю. Шумський, М. Крушельницький, С. Ватуля і багато інших¹⁵⁹.

Енергійна, повна творчих сил молодь жадібно оволодівала кінематографічною майстерністю, пильно придивлялася до роботи спеціалістів,

¹⁵⁸ Д.П. Демуцький до роботи в кіно був відомий як учасник ряду міжнародних фотовиставок.

¹⁵⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 31, 67, 105–112, 120. 126, 157, 534.

запрошених до ВУФКУ. Немало корисного перейняли, наприклад, оператори-початківці у чудових майстрів кінознімання Є. Славинського і Б. Завелєва. Славинський багато років працював з Протазановим, знімав усі три фільми за участю Маяковського.

Невдовзі після демобілізації з Червоної Армії (в 1921 р.) як свідчить сам Славинський, він приїхав на Україну працювати, де і зняв декілька фільмів — «Шведський сірник» (за оповіданням Чехова), разом з режисером Л. Курбасом (1922), культурфільм «За чорне золото» (1924) і три картини Гардіна («Поміщик», «Слюсар та канцлер», «Остап Бандура»).

Широко відомою була і творчість Б. Завелєва, який надовго зв'язав своє життя з українською радянською кінематографією. Ще від часу спільної роботи з кінорежисером Є. Бауером, його знімання завжди відзначалося високою культурою, невичерпною вигадливістю. «Роботу оператора Б. І. Завелєва треба особливо підкреслити, ціпаємо, наприклад, в рецензії на фільм «Привид бродить по Європі. Прекрасними знімками, добре виконаними трюками оператор врятував картину від засудження». Це був справжній професіонал, з живим, схильним до винахідливості складом розуму, напрочуд мила людина, — пише В. Гардін. Коли не вистачало освітлювальної апаратури, Завелєв прекрасно знімав загальні плани декорацій при сонці, регулюючи світло і допомогою пересувних чорних завісок.

Плодотворними виявилися і близькі стосунки з іншими відомими кінематографістами: операторами Л. Форестьє. Ф. Веріго-Даровським, художниками В. Єгоровим, І. Суворовим, А. Уткіним, художником і режисером В. Баллузеком.

Особливо слід відзначити діяльність в українському радянському кіно відомого художника-архітектора В.Г. Кричевського. Він прийшов на Одеську кінофабрику в травні 1925 року, маючи за плечима багатий творчий досвід і прекрасне знання національної культури і мистецтва. Ще за дореволюційних років, після закінчення Харківської технічної школи і навчання в художній майстерні Загоскіна, Кричевський довгий час працював з видним вітчизняним архітектором А. Бекетовим. Він створив архітектурні композиції ряду великих будинків: Харківського суду, Азовського і Земельного банків, Публічної бібліотеки, будівлі залізообробного заводу в Юзівці та ін. За проект будинку Полтавського земства Кричевський одержав почесну грамоту. З 1906 року, після переїзду до Києва, Кричевський зближається з театром, створює чудове оформлення кількох драматичних і оперних спектаклів («Тарас Бульба»,

«Продана наречена». «Загибель надії» та ін.). Кілька років Кричевський пробував за кордоном — в Італії, Австрії, Німеччині, де займався творчою і педагогічною діяльністю. У передреволюційні роки, на основі багатого зібраного ним етнографічного, художнього і архітектурного матеріалу, Кричевський розпочав роботу над капітальною працею про походження українського народного орнаменту. Високоерудований спеціаліст професор Кричевський приніс у кіно непримиренне ставлення до халтури. Він рішуче виступав проти механічної «театралізації» художнього оформлення фільмів. Принципи і методи роботи художника без перебільшення можна назвати, як на свій час, новаторськими. Вони мали помітний вплив на формування молодих творчих кадрів і на поліпшення постановно-виробничого процесу в цілому (Кричевський оформив фільми «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Звенигора», «Микола Джеря», «Борислав сміється», «Бурлачка», «Черевички» та ряд ін.).

Чимало почерпнули молоді кінематографісти і у П. Чардиніна, який повернувся в 1922 році з-за кордону і до кінця свого життя працював на Одеській кінофабриці, де поставив багато картин (в тому числі «Тарас Шевченко», «Укразія» та ін.)¹⁶⁰.

П.І. Чардинін (1874–1933) народився в селі Никольському, Пензенської губернії. Вчився в Симбірській гімназії. Спеціальну художню освіту одержав у Московській музично-драматичній школі філармонічного товариства, закінчивши її ще в 1892 році по класу В. І. Немировича-Данченка і О. І. Южіна. Чотирнадцять років Чардинін працював у народних театрах Москви, Іваново-Вознесенська, Орехово-Зуєва, а з 1906 року перейшов у кіно, де швидко висунувся як режисер, і за двадцять років роботи поставив понад 200 фільмів.

Про нього часто писали, як про «короля ремісників», що бездушно конструював фільм за фільмом. І тільки пізніші об'єктивні оцінки творчості Чардиніна, здібного і культурного актора, винятково досвідченого режисера, який дуже серйозно працював з акторами, чудово знав кіновиробництво. Дослідники відмічають, що робота Чардиніна, зокрема над комедійними фільмами, завершилася створенням кращих, найбільш прогресивних творів дореволюційної кінематографії. Ті, хто знали Чардиніна по спільній роботі в ВУФКУ, цілком поділяючи, думку, що режисер дійсно вражав своєю працездатністю і невтомністю навіть

¹⁶⁰ Усього Чардинін поставив на Україні 17 фільмів. У «Магнітній аномалії» (1923) він уперше обійшовся без запрошення акторів з інших міст, цілком спираючись на акторів місцевого театру і студії.

найвимогливіших кінематографістів. «Ім'я його буде записане в історії радянської кінематографії, — говорилося в привітанні з нагоди двадцятирічного ювілею творчої діяльності режисера, бо твори Чардиніна чи не одні з перших і кращих творів нашого молодого мистецтва. Саме Чардинін перший довів тим, хто мав сумніви», що радянське кіно не тільки повинне, а й може створити такі речі, які якістю своєю стоять ніяк не нижче виробів буржуазії».

Чардинін, безумовно, стояв вище іноземних кіноспеціалістів, запрошених керівництвом ВУФКУ в середині двадцятих років для роботи на українських кіностудіях¹⁶¹.

До речі, це незабаром стало ясно, і в одному із звітів керівники ВУФКУ мусили визнати, що «вельми слабо виправ Наркомосом у 1923 році дали себе іноземці», які намагалися насаджувати звичай старої буржуазної кінематографії, Наприклад, підчас офіційного приймання картин не могли бути присутніми інші режисери, оператори, актори і сценаристи¹⁶².

На противагу цій нездоровій тенденції громадськість справедливо висувала інші принципи взаємовідносин між творчими працівниками і вказувала інший шлях розв'язання проблеми художніх кадрів у цілому. Так, для поліпшення сценарної справи пропонувалося тісно пов'язати процес створення сценарію з усіма процесами кіновиробництва, створивши для цього сценарні майстерні при кіностудіях і залучивши літературні сили. Розв'язання «проблеми режисури» мало здійснитися шляхом сміливішого і «широкого використання культурного молодняка» та створення груп асистентів при відомих режисерах. Ці пропозиції частково були реалізовані. Наприклад, за Одеською кінофабрикою закріпили 8 асистентів з числа талановитих українських літераторів, художників, кращих випускників кінотехнікуму¹⁶³, що на той час уже сформувався як державний навчальний заклад і мав два факультети — екранний

¹⁶¹ Були запрошені з Німеччини 4 оператори, 2 лаборанти, 2 архітектори, 2 освітлювачі (Кіно. 1925. № 1. С. 27).

¹⁶² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 9. Л. 740. Старанно оберегаючи «секрети ремесла», зарубіжні оператори відмовлялися відповідати на питання молодих кінематографістів. Побояючись конкуренції і втрати високого заробітку, вони влаштовували скандали дирекції фабрики і під різними приводами вимагали, щоб із знімальної групи усувався кожен, і починав виявляти настійливу цікавість.

¹⁶³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 11. Л. 99.

і технічний, на яких навчалося 95 студентів¹⁶⁴. Людей для навчання добирали та командували профспілки і комнезами¹⁶⁵.

Поповненню лав українських кінематографістів обдарованими людьми сприяв і перший Всеукраїнський конкурс на кращий сценарій радянського фільму, оголошений Наркомосом у 1923 році. Обширна тематика конкурсу — революційна романтика, героїчна боротьба пролетаріату на міжнародному фронті, боротьба праці з капіталом, комедія і сатира, дитячі сценарії — дала змогу виявити авторів різного художнього хисту і різних прагнень. Третю премію конкурсу одержав С. Лазурін за «Боротьбу гігантів». Здібного сценариста запросили працювати на Ялтинську кінофабрику. Потім він створив чимало цікавих кінотворів, в тому числі «Два дні» — «правдиву драму старої темної людини з закоснілою психологією слуги, який раптом — внаслідок особистої трагедії — розплющує очі на світ і стає до лав борців проти гидоти підлості життя». Величезний успіх цього фільму в нашій країні і за кордоном, де про нього писали, як про «надзвичайно живу» картину подій громадянської війни, перейняту «диханням реалізму і переконливою серйозністю»¹⁶⁶, свідчив про зростання молодих творчих сил, благотворність їх співдружності з зрілими майстрами української сцени. Своєю проникливою грою, що виростала «від звичайної побутової характеристики до вершин справжньої людської трагедії»¹⁶⁷ видатний артист І.Е. Замичковській, який створив образ, центрального героя картини, не тільки поправу поділив успіх з молодими авторами — сценаристом С. Лазуріним, режисером Г. Стабовим і оператором Д. Демуцьким,

¹⁶⁴ Йдеться про Одеський кінотехнікум (див.: Діяльність Наркомосвіти УРСР за 1924–4925 рік. Держвидав України. 1926. С. 161 (далі Діяльність...)). До цього короткочасно існувало кілька навчальних закладів: у Києві кінотехнікум (1921), «Художня майстерня екранної творчості» під керівництвом О. Оскарова і М. Полянського (1923), кінофакультет при театральному технікумі, де в 1924 році відкрилася сценарна лабораторія, в Одесі кінокурси під керівництвом В. Лоренцо, організовані 2 квітня 1923 р. ВУФКУ і Губпрофрадою, уже через рік ці курси випустили групу «червоних кіноартистів».

¹⁶⁵ Кіно. 1925. № 1. С. 16; 1926. № 6–7. С. 9.

¹⁶⁶ Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво. С. 121. С. Лазурін написав ще сценарії «Ордер на арешт» про героїзм комуністичного підпілля в роки громадянської війни, «Три кімнати з кухнею» на побутову тему, «Каховський плацдарм» на тему громадянської війни, кілька сценаріїв для короткометражних фільмів (про винахідників, робота з дітьми, на сільськогосподарські теми та ін.). У роки Вітчизняної війни він створив цікаву кіноновелу про боротьбу з фашизмом «Квартал № 14», поставлений І. Савченком.

¹⁶⁷ Кіно. 1927. № 9. С. 8–9.

але їх навчив їх розуміти природу кінематографа — мистецтва, здатного схопити і показати найтонші нюанси буття людини.

Нові методи роботи

Характеризуючи шляхи і методи добору і формування творчих кадрів для української радянської кінематографії, слід згадати про діяльність масової громадської організації Товариства друзів радянського кіно (ТДРК), яке виникло наприкінці 1924 року. На Україні ТДРК набуло дуже швидкого розвитку¹⁶⁸. В числі завдань, поставлених Товариством, були всемірне сприяння будівництву радянського кіно як знаряддя освіти мас, наближення кіно до робітничих і селянських мас шляхом організації широкої культурно-освітньої роботи з фільмом, поширення кінолітератури, проведення громадських переглядів тощо¹⁶⁹. Поширення кінолітератури і ознайомлення трудящих з кінотехнікою мали тоді велике значення ще й для науково-атеїстичної пропаганди, бо глядачі, мало обізнані з кінематографом, бачили в ньому майже «чудо». Багато хто з кінофікаторів відмічав, що глядачі, особливо на селі, забуваючи про картину, всю свою увагу зосереджували на апаратній будці, намагаючись побачити щось у променях світла, або позирали на апарат і стежили за рухами механіка. «Доводиться довго пояснювати суть апарата і зміст демонстрованої картини, щоб переконати селян, що ніякої «нечистої сили» в цьому немає», — писав один з кіномеханіків¹⁷⁰.

Важливе місце приділялося організації самодіяльних секції сценаристів, режисерів, операторів, які прагнули давати «живу робітничу хроніку», знімати матеріали для кінолітопису республіки. Відомо, що на багатьох великих підприємствах були для цього створені громадські кінопости¹⁷¹. Відомості, які до нас дійшли, свідчать, що потяг до самодіяльної кінотворчості був величезний. Не маючи власної апаратури, кіноаматори досить часто своїми силами конструювали камери і знімали

¹⁶⁸ Перша організація ТДРК виникла в Одесі. До 1926 року в осередках ТДРК налічувалося 40 тисяч чоловік, а три роки згодом утворилося 164 осередки, які охопили кінороботою 150 тисяч чоловік (Кіно. 1927. № 1. С. 18; ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 2. Д. 113. Л. 23-24).

¹⁶⁹ З проекту статуту Одеської організації ТДРК (ЦДАВО УКРАЇНИ. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 76–80).

¹⁷⁰ Кіно. 1925. № 1. С. 11.

¹⁷¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 82, 83.

таки вдалі з художнього і технічного погляду сюжети, що їх навіть включали у випуски професіональних кіножурналів¹⁷².

У гуртках ТДРК сформувався такий міцний творчий актив, що серйозно порушувалося питання про залучення кіноаматорів до підготування натури, знімальних площадок, учасників масових сцен для професіональних кіногруп. На організацію гуртків сценаристів при клубах і зміцнення зв'язків з культурно-художньою громадськістю як на один з істотних факторів поліпшення кіновиробництва вказувалося в центральній республіканській пресі¹⁷³. І дійсно, ТДРК виявилось своєрідним «кіноробфаком», який висунув чимало здібних кінематографістів (Л. Луков, М. Слуцький, Р. Григор'єв, О. Панкрат'єв, О. Мішурін та ін.).

Як бачимо, трудний і складний процес формування творчого складу українського кіно, при всіх недоліках і прорахунках організаційної роботи, відмічений усе ж таки і певними успіхами. Молодь прагнула оволодіти професіональною майстерністю на сучасному матеріалі і екранізаціях творів російської, української і зарубіжної літератури. І це можна твердити з цілковитою певністю, не приховуючи безумовно й того немаловажного факту, що ряд українських фільмів періоду відбудови народного господарства, як і автори цих фільмів, не уникли впливу формалістичних і натуралістичних закордонних картин, схематично і примітивно трактували зображувані події, зосереджуючи увагу на частковому, на деталях і, в результаті, хотіли вони того чи не хотіли, спотворювали дійсність.

Питома вага здорових сил неухильно зростала. Вони йшли вірним шляхом, що утверджував нове, соціалістичне змістом, національне формою кіномистецтво, рішуче відкидаючи буржуазну ідеологію в усіх її проявах, в тим числі і вимогу, щоб українське кіно не виходило за межі виключно української тематики. Характерна особливість описаного, періоду — тематична різноманітність фільмів. Ми не бажаємо обмежувати світогляд українського робітника і селянина тільки самою Україною і навіть самим нашим Союзом, заявляли передові кінематографісти УРСР, справедливо додаючи, що, звичайно, «насамперед треба відобразити на екрані найбільш близьку нам боротьбу революційних робітників і селян України»¹⁷⁴. «...Завойовуючи радянського глядача,

¹⁷² ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. Д. 18. Л. 36; Ф. 1238. Оп. Д. 4. Л. 10, 12, 54, 83, 149, 160; Д. 32. Л. 627.

¹⁷³ Див. додаток «Культура і побут» до газ. «Вісті». 1925. 26 березня.

¹⁷⁴ Кіно. 1925. № 1. С. 4.

охоплюючи все ширші його верстви, український радянський фільм не може замкнутися у вузькому колі тільки національних тем. писав М. Бажан. — Виходячи з форми національної, він є зачинателем інтер-національної культури трудящих, він є зброєю в їх руках»¹⁷⁵.

На жаль, багато значних і цікавих тем не пощастило тоді реалізувати на екрані. Так, збереглися відомості, що в 1923 році розгорнулася робота над постановкою «Тараса Бульби». В пресі повідомлялося про початок знімання і старанної його підготовки: «Для постановки виготовлені гармати, озброєння тощо, реконструйовані за історичними матеріалами. Для історичної розробки картини складено комісію з видних учених і спеціалістів». Тоді ж надійшов на конкурс сценарій фільму «Бронепоезд 14–69»¹⁷⁶. Розроблялася для екранізації перлина народного героїчного епосу «Слово о полку Ігоревім»¹⁷⁷. Готували сценарії для ВУФКУ І. Бабель («Дев'ятсот п'ятий рік»), С. Кірсанов, Л. Леонов, який, як відзначалося в пресі, на початку 1925 року здав сценарій під назвою «Генеральна репетиція» — про повстання на броненосці «Потьомкін»¹⁷⁸. Про революційні події, що відбувалися, на чорноморському флоті в 1905 році, написав два сценарії молодий одеський літератор Юдін («Повстання на «Потьомкіні» і «Лейтенант Шмідт»), Обидві його роботи дістали високу оцінку, але через організаційне безладдя в сценарному відділі ВУФКУ не були своєчасно передані на виробництво. Зрив постановки пояснювали тим, що керівництву ВУФКУ стало відомо, що Ейзенштейн почав працювати над аналогічною темою. Цікаво, що навіть після тріумфального успіху картини Ейзенштейна, в пресі з'являлися досить позитивні відзиви про сценарії Юдіна, особливо на «Лейтенанта Шмідта»¹⁷⁹.

В обширному листуванні з авторами йшлося про підготовку фільмів, присвячених побуту шахтарів і виробництву Донбасу¹⁸⁰. Вів переговори з ВУФКУ про створення сценаріїв на теми сучасності В. Маяковський¹⁸¹. Завершувалася підготовка до знімання фільму «Даір». До січня 1926 року повинен був здати сценарій під назвою «Герої» О. П. Довженко¹⁸².

¹⁷⁵ Кіно до десятиріччя Жовтня // Кіно. 1927. № 18.

¹⁷⁶ Кіно до десятиріччя Жовтня // Кіно. 1927. № 18.

¹⁷⁷ Автори Д. Загула і Ярошенко.

¹⁷⁸ Кіно. 1925. № 1. С. 27; ЦДАВО У України. Ф. 1238. Оп. Д. 3. Л. 476.

¹⁷⁹ Кіно. 1928. № 2. С. 12; Комсомолец України. 1928. № 19.

¹⁸⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 29, 67–69.

¹⁸¹ ЦДАВО України. Д. 6. Л. 6.

¹⁸² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 476. Судячи по документах, подання сценарію відкладалося, а потім про нього вже не згадується.

Риси нового проявлялися не тільки в доборі значних тем і втіленні в кращих фільмах образу українського народу. Вони проявлялися і не тільки в партійній пристрасності творів про громадянську війну і прагненні показати радянську людину як активного учасника боротьби за ідеї революції, за утвердження соціалістичного буття. Нове полягало також і в самому підході до творчого процесу. Відмовляючись від умовностей в розв'язанні драматургічних положень, що спостерігалось в фільмах «Привид бродить по Європі» і «Слюсар та канцлер», де персонажі і місце дії — все було абстрактним, кінопрацівники вже шукають достовірності в усьому. Наприклад, у фільмі «Лісовий звір» (1925)¹⁸³, в якому розповідалося про боротьбу Радянської влади з куркульськими бандами, показували дійсні місця подій, що лягли в основу фільму, і знімали в ньому багатьох учасників цих подій — червоноармійців, які громили бандитів, жителів населених пунктів, на яких бандити чинили наскоки, — тобто людей, що своїм життєвим досвідом і соціальною біографією були прототипами дійових осіб. Створена в тому ж році «Трипільська трагедія» перша картина з історії комсомолу України також знімалася в місцях трагічних подій, причім у ній брав участь один з тих комсомольців, що залишилися живими, — Фастовський¹⁸⁴.

Щоб підкреслити конкретність зображуваного на екрані, ігровий матеріал іноді поєднувався з документальним зніманням, як це було в фільмі «Остап Бандура» (1924), де використані кадри дійсних боїв, знятих оператором Е. Тіссе ще в роки громадянської війни.

У живих контактах з людьми, які творили революцію, відстоювали завоювання Радянської влади із зброєю в руках і самовідданою працею, наші кінопрацівники бачили один з способів підвищення кваліфікації тих своїх колег, хто «в житті не тримав у руці ні серпа, ні молота»¹⁸⁵. Цінність цих спроб для виховання творчих кадрів стає ще очевиднішою, коли ми згадаємо про ті наївні, хоч часом і щирі, пристосовницькі тенденції, які особливо помітно проявлялися при виборі тематики і сюжетів літературних творів для екранізації. З 1922 по 1925 рік включно українські студії створили 8 картин за творами А. Чехова, А. Луначарського, М. Огарьова, О. Гріна, І. Бабеля, М. Зощенка, Е. По, У. Нотарі. Немає потреби доводити різний рівень художньої майстерності цих письменників.

¹⁸³ Сценарист Д. Бузько, режисер А. Лундін. Оператори Є. Славинський, Д. Фельдман, Г. Дробін, художники С. Зарницький і І. Суворов.

¹⁸⁴ Кіно. 1926. № 4. С. 11.

¹⁸⁵ Кіно. 1925. № 1. С. 16.

Але мотиви, які спонукали до кінематографічної інтерпретації їх творів були єдині: вибиралося те, що було легко підігнати під «революційну сучасність» і виконати у звичних традиціях «доброго старого часу». Саме про таке вирішення «Герцю» (за оповіданням А. Гріна «Життя Гнорра»), «Поміщика» (за однойменною поемою М. Огарьова) вже говорилося вище. Приблизно в тому ж стилі поставив В. Гардін і «Привід бродить по Європі» (за мотивами оповідання Е. По «Маска червоної смерті»). Вийшов вельми малопереконливий фільм-плакат, що аж ніяк не відповідав своєму великому і відповідальному завданню. Що це так, легко переконатися, звернувшись до лібрето сценарію. «Привид бродить по Європі... валячи трони... від океану до океану... Оточений улесливою челяддю імператор не знає нічого. Але коли небезпека стає очевидною, під приводом голоду і хвороб у країні, його переселяють з країни на малолюдний острів, жителів якого заганяють у печері. Однак, хоч як старанно оберігається спокій імператора, жажливі примари переслідують. Та ось, якимсь серед диких скель під час однієї з прогулянок імператор зустрічає Ельку — доньку засланого революціонера-рибалки, простеньку і безхитру, і прекрасну, як ранок, якого він її зустрів. В імператорі прокидається людина, проста людина, яка змудилася за щирими почуттями, за дзвінким сміхом... Елька захоплюється таємничим і змученим самотнім другом з старого замку, вони зустрічаються. Похмурого рибалку, закоханого, в Ельку, охоплює жах. Але незабаром імператор забуває випадковий, вишуканий епізод з його частих прогулянок. Елька засумувала. Тим часом повернувся льотчик. Доповів про розквіт країни і скинення імператора. В нестямі імператор убиває льотчика, але океан викидає труп біля печер, куди загнані жителі острова, і промочла газета розкриває жителям істину.

На чолі змови проти останнього імператора стає Елькін батько. І вона допомагає. В цей час у замку шумно готуються відзначити день народження імператора. Елька під час останньої випадкової зустрічі одержала перстень-пропуск у замок. Вона приходить і танцює, а з нею пробралися рибалки і підпалюють замок. Гинуть його мешканці, але полум'я не пощадило й Ельку. Поки тріумфуючий натовп коло палаючого вогнища святкував перемогу, — переможець ридеє над трупом доньки і істиною звучать слова Похмурого: «через жертви прийдемо до перемоги...».

Автори досить вільно обійшлися з літературним першоджерелом. Принц Просперо перетворився в імператора, який утік з країни

не через чуму, а від гніву народу, і гине не від недуги, а від руки повсталих бідняків. Творців фільму цікавив не індивідуалізований герой, який жив в умовах реальної дійсності, а образ-символ (робітник, рибалка, імператор і т.д.), що давав змогу проілюструвати загальну соціальну ідею.

Іноді образи героїв конкретизували, прагнучі зробити їх зрозумілими глядачам за рахунок вкрай «любових» асоціацій, зовнішніх зіставлень, тобто суто механічним шляхом. Наприклад, при створенні фільму «Слюсар та канцлер» намагалися штучно наблизити зміст п'єси А. В. Луначарського до умов революційної російської дійсності такими прийомами, як включення в картину воєнних епізодів, перенесення дії з будинків на майдани, відверте копіювання актором, який виконував роль спритного демагога і балакуна Франка Фрея. Творці фільму свідомо відійшли від п'єси, дія якої відбувалася у вигаданій європейській країні Голландії, що її потрясло повстання революційних народних мас проти режиму монархії і капіталізму. Як писав потім Гардін, він прагнув шляхом таких змін добитися того, щоб люди з революційного табору нагадували своєю цілеспрямованістю і енергією російських більшовиків. Звичайно, досягти цього примітивними зовнішніми засобами не вдалося.

Особливо легко «трансформувалися» комедії. Їх або штучно «осучаснювали» подібно до того, як це зробили з твором Чехова «Шведський сірник» режисери М. Салтиков і Б. Лоренцо, які дали картині підзаголовок «Дворянське болото», ввели напутливі написи про загнивання поміщицького класу, але геть чисто вихолостили з оповідання Чехова сатиричні елементи, або ж, не мудруючи особливо, чіпляли ярлик «сатирична», а потім звично розігрували традиційний фарс або легку салонну комедію, як «Кандидат у президенти» (за романом У. Нотарі «Три злодії»). Режисер картини Чардинін, як людина досвідчена, швидше ніж інші пристосувався до ширми «сатирична комедія». Так, додавши слово «антирелігійний», він випустив фільм «Господар чорних скель», як сказано було в анотації, «сатиру на релігійні забобони і лицемірство священнослужителів», справді ж, як зазначають дослідники, — гібрид салонної комедії з елементами мелодрами і пригодницького жанру, який дуже тхнув декаденщиною. Аналогічними прийомами робилися і деякі інші поверхові і примітивні картини, наприклад: «Магнітна аномалія» (1923), «Аристократка», «Герой матчу» (1924). Ось який мало вигляд, наприклад, лібрето «Магнітної аномалії».

«Металургійному заводові необхідне для дальшої роботи залізо. Заводоуправління посилає правлінню металотресту вимогу. Але керс-справ тресту, старий закоренілий канцелярист, який потонув у морі паперів, залишає вимогу в себе без руху, бо вона «не за формою написана». В ім'я форми принесена в жертву нормальна робота цілого підприємства, благополуччя сотень робітників, зайнятих на цьому заводі. Та ось з'явилось в газетах повідомлення про магнітну аномалію в Курській губернії. Нею живо зацікавився інженер заводу і почав робити нові розвідки, щоб видобути дорогоцінні поклади заліза для заводу. Озброївшись компасом, не зупиняючись перед усіма перешкодами, що стояли на його шляху, він вирушає туди, де магніт виявить наявність заліза. Яке ж було здивування, коли вони разом з червоним молодим директором знайшли поклади заліза в металотресті, а вимогу є в кишені керсправами... В результаті залізо знайдено і одержано. Завод знову пущений, ожило виробництво. Завод виконує тепер термінове замовлення на прокатку рейок для відбудови транспорту. Бадьорі і веселі снують робітники між гігантських машин і верстатів».

Робота над такими фільмами виявилася такою легкою, що в ролі сценаристів і претендентів на постановку почав виступати дехто з «зірок» дореволюційного кіно. Так, З. Баранцевич, яка брала участь майже в усіх ранніх фільмах ВУФКУ, написала сценарій «Дочка Іоріо», переданий на виробництво паралельно з фільмами «Коваль свого життя» і «Прибитий» (усі три з участю одного і того ж акторського колективу: З. Баранцевич, А. Ребікова, І. Худолєєв, і. Таланов, М. Салтиков та ін.)¹⁸⁶.

Такі були особливості українського кіно початку двадцятих років. Ознаки його недосконалості — умовність, абстрактність, потяг до театральності, убогість зображувальної мови, — відображали загальну для всього нашого кіно атмосферу, яка глибоко непокоїла передову радянську громадськість.

Завдяки повсякденній допомозі з боку партії і Радянської держави кінопрацівники поступово звільнялися від тягара косності помилок і хибності, а кіновиробництво переходило від напівкустарних форм до оснащеної передовою технікою кіноіндустрії. До середини 1926 року фабрики ВУФКУ випустили вже, як указують фільмографічні довідники, 35 картин, в тому числі художніх ігрових є 29 (всі інші є агітфільми). Фактично їх було створено ще більше. Так, звернувшись до офіційної звітної документації ВУФКУ, побачимо, що кіно виробництво

¹⁸⁶ Фільми на екран не вийшли.

характеризується такими цифрами: на 1 жовтня 1924 року випущено 45 «агітаційно-хронікальних» картин загальним метражем 9187 м. За час з 1923 по 1925 рік створено 12 повнометражних художніх фільмів (загальний метраж 23 432 м) і 5 короткометражних (3530 м). Протягом 1924–1925 оперативного року випущено 21 агітаційно-хронікальну картину (8569 м), 5 художніх повнометражних (12 975 м) і 15 короткометражок (11 978 м)^{160а}. Крім того, випущено було 4 картини «науково-агітаційного характеру», призначені переважно для села: «Як дбаєш, так і маєш» (1500 м), «Туберкульоз» (900 м), «Асканія-Нова» (731 м)¹⁸⁷. «Боротьба з шкідниками»¹⁸⁸.

Розподіл випуску за роками має такий вигляд. У продукції 1922–1923 року з 31 «знятого негатива» було 8 художніх ігрових картин. У 1923–1924 році знято 28 картин (5 повнометражних картин); в 1924–1925 році — 95 назв, у тому числі 11 повнометражних картин (з них — 7 художніх ігрових). У продукції 1925–1926 року налічується 46 фільмів, серед них — 15 художніх повнометражних¹⁸⁹.

Перелік фільмів, збігаючись в основному з опублікованими покажчиками, включає і назви, яких в останніх немає. Наприклад, крім уже згаданих картин, у документальних матеріалах не раз трапляються назви популярних у той час фільмів: «Червона Армія» (2575 м). «Чорноморці» (335 м). «Доброхім» (250 м), «Голод на Україні» (950 м)¹⁹⁰. Останній відзначався як значний твір випуску 1920–1921 року і був присвячений тій же темі, що й відомий фільм «Квіти на каменях» (680 м), який демонструвався на Всесоюзному з'їзді фото-кінопрацівників у Москві (1921)¹⁹¹.

Метраж і відгуки свідчать, що цей фільм виходив за рамки загальноприйнятих агітфільмів про Червону Армію, які випускалися ще до першої річниці з дня її заснування (1919) і були своєрідними «червоними

¹⁸⁷ Г. Тасін називає ці фільми в числі своїх ранніх постановок, указуючи ще один «З'їзд Рад Української РСР» (Радянське кіно. 1937. № 7. С. 34–36). Культурфільм «Асканія-Нова» з успіхом демонструвався на весняній Паризькій виставці 1925 року в павільйоні ВУФКУ (Вісті. 1925. 10 квітня).

¹⁸⁸ Метраж не вказаний. (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 110–111).

¹⁸⁹ ЦДАВО України. Ф. 2708. Оп. 2. Д. 576. Л. 236–237.

¹⁹⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 110.

¹⁹¹ Перший Всеукраїнський з'їзд завідуючих губернськими фотокіносекціями і працівників прокатних окладів відбувався 5–9 листопада 1921 року. До речі, щодо цього фільму, то тут дещо слід уточнити. Він зареєстрований у теперішніх покажчиках під двома назвами «Квіти на каменях» і «Велике зло», а тимчасом, як свідчить Тасін, «Велике зло» це інший фільм, в якому розповідається про бандитизм. Вилучений він V той же період, що й фільм «Квіти на каменях» (Радянське кіно. 1937. № 7. С. 34–36).

подарунками», в яких розроблявся «один з таких моментів: 1) за що бореться Червона Армія; 2) проти кого вона бореться; 3) як їй допомогти в боротьбі»¹⁹².

Мабуть слід визнати більш імовірними і дані ВУФКУ про метраж ряду кінокартин, в усякому випадку таких, як «Сон Товстопузенка» (1130 м), «Ряба теличка» (1187 м), «Аристократка» (1132 м), «Струмки» (1696 м), які відносили до розряду повнометражних. Не завжди точні дані щодо дат випуску деяких картин.

Нові дані, що характеризують кіновиробничу діяльність ВУФКУ, дають можливість зовсім інакше підійти до погляду на питання про розвиток у республіці хронікально-документального і науково-популярного кіно. До останнього часу фільми цих жанрів залишалися в тіні. Більш від того, існувала думка, що коли в Москві і Петрограді хроніка завжди була провідною галуззю кінематографії, то на Україні до знімання і випуску кінохроніки приступили тільки з другої половини 20-х років, причім здійснювалася ця робота дуже нерегулярно. Про українські виробничі і науково-популярні картини згадується і ще менше.

Однак, як уже зазначалося в першій лекції, відносно регулярний випуск кінохронікального «Живого журналу» відноситься ще до першої половини 1919 року. Активна робота в цьому напрямку провадилася і пізніш, незважаючи на чималі труднощі, пов'язані з обстановкою громадянської війни та браком плівки.

Документальні знімання, здійснені на Україні тих років, включалися окремими сюжетами в центральні кіножурнали. Частина їх ввійшла до фільму Д. Вертова «Історія громадянської війни» (1920). На місцевому матеріалі були побудовані фільми «Життя Радянської України» (1921), «Великий Жовтень» (1922), «Ювілей української радянської преси»¹⁹³. Вже у 1925 році демонструвалися хронікальні кіножурнали загальним метражем 10 480 м.

Про те, скільки хроніки було тоді знято, дають уявлення хоч би й такі факти. В процесі роботи над історико-документальними картинами «Як це було» (1927) і «Жовтень на Україні» (1928) кінопрацівники переглянули тільки в харківських фільмосховищах понад 40 тис. метрів позитива для першої картини і 150 тис. метрів — для другої¹⁹⁴.

¹⁹² Кіно. 1929. № 10. С. 7.

¹⁹³ Метраж фільму 510 м. (Кіно. 1926. № 4. С. 4).

¹⁹⁴ Кіно. 1927. № 23–24. С. 7.

Слід віддати належне технічним працівникам українського кіно. Вони продемонстрували високу майстерність при реставрації і контрастированні старих, дуже пошкоджених позитивів і добилися результатів, які преса відзначала як «шедевр лабораторної роботи»¹⁹⁵.

Цікаві документальні кадри, зняті на початку двадцятих років, і дотепер зберігаються в кінофотофоноархіві УРСР (Київ)¹⁹⁶. Вони свідчать, що українські кінопрацівники фіксували на плівку всі важливіші події в житті республіки: перші трудові недільники і роботу сільськогосподарських комун, видобування вугілля в шахтах Донбасу і відродження Дніпропетровського металургійного заводу, трактори на громадських ланах і заняття в інституті народної освіти, сільські школи і будування кораблів на Миколаївській верфі, колишніх червоноармійців, які прийшли на найвідповідальніші ділянки відбудовних робіт, і обмолот нового врожаю¹⁹⁷.

Монтажно-зображувальне рішення окремих епізодів і характер написів до них дозволяють говорити про те, що кінодокументалісти пробували відійти рід суто інформаційних, фактографічних принципів роботи, намагалися бути активними публіцистами. Характерний щодо цього сюжет, знятий в одній з сільськогосподарських комун. Він не має спеціально вкесених написів. Пропагандистські функції — заклик до піднесення культури землеробства і досягнення кращих врожаїв — розв'язані в цьому епізоді через дітей, які організували похід селом з лозунгами: «Батьки, ви повинні сіяти сортове насіння!», «Ми вимагаємо від батьків розширення посівних площ!»¹⁹⁸.

Незабаром після утворення ВУФКУ починається систематичний випуск хронікально-документального кіножурналу під назвою «Маховик»¹⁹⁹. До 1924–1925 років виходило вже щороку по 13–14 його номерів²⁰⁰. Зміст журналу був досить різноманітний. Ось, наприклад, які вузлові сюжети (крім короткої інформації) включені до одного з випусків:

¹⁹⁵ Кіно. 1927. № 23–24. С. 7.

¹⁹⁶ ЦДКФФА України. Монт. л. № 593, «Документи епохи».

¹⁹⁷ ЦДКФФА України. Частина V. № 24–А, Б, В; частина VI. № 2, 6, 7, 10, 30 41; частина VII. № 2–5, 24, 25; ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 1. Д. 318. Л. 66.

¹⁹⁸ ЦДКФФА України. Д. 593. Ч. 7. № 39.

¹⁹⁹ ЦДКФФА України. Д. 1208. № 1–560–480, 1923. Журнал відкривався постійною «шапкою» з 3-х кадрів: обертів шестірні і напису «Кінотиждень Маховика» №

²⁰⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 111.

а) свято в Луганську з нагоди VI річниці героїчної оборони міста; вручення шахтарям ордена Червоного Прапора; почесна варта героїв оборони коло ордена;

б) виробничий сюжет про робітників — винахідників Харкова, що знайомить, зокрема, з творчістю робітника трамвайного депо Жерденка, який створив фрезер для швидкісної обробки металу. Цей фрезер набагато переважав своєю якістю старий інструмент німецького виробу, що його застосовували в депо;

в) нарис про роботу на соляних копальнях у Херсоні²⁰¹.

Крім «Маховика», виходив журнал «Хроніка ВУФКУ»²⁰² і тематичні документальні одночастівки, присвячені важливим подіям²⁰³. Журнал 1923 року, який зберігся, дуже цікавий як зразок своєрідної перехідної форми до хроніки в її теперішньому розумінні. Він складається з 3-х епізодів: а) першотравневе свято в Одесі (репортаж); б) інсценіровка «Як святкували 1 Травня минулих років», в) документальний сюжет, про перший рейс пароплава «Керч».

Збереглися матеріали, які підтверджують, що тематика хронікально-документальних фільмів планувалася, а окремі знімання попередньо обговорювалися з участю керівних працівників, як це було, наприклад, при підготовці кінознімаль в зв'язку з V з'їздом Рад УРСР (1921), коли намітили всю композицію картини, аж до назв сюжетів²⁰⁴. Хроніку старалися посилати і за кордон, для чого Кінокомітет тоді ж установив контакт з Наркоматом закордонних справ республіки. Про те, що ця робота розгорталася, свідчать пізніші повідомлення, де йдеться про надіслання хроніки до зарубіжних країн повітряною поштою²⁰⁵.

Першочерговою, що з нею ніколи в кіно не слід було баритися, завжди вважалася і робота над виробничою та науково-освітньою

²⁰¹ ЦДКФФА України. Д. 1208, № 1–280–1224.

²⁰² ЦДКФФА України. № 1–2100.

²⁰³ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14, Д. 391. Л. 110–111 (в документі перелічені кращі випуски); Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 31.

²⁰⁴ «Орли Південного фронту» про героїв Червоної Армії, «Ревнійськрада вітає з'їзд», «Президія ВЦВК за творчою роботою», «На трудовому фронті» та ін. До плану були включені також короткі агітаційні сюжети під заголовком «Раніш і тепер», метою яких було показати на контрастних зіставленнях, як змінилося життя трудящого народу завдяки перемозі Радянської влади. ЦДАВО України. Оп. Д. 1. Л. 66; Д. 318. Л. 66.

²⁰⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 3. Д. 133. Л. 28.

тематику²⁰⁶. Ще в роки громадянської війни відбулася республіканська нарада з питань наукового кіно²⁰⁷.

Уже протягом перших місяців існування ВУФКУ було знято близько 3000 метрів «соціально-виробничої хроніки», підготовленої до випуску як у вигляді окремих виробничих фільмів, так і у вигляді хронікальних кіножурналів. З інших повідомлень відомо, що виданий «цикл кінострічок і діапозитивів» зачіпав питання сільського господарства, біології, техніки, астрономії, санітарії і гігієни та ін. Зокрема були створені фільми: про роботу на бурякових плантаціях (з доказом «усіх моментів виробництва, починаючи від сівби буряків, догляду, обробітку, аж до перевезення і здавання їх на завод»), і двочастівка «Махортрест», яка розповідала про тютюнові плантації на Прилуччині та про роботу махоркової фабрики в Прилуках (картина була послана в Москву на Всеросійську сільськогосподарську виставку). Знімалася картина про осушення торфових боліт і прокладання залізничної колії. «Виробничу стрічку» під назвою «Одеса-Батум» зняв Л. Форестьє (в ній показувалися всі чорноморські порти і здравниці в Одесі — Лиман, Аркадія та ін.). Дві навчально-інструктивні картини випустив Центральний інститут праці: кінокурс для вивчаючих слюсарну справу на курсах інструкторів виробництва. До речі, інститутам праці в кінороботі дуже велику допомогу подавала держава.

Крім названих фільмів, вийшли «Боротьба з посухою» (1200 м)²⁰⁸, «Алкоголь»²⁰⁹, «Перлина степу» (в останній висвітлювалася одна з важливіших ділянок роботи над перетворенням неродючого степу в культурні землі соціалістичного будівництва, як говорилося в анотації)²¹⁰, а також «Один — господарству блин, а де сім — щастя всім» (на 4 частини)²¹¹.

Випуском виробничих і навчальних фільмів займалися знімальні бази ВУФКУ в Харкові і Києві. Є прямі вказівки на те, що Харківська база створила картини «Боротьба з шкідниками», «Як дбаєш, так і маєш», «Туберкульоз» і «Посуха» на замовлення Наркомзему

²⁰⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Д. 60. Л. 17, 30; Д. 63. Л. 90 101).

²⁰⁷ 5 серпня 1919 р. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Д. 60. Л. 17, 30; Д. 63. Л. 90 101).

²⁰⁸ Фільм знімався в 1925 році. Випущений на екран 19 квітня 1926 р. (ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 426).

²⁰⁹ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. Д. 7. Л. 27.

²¹⁰ Картину (на 7 частин) поставив режисер М. Капчинський (ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 32. Л. 344).

²¹¹ Кіно. 1926. № 4. С. 17.

і Наркомздоров'я²¹². «Махортрест», зняті Київською базою, яка пізніше була реорганізована в Центральну базу, і, як повідомлялося, до весни 1927 року поповнилася двома новими режисерськими групами Д. Вертова і А. Лундіна.

Усього за даними ВУФКУ за три роки (1923–1925) було випущено 165 короткометражних наукових і хронікальних картин²¹³. Їх демонстрували в клубах, та сільських кіноустановках, у спеціальних так званих «наукових кінотеатрах» (перший такий театр — ім. Короленка — відкрився в 1922 році в Одесі).

Крім картин власного виробництва, українські кіноорганізації широко користувалися фільмофондом кіновідділа Московської «Постійної промислово-показової виставки ВРНГ»²¹⁴, звідки тільки в грудні 1923 року одержано 6 картин (до речі, досі невідомих): «Сільське господарство» (5 частин, 1745 м), «Гірничий завод» (3 частини, 1075 м), одностатівки «Сучасна ливарня» (180 м), «Вугілля» (165 м), «Залізо і сталь» (200 м), «Сучасна котельня» (210 м)²¹⁵. Всі вони з успіхом демонструвалися перед трудящими.

Про незабутнє враження, що його справляли документальні і освітні картини, повідомляло багато пропагандистів. «Дні між сеансами і приїздами кіноустановки були заповнені розмовами про переглянуті фільми, — повідомляв один з сільських клубних працівників. — Після «Маховика» говорять про політику, після картини «З рушницею по Африці» — розпитують учителя про заморські країни, уважніше прислухаються до його лекцій, а картина «Про шкідливість пияцтва» викликала багато щирих заяв: «більше пити не буду». В селі Лозованях на Білоцерківщині кіносеанси збіглися з великим релігійним святом. Навіть сільбудівці і місцеві безбожники не вірили, що в цьому релігійному селі хто-небудь піде дивитись картину. Але коли почався сеанс, зал був переповнений. Прийшла не тільки молодь, були і літні люди, на явне невдоволення місцевого попа, якому довелося правити молебень у спустілій церкві»²¹⁶.

²¹² Там же. 1925, № 1. С. 14, 27.

²¹³ ЦДАВО України. Ф. 2708. Оп. 2. Д. 576. Л. 237.

²¹⁴ Кіновідділ утворений в 1922 році. Угода про видачу науково-виробничих фільмів для демонстрування їх у робітничих клубах і культурних організаціях промислових районів України (насамперед, у Донбасі) була укладена наприкінці 1923 року (ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 24).

²¹⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 5. Л. 31–32.

²¹⁶ Кіно. 1925. № 1. С. 12.

Зміцнення матеріально-технічної бази

Важливішим фактором, завдяки якому вдалося порівнюючи широко розгорнути виробництво фільмів, було зміцнення матеріально-технічної бази української кінематографії і передусім, освоєння випуску власної кіноплівки. На противагу думці, яка утвердилася в першій половині двадцятих років про марність намагань виготовити вітчизняну стрічку²¹⁷, можна навести цікаві цифри з офіційної звітної документації ВУФКУ. У ній відзначається, що фабрики і лабораторії ВУФКУ випустили в 1923–1924 господарському році 27 тисяч метрів негативної і позитивної плівки, в 1924–1925 році — 574 503 метри; в 1925–1926 році — 1 548 677 метрів²¹⁸. Звичайно, така кількість плівки аж ніяк не могла задовольнити потреб виробництва (як, між іншим, і якість перших її партій), але, як на той час, це була знаменна подія²¹⁹.

Взагалі, кінотехнічна база України у роки відбудови народного господарства за своїм оснащенням вважалася кращою в країні²²⁰. Одеса і Харків були чи не єдиними постачальниками вітчизняної кінопроекційної апаратури, яка, як свідчать сучасники, відзначалася доброю якістю. У 1923 році випустили 49 комплектів кінопроекторів, а наступних років випуск зріс до 320²²¹. На той час Одеські майстерні вже були перетворені в завод, а Харківські майстерні перейшли на ремонт апаратури, хоч питання про організацію в Харківському заводі ВУФКУ «для виробництва кіноустановок» стояло гостро. Крім того, відкрилися ремонтні майстерні в Києві (1923), Дніпропетровську (1925), Артемівську (1926)²²².

Як відмічала спеціальна державна комісія, яка обслідувала якість зарубіжної і вітчизняної кінопроекційної апаратури, моделі апаратів,

²¹⁷ Згадується тільки один ентузіаст цієї справи І. Мінервін, який організував у 1922 році приватну кінолабораторію «Мінерва».

²¹⁸ ЦДАВО України. Ф. 2708. Оп. Д. 576. Л. 231; Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 112.

²¹⁹ Тільки для задоволення виробничих потреб ВУФКУ (в 1928 р.) необхідно було близько 10 млн. метрів негативної і позитивної плівки. Що ж до її якості, то попервах вона дійсно була погана, і про це писалося в пресі. Та, як уже відмічалось вище, українські кінотехніки дуже швидко оволоділи «секретами» виготовлення плівки і добилися прекрасних результатів. (Кіно. 1927. № 23/24. С. 7).

²²⁰ Тоді вже (1925 р.) розпочалася підготовка до будівництва великої кіностудії художніх фільмів у Києві. (Історія Української РСР. Т. 2. С. 290). Були вжиті й інші заходи для поліпшення технічної бази (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 110).

²²¹ 1926 рік.

²²² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1, Д. 32. Л. 443–445; Ф. 2708. Оп. 2. Д. 576. Л. 231.

створених у нашій країні, і, зокрема, на Україні, виявилися найнадійнішими і найекономічнішими²²³.

Збільшувався випуск запасних частин і деталей. Вже у 1923 році тільки Одеські майстерні щодня давали запасних частин на 50 комплектів проекторів. До 1926 р. випускалось 17 тис. деталей щороку²²⁴.

Неухильно зростали і капіталовкладення в кінематографію республіки, розширювалися постановчі можливості студій. Наприклад, капіталовкладення в Одеську фабрику за три роки збільшилися майже в сім разів, а кошти, що відпускалися на постановку фільмів, — у дванадцять разів²²⁵.

Торкаючись кінематографічної техніки, не можна не відзначити діяльності раціоналізаторів і винахідників, які сприяли піднесенню кінновиробництва. Це питання також заслуговує спеціального вивчення. Безумовний інтерес являють творчі шукання В. Єгорова, який ще в 1923 році застосував розбірні блоки при будівництві декорацій, а також і інші «багато численні пристосування хитромудрого художника, який майже з нічого створює найскладніші постановки». Заслужують на увагу і роботи інших талановитих працівників. Цікавий факт: у 20-і роки пропонувалася система поєднання «пластичної проекції з справжніми артистами на сцені», аналогічна сучасному видовищу, демонстрованому чеським театром «Латерна магіка»²²⁶.

«Білою плямою» в історії українського радянського кіно ще й досі залишаються питання формування і розвитку кінофікації та кінопрокату. Навіть в офіційних статистичних довідниках відомості про кількість кіноустановок у республіці наведені тільки починаючи з 1927 року, причім узагальнені, без поділу на стаціонари і пересувки. А тим часом це дуже важливо, якщо врахувати, що до революції на Україні функціонувало максимум 250 кінотеатрів, та й то тільки по містах²²⁷. Цифри, що характеризують стан кіномережі на 1925 рік, наведені в «Історії Української РСР» — 503 кінотеатри, з них у містах — 378 і в селах — 125²²⁸. Але, мабуть, і ці відомості потребують розшифровки і корективів.

²²³ ЦДАВО України. Ф. 1238 Оп. Д. 33. Л. 29–31

²²⁴ ЦДАВО України. Ф. 2708. Оп. 2. Д. 576. Л. 23.

²²⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238; Оп. Д. 5. Л. 467; Д. 11. Л. 97–100.

²²⁶ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 32. Л. 28–30.

²²⁷ Див. Досягнення Радянської України за 40 років. К., Держстатвидав, 1957. С. 47, 117. 120, 147.

²²⁸ Історія Української РСР. Т. 2. С. 291.

Незабаром після утворення ВУФКУ і законодавчого закріплення за ним права на майно, кінотеатри і монополію прокату в УРСР (здійснено це 21 листопада 1922 року на III сесії ВУЦВК VI скликання) кіномережа республіки, як повідомлялося в пресі, налічувала 159 установок. На кінець 1923 року тільки комерційних кінотеатрів було 110²²⁹. Тоді так звані «культурно-освітні» приклубні кінотеатри ВУФКУ ще не брали на облік. Але, коли ми знову звернемося до преси²³⁰, то виявиться, що додатково функціонувало ще 206 установок в рудникових і фабрично-заводських районах, тобто їх загальна кількість перевищувала 300. Достовірність цієї цифри підтверджується рядом офіціальних архівних документів. Згідно з цими документами у квітні і травні 1924 року в республіці числилося 312 кінотеатрів (в тому числі: комерційних — 171, культурно-освітніх 141)²³¹.

У 1925 році кіноустановок налічувалося не менше 741²³², а в 1926 році 808²³³. На цей час у віданні ВУФКУ було 125 кінотеатрів у безпосередній експлуатації обласних відділів було 32 кінотеатри, орендованих різними організаціями — 59, орендованих приватними особами — 21; цікаво зазначити, що в Донбасі вже не було жодного приватного «орендаря»). До категорії комерційних належали установки і так званих «експлуатаційних клубів» і кінотеатрів, якими самостійно віддали завкоми промислових підприємств, залізничних управлінь, цукрових заводів тощо. їх було 260, і працювали вони по 2–3 сеанси щодня (з щотижневою зміною програми на відміну від державних кінотеатрів, де фільми змінювалися двічі на тиждень).

Отож комерційних театрів налічувалося 373, а інші 435 належали до «культурно-освітніх театрів» робітничих і сільських клубів²³⁴. Місткість таких театрів була досить велика і, наприклад, на Харківщині,

²²⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 68, 108, 109.

²³⁰ Ті ж журнали і фонди ЦДАВО України. З метою прискорення зростання кіномережі були об'явлені пільги по прокату і оренді всім установам і особам, які «організовували театри в провінції». Незважаючи на те, що кінотеатри здавалися в оренду на умовах проведення повного ремонту і доукомплектування, «організаторів» знайшлося багато. На кінець 1923 року вже були відбудовані 44 театри, а в 37 ремонт закінчувався.

²³¹ ЦДАВО України. Ф. 2708. Оп. 2. Д. 576. Л. 230–236; Ф. 1238. Оп. Д. 7. Л. 17; Д. 3. Л. 173.

²³² В тому числі комерційних 325 і культурно-освітніх 416.

²³³ За станом на січень 1926 р. ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 3. Л. 1–5, 14, 24, 32.

²³⁴ Їх було відповідно 203 і 228, а також 4 залізничні пересувки (на Київщині, яка, до речі, мала найбільше кіноустановок: комерційну 71, клубних – 181 (з них 80 сільських). 165 установок було в Одеському відділі (відповідно 53 і 112), 159 в Донбасі (130 і 29), 144 в Харкові (52 і 92), 84 в Катеринославі (67 і 17).

де було всього 6 стаціонарних кінотеатрів (на 2400 місць) у місті і 13 кінотеатрів (на 5294 місця) в районних центрах, культурно-освітні кіноустановки несли основне навантаження по кінообслуговуванню населення²³⁵. Наведені цифри характеризують тільки стаціонарну кіномережу. Крім неї, все ширше розповсюджувалися пересувні кіноустановки.

Спроби впровадити в республіці кінопересувки робилися ще в роки громадянської війни. Про наявність портативних комплектів кінопроекційної апаратури і інших мобільних пропагандистських засобів (на пароплавах, трамваях, агітвізках) вже згадувалося. Пересувні кіноустановки мав і Кінокомітет. Так, у 1921 році пересувки, які обслуговували райони Київщини, дали 72 сеанси, в наступному — 98, а коли там була обладнана автопересувка, то вдалося дати вже 169 сеансів.

За перше півріччя 1923 року 246 сеансів провели харківські кінопересувки і 173 полтавські. Дві пересувні кіноустановки постійно працювали на Поділлі, обслуговували «найглухіші місця губернії». В сумі кількість сеансів, що їх дали пересувки за цей час, як відмічалось в пресі, більше ніж удвічі перевищує показники 1921 року майже вдвічі показники 1922 року. З цього також можна зробити висновок, що кінопересувки функціонували вже давно²³⁶.

Розвиток кінофікації гальмувала відсутність спеціалістів. Тому були вжиті заходи по організації спеціальних навчальних закладів. Першу школу кіномеханіків відкрили в Києві (15 березня 1924 року). А 25 квітня 1925 року ЦК Компартії України прийняв постанову про роботу ВУФКУ, де одним з пунктів було вказано на необхідність організації курсів кіномеханіків, зокрема, для сільського кіно²³⁷. В Одесі відбулася нарада організаторів короткострокових курсів кіномеханіків (24 вересня 1925 р.), яка розробила програму навчання і кошторис²³⁸. Комплектувалися курси переважно за рахунок сільських працівників. Курси механіків для села відкрило і Товариство друзів радянського кіно. Поряд з офіційно командированими на навчання до занять допускалися і вільні слухачі (з оплатою витрат за рахунок обласних відділів ВУФКУ)²³⁹.

²³⁵ Зал для глядачів робітничого клубу «Металіст» вміщував 600 чоловік, клубу ім. III Інтернаціоналу 1000, Іванівський райпартпрофклуб 900. Сумський 800, Полтавський 300 і т.д.

²³⁶ До речі, в ЦДКФФА України зберігається знімок перших українських радянських кінофікаторів, який відноситься ще до 1917 року.

²³⁷ Культурне будівництво в Українській РСР. Т. I. К., 1959, С. 281.

²³⁸ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 81.

²³⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 81.

Інтерес до кіно був такий великий, що окремі сільські клуби «кінофікувалися» самодіяльним порядком, аж до придбання старої апаратури у приватних осіб на громадські кошти, часом досить чималі²⁴⁰. У 1924 році в республіці безплатно обладнано вже близько 125 сільських кіноустановок²⁴¹.

Протягом наступного року по селах встановили 120 кіноапаратів з електростанціями, і загальна кількість діючих комплектів досягла 215²⁴². Цікаво зазначити, що станції використовувались як «первинні осередки електрифікації» і поза сеансами давали освітлення населеному пунктові (125 лампочок по 25 свічок)²⁴³.

Протягом 1925–1926 господарського року були додатково імпортовані 1300 проекторів і 200 станцій до них, отож загальна кількість кіноустановок, надісланих на села, наближалася до 800²⁴⁴. А всього на території республіки на жовтень 1926 року функціонувало 1748 різних кіноустановок (комерційних 522, культурно-освітніх 663, сільських 440, у червоноармійських частинах 114, залізничних 9). Названі цифри нам здаються цілком ймовірними, нараховуючи, що офіційні статистичні таблиці за дальший (1927) рік дають по УРСР 1860 кіноустановок.

З усіх компонентів українського радянського кіно найбільших труднощів зазнав прокат. Відродженням незабаром після розгрому денікінців окружним центрам Кінокомітету довелося фактично наново розгорнути роботу²⁴⁵. Були взяті на облік усі кіноапарати, проведена їх технічна перевірка, а також узятий на облік, відібраний і розподілений між окружними управліннями фільмофонд націоналізованих кінопрокатних

²⁴⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 23. Л. 203; Д. 33. Л. 23; Д. 1. Л. 20.

²⁴¹ З них 30 комплектів одержав Донбас, Київщина 25, Харківщина 19, Поділля 20 (ЦДАВО УКРАЇНИ. Ф. 1238. Оп. Д. 7. Л. 6–7).

²⁴² ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 68; Ф. 2708. Оп. 2. Д. 576. Л. 230.

²⁴³ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 68; Ф. 2708. Оп. 2. Д. 576. Л. 230.

²⁴⁴ ЦДАВО України. Ф. 2708. Оп. 2. Д. 570. Л. 237; Постанова ЦК КП (б)У від 25 квітня 1925 року «Про роботу ВУФКУ». // Культурне будівництво в Українській РСР. Т. 1. К., 1953. С. 281.

²⁴⁵ Спочатку працювали 4 центри в Харкові, Києві, Катеринославі, Одесі. До 1924 р. організаційна структура змінилася, і стало 5 обласних відділів: Харківський (обслуговував район колишніх Харківської і Полтавської губерній), Київський (додатково обслуговував Волинь і Чернігівщину), Одеський (додаткова робота на Волині), Донецький та Катеринославський.

контор. Загальне керівництво відділами в галузі прокату і організації державної фільмотеки здійснював експлуатаційний відділ²⁴⁶.

Бідність націоналізованого фільмофонду привела до необхідності перепрокату картин, що були в приватних руках, на кабальних для ВУФКУ умовах: до 7.5% збору на користь власника²⁴⁷. Про те, в які суми виливався так званий «спільний прокат» можна судити з таких прикладів. Влітку 1923 р. якийсь Струць демонстрував три бойовики — «Бич спадковості» на 6 актів і близько 1800 м; «Спокуса, або жертва жіночого серця» на 5 актів і 1250 м; «Дочка Пана» на 5 актів і 1500 м, — за що брав 60% збору. С. Посельський пропонував фільм «Мить, і немає чарівної казки» з участю В. Холодної і Полонського. За шість місяців він одержав круглу суму прибутку в 3 тис. карбованців²⁴⁸.

Щоб уявити дійсні результати прибутків приватників, слід мати на увазі, що окремим організаціям через нестачу фільмів доводилося користуватися послугами ще не викореного до кінця підпільного прокату. Про це знали урядові органи. Знищення підпільного прокату було одним з моментів, що обумовив видання Декрету Раднаркому про запровадження з 1 січня 1921 року безплатного постачання фільмів місцевим фото-кіносекціям і всім іншим державним установам.

Протягом 1923 року система «спільної» експлуатації картин була ліквідована, але фільми ще купувалися²⁴⁹. ВУФКУ намагалося скласти загальний прокатний план. У відповідності з спеціально розробленою інструкцією всі кіноустановки розподілялися на певні групи з урахуванням місткості, району розташування кінотеатру і середньої відвідуваності. Вони почали одержувати прокатні плани на місяць, завдяки чому спростилося фільмопостачання і склалися умови для рекламування картин²⁵⁰. Це сприяло деякому поліпшенню справи. Так, тільки за 8 місяців вдалося відпустити централізованим порядком 1885 кінопрограм

²⁴⁶ Центральне правління ВУФКУ, крім експлуатаційного, мало відділи: виробничий (з виробничим і редакційним секторами), секретаріат (загальна канцелярія, бюро преси і інформації).

²⁴⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14, Д. 391. Л. 107.

²⁴⁸ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 5. Л. 13, 19, 22.

²⁴⁹ Між іншим, з цього одразу ж скористалися зарубіжні ділки, які умудрялися продавати навіть фільми, створені в нашій країні, як це трапилося, наприклад, з картиною «Член парламенту», знятою в 1919 році в Ялті вивезеною за кордон, а потім купленою ВУФКУ в 1922 році.

²⁵⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 108–109; Ф. 1238. Оп. Д. 1. Л. 10.

цивільним установам, близько двох тисяч — військовим організаціям і 2312 — промисловим (з них одну третину — Донбасові).

Як уже вказувалося, існувало три види «екранів»: комерційні, клубні і сільські. Клубні кіноустановки великих міст, які працювали в різні дні, групувалися «кущами», з таким розрахунком, щоб кількість клубів не перевищувала кількості робочих днів і один механік міг обслуговувати кілька установок (він сам і транспортував фільми). З жовтня 1924 року принцип куштування був запроваджений і в сільській мережі. Структура «куща» і вимоги, які до нього ставилися, вже тоді відповідали теперішнім уявленням. Основні точки розташовувалися вздовж залізничних віток або добрих шосейних і ґрунтових шляхів. Відстань між базовими точками не перевищувала 10–20 верст, а поблизу кожної бази мали бути невеликі населені пункти²⁵¹.

І все ж таки прокатна робота, як визнавало і саме керівництво ВУФКУ, хибувала на істотні недоліки. Один з них полягав у тому, що обласні відділи мали свої окремі склади картин, самостійно діставали нові фільми і часто однієї назви. В 1924 році ця громіздка «автономія» була ліквідована²⁵², завдяки чому вдалося запровадити єдині організаційні умови прокату, паспортизувати фільми і апаратуру, нормувати технологію експлуатації фільмокопій, а головне — переглянути фільмофонд з погляду його ідеологічної і художньої цінності²⁵³.

Результати перевірки виявилися маловтішними (враховуючи ще й ту обставину, що багато було картин уже технічно непридатних для експлуатації). З фільмів 565 назв (1161 копія), які мала фільмотека ВУФКУ, після вилучення всілякого браку, на квітень 1924 року числилося лише 143 сюжети²⁵⁴. Переважна більшість фільмокопій щодо технічного стану була дуже зношена (співвідношення зношених до нових примірників приблизно 10:1)²⁵⁵. Фактично справа стояла ще гірше, про що свідчили часті випадки, коли трудящі бракували фільми, віднесені до рекомендованих. Так, профспілка гірників Макіївки, підтримана республіканськими органами, навіть послала ВУФКУ протест у зв'язку з демонстрацією

²⁵¹ Кіно. 1926. № 4. С. 3–4; ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 108–109; Ф. 1238. Оп. Д. 1. Л. 10.

²⁵² ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 108–109.

²⁵³ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 112; Ф. 1238. Оп. Д. 1. Л. 13, 16; Діяльність... С. 158.

²⁵⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 112, а також ЦДАВО України. Ф. 2708. Оп. 2, Д. 576. Л. 236.

²⁵⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 7. Л. 18.

семи «ідеологічно нікчемних» фільмів. Аналогічно оцінили деякі фільми і робітники цукрових заводів Умані. Вони писали: «Останні фільми, одержані нами, викликають рішучий протест робітничої аудиторії, а тому вимагаємо, щоб центральне правління профспілки контролювало розподіл картин ВУФКУ»²⁵⁶.

Централізоване витрачання коштів дало змогу протягом кількох місяців помітно оновити фільмофонд. За станом на 1 жовтня 1924 року у ньому налічувалося вже 908 назв і 1643 копії (з них 680 нових)²⁵⁷. Згодом фільмотека зросла до 1705 примірників, але на початок 1926 року, внаслідок зменшення кількості імпортованих картин, прокатний фонд ВУФКУ скоротився до 831 сюжету (при 2041 копії)²⁵⁸.

Оздоровлення фільмофонду, як і правильна податкова політика, природно, сприяли популярності кіно. За 1925 — 1926 господарський рік тільки в кінотеатрах ВУФКУ відвідування сеансів набагато перевищувало 5 млн. чоловік²⁵⁹.

Завершуючи огляд розвитку української радянської кінематографії в роки відбудови народного господарства, необхідно відмітити дві знаменні події в історії нашої вітчизняної кінематографії. Події ці були закономірним результатом самовідданої праці і шукань. Вони вимагали переоцінки заскорузлих поглядів, рішучої ломки хибних традицій, подолання всіх тих великих і малих труднощів росту, що заважали кінематографії рухатися вперед.

Першою подією було народження «Броненосця Потьомкіна», другою — поява в кіно могутнього, пристрасного художника-бійця О. П. Довженка.

Провідне місце в кінопродукції посіли фільми на сучасну тематику. Розгорнулася боротьба за оволодіння кінематографічною майстерністю, розширення матеріально-технічної бази, за зміцнення і дальший розвиток успіхів, досягнутих в ряді реалістичних творів, які несли в собі соціалістичні ідеї, що ґрунтувалися на соціалістичному реалізмі.

Лекція з курсу «Історія кіно» для студ. ф-ту культосвітньої роботи / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1962. 52 с.

²⁵⁶ Кіно. 1925. № 1. С. 21.

²⁵⁷ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. Д. 7. Л. 18. За іншими даними 1 310 копій.

²⁵⁸ Там же. Ф. 166. Оп. 14. Д. 391. Л. 112.

²⁵⁹ 5 692 153 відвідувачі. Там же. На початок 1927 року налічувалося вже 7 238 тис. глядачів.

СОЦІАЛІСТИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ НАРОДНОГО ГОСПОДАРСТВА

Випуск третій

Вступ

Розглядаючи огляд історії розвитку українського радянського кіно двадцятих років — періоду найвищого розквіту німого кіно, необхідно насамперед відмітити, що кіномистецтво Радянської України формувалося і розвивалося в тісному єднанні з іншими мистецтвами і — літературою, розв'язуючи єдині завдання політичного і культурного виховання трудящих мас в дусі соціалізму, інтернаціоналізму, дружби і братерства між народами.

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

Інтенсивно розвивалася система кінофікації і кінопрокату. Вперше в країні було запроваджене централізоване постачання кінотеатрів фільмами на основі щомісячних прокатних планів, що дало можливість значно поліпшити кінообслуговування трудящих. Для оперативнішого просування фільмів запроваджується система куштування робітничих кінотеатрів і клубів. Велика увага приділяється створенню культурно-освітніх кінотеатрів по містах і робітничих селищах, кінофікації села — шляхом обладнання стаціонарних кіноустановок і розширення пересувної кіномережі.

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

Нові історичні завдання, до здійснення яких перейшла наша країна в період соціалістичної реконструкції народного господарства, примусили по-новому поставитися до літератури і мистецтва.

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

Поряд з фільмами, присвяченими сучасній радянській дійсності екранізуються літературні твори і знімаються картини на історичні теми. Чимале місце приділяється розробці шевченківської теми в кіно. Великому Кобзареві присвячується двосерійний фільм, у якому в ролі поета виступив видатний український артист А. М. Бучма²⁶⁰.

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

Шлях зростання і шукань

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

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

²⁶⁰ Про розробку шевченківської теми в українському радянському кіно див. докладно в IV випуску роботи «Розвиток українського радянського кіно».

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

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

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

Не можна не відмітити жанрову різноманітність кінотворів. Тут і кіноповість («Остап Бандура»), і короткометражна драматична новела («За чорне золото», «Октябрина»), пригодницький фільм («Лісовий звір», «Укразія») і гострогротескова сатирична комедія-плакат («Макдональд», «Генерал з того світу») та ін.

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

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

До створення збірників залучалися кращі творчі сили: сценаристи С. Лазурін, Г. Стабовий, І. Бабель, М. Майський; режисери: П. Чардинін, А. Лундін, Л. Курбас; оператори: Б. Завелєв, Є. Славинський, Д. Фельдман та інші. Серед акторів, які знімалися в короткометражних фільмах, були А. Бучма (нічний сторож у «Вендеті»), Іван Голодранець у фільмі «Сон Товстопузенка», робітник в «Арсенальцях», Макдональд в однойменній

комедії та ін.), а також М. Салтиков, І. Капралов, Н. Мерцалова і багато інших відомих виконавців.

Для творчої молоді робота над цими картинами була пробою сил, своєрідним навчальним практичним курсом кінематографії. На короткометражках освоює специфіку сценарного мистецтва П. Панч, режисуру — Г. Тасін, О. Перегуда. В агітфільмі «Арсенальці», що відтворює один з епізодів повстання робітників київського заводу «Арсенал» проти контрреволюційної Центральної ради в роки громадянської війни, в ролі прапорщика дебютує С. Свашенко — пізніш знаменитий Тиміш з Довженківського «Арсеналу».

Та й сам О. П. Довженко почав свою самостійну режисерську роботу в кіномистецтві з невеликого і недорогого щодо постановки фільму на дві частини «Ягідка кохання»²⁶¹.

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

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

Викрити вовчі звичаї капіталістичного світу прагнули творці фільмів «Беня Крік», «В пазурах Радвлади», «Тіні Бельведера», «Боротьба велетнів», «Підозрілий вантаж». Між іншим, останній фільм міг би цілком актуально прозвучати і в наші дні. У ньому в комедійному плані розповідалося про пригоди радянського інженера, відрядженого до США. Ще перебуваючи в Англії, інженер захворів через незвичне харчування і, виконуючи пораду лікуватися фруктами, захопив на пароплав ящик апельсинів. Агент американської поліції, що невідступно ходив слідом за «російським більшовиком», вирішив, що підозрілий вантаж не що

²⁶¹ Сценарій цієї трюкової ексцентричної комедії був написаний за один вечір, а вся постановка здійснена за вісім днів.

інше, як особлива вибухова речовина для вчинення терористичних актів. Повідомлення агента викликало паніку американських властей і поліції (ролі префекта поліції викопував видатний український артист І. Замичковський). І довелося прикласти чимало зусиль, щоб довести собратам нинішніх американських «мисливців за відьмами», що вантаж цілком безпечний.

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

Одним з найвдаліших фільмів був «Гамбург», поставлений режисером В. Баллюзеком за сценарієм Ю. Яновського та С. Шрейбер, що відтворював епізоди повстання гамбурзьких робітників у 1923 році. Картина викликала численні відгуки в пресі²⁶². За кордоном, зокрема в Німеччині, вість про постановку фільму завдала клопоту органам таємної служби, які ще не очунали від удару, завданого фільмом «Броненосець Потьомкін».

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

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

Відмічаючи кількісне зростання і те безумовно велике прогресивне значення, що його мали найбільш вдалі фільми ВУФКУ, які утверджували нову революційну тему, звичайно, не можна забути, що у переважній більшості картини, випущені у 1922–1926 роках, були з ідейно-художнього погляду слабкі, наслідували аж ніяк не кращим традиціям дореволюційного кіно, а часом і просто копіювали зарубіжні «кінобойовики».

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

²⁶² Див. Кіно. 1926. 5 жовтня.

У попередній лекції вже були наведені деякі побажання трудящих республіки щодо змісту і характеру фільмів, що їх вони хотіли б бачити на екрані. Наводимо ще одне висловлення, типове для того часу: «Люди... не зносять салонних картин з щасливим американським кінцем. На селі найбільше цікавляться хронікою, побутом, виробництвом, етнографією. Про громадянську війну кажуть: «Це всі ми добре знаємо, цей тягар пережили на своїх спинах. Покажіть, краще, наші досягнення в господарстві і де що робиться»²⁶³.

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

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

Прикладом може бути фільм «Трипільська трагедія» (1926). Матеріал сценарій, написаного Г. Епіком, режисер А. Анощенко і оператор В. Лемке трактували грубо, прямолінійно, примітивно, в результаті чого фізичний акт звірячої розправи бандитів посів у фільмі домінуюче положення, а соціальна суть конфлікту — героїчна боротьба молоді за Радянську владу відійшла на другий план, стушувалася, виявилася викривленою. Комсомольці показані самотньою, відособленою жменькою самовідданих ентузіастів, чужих трудовому селянству, яке покірно гнулося перед куркулями.

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

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

²⁶³ Кіно. 1927. № 6. С. 7.

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

...Скориставшись документами вбитого білогвардійця, червоний партизанський розвідник під кличкою «7+2» проникає у ворожий штаб. Він допомагає підпільному комітетові партії, повідомляючи про розгром, який готувався білогвардійцями, рятує від загибелі арештованих більшовиків.

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

«Укразія» швидко набула широкої популярності. Преса в основному позитивно оцінила картину. Відмічалось, що її демонстрування «весь час переривається аплодисментами»²⁶⁴. Багато хто з рецензентів розглядав фільм як удачу радянської кінематографії в змаганні з зарубіжними «бойовиками».

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

Вартими уваги з погляду шукань засобів художньої виразності були виступи О. Полторацького (Озерова). Використовуючи як ілюстрації кінотвори Ейзенштейна, Пудовкіна, Довженка, він розглядав форми кінорозповіді, принципи паралельного монтажу, створення образу в фільмі та інші питання кінорежисури, критикував як чужі радянському кіномистецтву «системи» фотогенічності і реклами, властиві заходіві²⁶⁵.

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

– Скільки сили мають ці, поки що мертві картинки. П'ять метрів цього руху, цієї емоції можуть убити глядача, а один метр — може здатися

²⁶⁴ Вісті. 1925. 10 квітня.

²⁶⁵ Див., наприклад: Кіно. 1927. № 4. С. 5.

шедевром. А може не метр, а півтора, три чверті метра? Така це важлива річ — розмір монтажних кусків, що від зайвої чверті метра руйнується весь ритм епізоду. А монтаж відповідно часові, місцю, характерові героїв? Я тільки за монтажним столом побачив, яка це складна річ. Під час монтажу треба настроїти в унісон ритмові картини кожен свій нерв, треба надзвичайно тонко реагувати на всі деталі монтажних кусків. Монтаж — це важливіша половина роботи над фільмом²⁶⁶.

Досить активно пройшли дискусії про сценарну роботу і взаємовідносини автора й режисера, про постановку історичних фільмів та кіноекранізації. Нині багато що в цих суперечках здається дуже перебільшеним, виразно видно й помилкові погляди вульгарно-соціологічного характеру, але в суперечках та полеміці виявилися і тенденції, корисні для дальшого розвитку кіномистецтва. Так, наприклад, щодо екранізації кращих творів літератури загальна думка зводилася до того, що освоєння досвіду літературної класики має, безумовно, позитивне значення в справі виховання творчих кадрів кіно. І погано не те, що кінопрацівники екранізують класиків, — писав М. Бажан, відповідаючи тим, хто сумнівався, — а те, що «переробки бувають погані, що ми маємо часто-густо просто погану кінематографію... Безумовно, придбати можна тільки тоді, коли кінематографія є художньою кінематографією, а не накручуванням плівки»²⁶⁷.

Творчі шукання, спрямовані на дальше піднесення кінематографії, велися в усіх її сферах. Хіба можна, наприклад, говорити про «Звенигору» Довженка без того, щоб не сказати про чудову роботу художника В. Кричевського, який застосував нову для того часу методику декоративного оформлення фільму, сміливо відійшов від загальноприйнятих канонів та визнаних зразків. Це відмічав ще один з перших рецензентів картини — М. Бажан. Порівнюючи художньо-живописне вирішення найзначніших творів світового кіномистецтва двадцятих років, він писав: «Якщо штучні ліси риштування «Нібелунгів»²⁶⁸ вражають своєю помпезною розкішшю, своєю грандіозністю і, разом з тим, відсутністю смаку та якимсь купецьким «розмахом», то декорації «Звенигори» менш «грандіозні» і «шикарні», однак більш глибокі, культурні і тактичні.

²⁶⁶ Кіно. 1927. № 5. С. 9.

²⁶⁷ Кіно. 1928. № 1. С. 4; № 2. С. 12; 1927. № 14. С. 5.

²⁶⁸ «Нібелунги» (1924) фільм відомого німецького режисера Ф. Ланга, поставлений в претензійній умовно-романтичній манері з повним підкоренням виконавців єдиній помпезній декоративній композиції, що являла ніби «ожилу» скульптуру і архітектуру.

Вони не «пруть» з екрану, а зливаються в єдине ціле з усім тим, що заповнює кадр»²⁶⁹.

Оригінальні прийоми декоративного оформлення, засновані на застосуванні комбінованого знімання, були використані в фільмі «Джиммі Хігінс». Чи не вперше в технологічній практиці радянського кіно тут застосовувалися макети для знімання загальних планів міст і заводів (оператор М. Бельський, художники Г. Байзенгерц і С. Зарицький)²⁷⁰.

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

Дорисовування на склі і макети вдало застосовувалися, коли створювався складний для постановки фільм «Спартак». Зокрема, таким способом вдалося з невеликими матеріальними витратами відтворити обстановку стародавнього римського цирку (у масовках взяло участь близько тисячі чоловік)²⁷¹. Механізовані декорації особливої конструкції були створені для фільму «Кіра-Кіраліна» (режисер Б. Глаголін, оператор Н. Фаркаш, художник Р. Шарфенберг). Картина ставилася за мотивами однойменного роману Панаїта Істрати (про безправне становище жінки в країнах Сходу), і знімальній групі довелося виявити велику винахідливість для створення достовірної атмосфери місця дії. Для знімання з руху були збудовані оригінальний підйомник і універсальна рухома операторська площадка, що не поступаються своїми можливостями найновішим сучасним операторським кранам²⁷².

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

Оператор-документаліст Б. Цейтлін розробив метод суміщеної камери для одночасного знімання загальних і крупних планів²⁷³.

Цікаві конструкції кінознімальних камер створили помічник кіномеханіка одного з дніпропетровських кінотеатрів Ковальчук, брати А. і В. Буєвичі, працівник ВУФКУ В. Зеленцов. Про останню з них спеціалісти

²⁶⁹ Кіно. 1928. № 2. С. 6; 1927. № 10. С. 7.

²⁷⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 6. Л. 6.

²⁷¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 6. Л. 58.

²⁷² Кіно. 1927. № 13. С. 4; 1928. № 10. С. 14.

²⁷³ Кіно. 1928. № 8. С. 10.

були тієї думки, що вона надійніша, стійкіша і простіша в експлуатації, ніж найкраща того часу французька камера «Дебрі». До того ж зазначалося, що камера ця і недорога (близько двохсот карбованців)²⁷⁴.

Перелік знахідок, удосконалень і винаходів, які сприяли розширенню постановних можливостей, можна було б продовжити, згадавши і про працю майстрів обробки плівки, що допомагали режисерам і операторам добиватися необхідного тонального вирішення сцен і епізодів хіміко-технологічним шляхом. З великою теплотою згадують, наприклад, старі працівники ВУФКУ ветерана кінематографії хіміка Я. М. Мазо. який працював на Одеській кінофабриці з 1909 року³. З почуттям вдячності згадують і лаборанта Ялтинської фабрики В. Семенова — винахідника автоматичного регулятора світла на кінокопіювальному апараті. Автомат цей, крім великої технічної переваги перед закордонним, коштував усього 100 карбованців, а не 2 тисячі, — відмічалось в одному з документів. Перший же регулятор, виготовлений самим винахідником, був одразу ж пущений в експлуатацію і дав чудові результати²⁷⁵.

Надзвичайно живий інтерес у кінематографістів України викликали експерименти в галузі звукового кіно, що їх провадили в ряді країн, в тому числі і у нас — у Москві, Ленінграді, Києві. «Посередній» наступ звуку відчувався давно і всіма — і творцями фільмів, і глядачами, яких все менше і менше задовольняли, зокрема, формально-стереотипні і традиційні музичні ілюстрації на кіносеансах. На старі способи музичного супроводу фільмів було чимало скарг. Дехто пропонував захистити кінотеатри від халтурників і навіть створити на зразок кінопересувок «інститут мандрівних піаністів», а театри забезпечити роялями з колишніх поміщицьких маєтків. Під натиском громадськості ВУФКУ скомплектувало нотну бібліотеку. Почали розробляти спеціальні вказівки щодо музичного оформлення того чи іншого фільму з широким використанням творів видатних композиторів — Бетховена, Чайковського, Бородіна, Рахманінова, Ліста, Берліоза, Шуберта, Прокоф'єва та інших²⁷⁶.

До «прямого» наступу звуку як до нового виражального засобу ставилися по-різному навіть видатні майстри кіномистецтва. Розгорілися суперечки, гостра полеміка. Провів дискусію і республіканський журнал «Кіно». Цікаві доводи висувалися проти освоєння звуку: важко буде

²⁷⁴ Кіно. 1927. № 5. С. 12.

²⁷⁵ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 25. Л.17; Ф. 1238. Оп. 1. Д. 18. Л. 11–13.

²⁷⁶ Кіно. 1927. № 3. С. 3; ЦДАВО України. Ф.1238. Оп. 1. Д. 11. Л. 133; Ф. 2708. Оп. 2. Д. 576. Л. 229.

вимовляти текст при коротких монтажних кусках; єдиний рівень звучання при планах різної крупності порушить достовірність того, що відбуватиметься на екрані; текст, передаваний однією мовою, звузить «національний діапазон» фільму тощо. Підводилася навіть «теоретична» база, до речі, здебільшого людьми, далекими від практики кіновиробництва, яка зводилася до того, що кіно «позасловесне мистецтво і має свій ланцюг законів логічного мислення», і тому, мовляв, звук поверне його «в обійми театру», кінематографія втратить свою «основну суть» аж до втрати такої необхідної фільмові... музичної ілюстрації.

В основі всіх цих заперечень лежали формалістичні концепції, розпізнати які було не так уже й просто. Адже навіть противники звукового кіно не цілком його заперечували, вважаючи, що воно може бути, застосоване для фіксації на плівку театральних і оперних спектаклів, підготовки єдиних програм музичного супроводу і для кінохроніки — при зніманні виступів промовців і знаменних моментів громадського життя²⁷⁷.

Слід відмітити, що число прихильників таких поглядів швидко зменшувалося. Переважна більшість кінопрацівників України рішуче виступила за те, що «звуком фільми зможуть атакувати глядачів»²⁷⁸. Разом з тим критикувалося і неправильне тлумачення поняття «театральність», що ним досить часто підміняли відвертий ремісницький підхід до кінотворчості.

Вся енергія має бути спрямована на найшвидше оволодіння цим новим знаряддям культури в наших цілях, — закликав діячів кіно С. Ейзенштейн. До так званої «Заявки» про майбутнє звукового кіно, опублікованої в пресі групою відомих режисерів, у якій ствердилося, що звук «неминуче внесе нові засоби величезної сили для вираження і розв'язування найскладніших завдань», які стоять перед кіномистецтвом, одним з перших приєднався О. П. Довженко. З метою вивчення досвіду, вже нагромадженого кінематографістами різних країн, він на чотири місяці виїхав до Франції, Англії, Чехословаччини і Німеччини²⁷⁹.

В свою чергу радянські і зарубіжні майстри кіно уважно знайомилися з теоретичними дослідженнями, що провадилися в звукокабінеті, створеному при українських кіноорганізаціях наприкінці двадцятих

²⁷⁷ Кіно. 1927. № 7. С. 9.

²⁷⁸ Кіно. 1927. № 6. С. 11.

²⁷⁹ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 25. Л. 92, 108, 109.

років²⁸⁰, а також і з первістками звукового кіно — експериментальним зніманням Д. Вертова.

Доктор мистецтвознавства І. Белза, який керував тоді звукокабінетом, згадує, як провадилося пробне знімання. Записували музику, усну мову, боролися з тембральними викривленнями. До роботи все частіше залучалися композитори-киїани, харків'яни, москвичі: Костенко, Крейн, Лятошинський, Мейтус, Половінкін, Ревуцький, Таранов, Шибалін, Шишов та інші. Неодмінним учасником експериментів був Довженко. Він напружено шукав «мову нового мистецтва», надзвичайно гостро відчуваючи вагомість, значущість слова, турбувався про смисл і будову кожної фрази, аж до розстановки слів. Довженко першим передбачив можливість введення закадрового голосу автора, використання «внутрішніх монологів» — прийомів, що потім дуже поширилися. Він вважав, що звукове кіно стане дорогоцінним синтетичним сплавом найрізноманітніших засобів і прийомів літератури, образотворчого мистецтва, збагаченого динамікою, і музики. І хтозна чи не під впливом Довженка народилася пропозиція зняти декілька оперних спектаклів («Аїду», «Фауста», «Корсара») і ці фільми демонструвати в клубах одночасно з відповідною радіопередачею. Тоді ж таки харків'янин Яцишин розробив проект «кінофікації» одного з музичних театрів з метою створення «масового музичного дійства», яке б поєднувало «пластичну проєкцію з справжніми артистами на сцені»²⁸¹, тобто фактично прообраз сучасного видовища, яке сьогодні, за прикладом чехословацького колективу «Латерна магіка», успішно освоюється багатьма театрами. Нарешті тоді ж була практично здійснена спроба поєднання театральної дії з кінематографом при постановці спектаклів для дітей²⁸².

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

Одночасно висувалася і вимога ліквідувати організаційні перешкоди, що заважали встановленню тісних творчих контактів з іншими кіноорганізаціями країни, — перешкоди, які за вимушеним визнанням керівництва ВУФКУ трималися, головним чином, на обопільній впертості

²⁸⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 32. Л. 34.

²⁸¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 32. Л. 28–30.

²⁸² Кіно. 1927. № 10. С. 5.

і недовомовленості. Нове правління ВУФКУ, обране влітку 1927 року, одразу ж уклало угоди з кіноорганізаціями інших республік, завдяки чому в УРСР різко зріс прокат радянських фільмів (з 12 до 60 процентів) і, природно, зменшився вплив зарубіжних картин²⁸³.

Кращими стали і взаємовідносини ВУФКУ з профспілковими органами, до того досить натягнуті через пресловуту «монополію» прокату. Нове правління визнало, що раніш ВУФКУ весь час «ховалося від робітничих організацій!», зловживало монопольним правом прокату фільмів і, виключно з міркувань комерційного характеру, підтримувало поділ клубів на «робітничі» і «експлуатаційні», накидаючи першим найслабші щодо художності і технічно найдужче зношені картини. За домовленістю з Всеукраїнською радою професійних спілок (ВУРПС) був ліквідований штучний поділ кінотеатрів, створені робітничі ради в справах кіно при клубах. Перед ними ставилося завдання брати активну участь у складанні прокатних планів, а також і в діяльності Вищого кінорепертуарного комітету — при розгляді сценаріїв і визначенні тематики виробництва²⁸⁴.

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

У травні 1927 року кінопрацівники зібралися на три дні в Харкові і обговорили заходи для поліпшення ідейно-художньої якості фільмів. На цій нараді критикували майстрів, які ухилялися від розробки сучасної тематики. Порушене було питання і про критерії оцінки кінотворів, в тому числі і про заміну закритих індивідуальних рецензій колективними — на відкритих переглядах.

Того ж року, 6 червня, відбулася конференція кінопрацівників Києва. На ній були присутні 85 делегатів. Вони також торкнулися питання про підвищення ідеологічної ролі кінотворів, організаційної і господарської перебудови виробництва, кінофікації, прокату, зміцнення зв'язків з громадськістю і пресою²⁸⁵.

²⁸³ Там же. № 6. С. 12; № 10. С. 1; № 13. С. 1.

²⁸⁴ Кіно. 1927. № 11. С. 1–2. Не домовилися тільки в питанні про розвиток мережі кінопересувок, що їх ВУФКУ визнавало тільки для обслуговування сезонних робітників

²⁸⁵ Кіно. 1927. № 10. С. 11; № 23/24. С. 11.

Багатолюдні конференції і збори відбулися і в інших областях та районах. У Фастові на обговоренні проблем розвитку кіно присутніх було близько тисячі чоловік — залізничники, робітники місцевих підприємств, сільські активісти Товариства друзів радянського кіно²⁸⁶.

Виступаючи в питанні про шляхи будівництва української радянської кінематографії, трудящі республіки засудили намагання перетворити її в «гігантський відособлений хутір» і закликали діячів кіно відобразити «сили і події, які створили Донбас, Кривий Ріг, Дніпробуд і взагалі УРСР». Робітники виступили і за централізацію керівництва кіносправою²⁸⁷.

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

Нарада ухвалила форсувати будівництво Київської кінофабрики, посилити роботу по підготовці творчих кадрів шляхом розширення і зміцнення кінотехнікуму, асистентури при провідних режисерах, створення сценарної майстерні з постійним штатом досвідчених літераторів, що мала стати базою планової тематики кіновиробництва. Ряд конкретних заходів стосувався питань поліпшення ідеологічного керівництва на фабриках, кінокритики, раціоналізації і здешевлення технології створення фільмів, розширення сільської кіномережі²⁸⁸.

Велика група кінематографістів УРСР була представлена на Першій Всесоюзній кінонаradі (усього прибуло понад двісті делегатів)²⁸⁹. Нарада поставила перед кіноорганізаціями країни відповідальні завдання в усіх сферах кінотворчості, вимогу, щоб художні фільми стали справжнім знаряддям виховання трудящих мас, мобілізували на боротьбу за виконання грандіозних завдань по індустріалізації країни, колективізації сільського господарства, за успішне здійснення культурної революції. Для цього необхідно було не тільки остаточно ліквідувати шкідливі тенденції окремих кінопрацівників, що намагалися ізолювати кінематографію від інших видів мистецтва, а й посилити зв'язок та взаємодію кіно з суміжними мистецтвами і літературою, сміливо використовуючи їх досягнення й досвід для вдосконалення своїх специфічних художніх засобів.

²⁸⁶ Кіно. 1928. № 5. С. 4.

²⁸⁷ Кіно. С. 6–7.

²⁸⁸ Кіно. № 2. С. 3; № 3. С. 1; № 4. С. 1,

²⁸⁹ Кіно. 1928. № 1. С. 14.

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

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

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

З метою поліпшення системи професійної підготовки сценаристів, режисерів, операторів вирішено було створити Центральний інститут кінематографії і реорганізувати кінотехнікуми, наблизивши навчання до виробництва; утворити при кінофабриках сценарні майстерні; розширити асистентуру для осіб, «які мають високу культуру і художні здібності» та нахил до роботи в кіно.

Спеціальній комісії було доручено розробити п'ятирічний план розвитку кінофікації, використавши для реалізації плану всі прибутки від кіно. Накреслюючи перспективи розвитку радянської кінематографії та критикуючи недоліки, нарада відмітила і чималі успіхи, досягнуті за минулі роки. Так, було вказано, що творча продукція радянського кіномистецтва «щодо своїх художніх і ідеологічних якостей в значній своїй частині відповідає завданням, поставленим партією перед кіно. Почавши з картин на історико-революційні та історико-літературні теми, радянська кінематографія більш рішуче переходить до сучасної радянської тематики, до висвітлення і аналізування актуальних питань радянського побуту та соціалістичного будівництва. Створюються нові кадри: ростуть і висуваються молоді художні сили з пролетаріату та революційної інтелігенції.

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

Кінопубліцистика і культурфільми

З переходом до нового історичного етапу зростання нашої країни — періоду реконструкції народного господарства покращується життя трудящих України.

Глибокі зміни відбувалися також і у сільському господарстві, в культурному житті республіки. Поряд з газетою всі ці події насамперед відобразила хроніка. В центральному кіно-фото-фоноархіві УРСР збереглися кілька випусків «Маховика» і журналу «Кінотиждень», в яких зафіксовані хвилюючі епізоди закладання фундаменту і будівництва Дніпрогесу, введення в дію нової радянської будівельної техніки — землерийних машин, парових кранів, екскаваторів, епізоди героїчної боротьби багатонаціонального загону дніпробудівців труднощами (в тому числі і хвилюючі кінодокументи про ліквідацію стихійного лиха — поводі 1928 року)²⁹⁰.

Урочисте відкриття Харківського велозаводу і випуск паровозів та вагонів; праця перших ударників Електромеханічного заводу і будівництво такої великої споруди, як Держпром; епізоди, що зафіксувала здавання хліба державі у Вовчанську і на Київщині; моменти з життя сільськогосподарської комуни села Ободівки під Вінницею; народження великих галузевих господарств та колгоспу «Червоний прапор», створеного; на Херсонщині українцями, які повернулися на батьківщину з Америки; свято врожаю на Черкащині і урочисте відкриття нового клубу металістів у Дніпропетровську; робітники санаторію Гурзуфа і життя дитячої трудової колонії імені М. Горького; мотовелоостафета на вітчизняних машинах і унікальні кадри змагань на ракетних автомобілях, створених радянськими інженерами ще в 1928 році... Кипуче, повнокровне життя Радянської України оживає на екрані в кадрах кінохроніки тих років²⁹¹. Слід відмітити, що кінодокументалісти УРСР працювали в той період досить плідно, що всіма визнавалося.

²⁹⁰ ЦГАКФФД України. Д. 593. Ч. VII. К. 24, 25; Д. № 1–1925; № 1–1952; № 1–1776.

²⁹¹ Там же «Кінотиждень», 1928, № № 36, 79. На жаль, документальні кіноматеріали, що зберігаються в ЦГАКФФД України, майже не користуються увагою істориків та пропагандистів. Про великі і цікаві можливості використання цих матеріалів наочно свідчить досвід організаторів клубного музею історії Харківського електромеханічного заводу (ХЕМЗ), які включили до експозиції кінокадри, зняті на заводі в двадцятих роках. Зіставлення: старої хроніки з епізодами сьогоденного життя заводу, що їх зняли кіноаматори, справило таке велике враження, що фільм-кінолітопис під назвою «Репортаж з переднього краю» був випущений в 1960 році на союзний екран і з того часу успішно демонструється.

Успіхи українського хронікально-документального кіно мали принципове значення для всієї радянської кінематографії. Вони били по кості і недовір'ю, по проявах комерційних тенденцій серед деяких керівників кіноорганізацій, які твердили, ніби хроніка — справа малоцікава і нерентабельна.

Причини виникнення таких поглядів точно пояснив Маяковський. Біда полягала, з одного боку, в тому, що хроніка часто являла «випадковий добір кадрів і подій», а з другого, — в формальному ставленні до питань розвитку важливого жанру.

Творча і господарська практика Відділу кінохроніки ВУФКУ, утвореного в жовтні 1927 року²⁹², переконливо розвіяла всі сумніви. Тільки протягом одного того року в УРСР було випущено п'ятдесят два номери «Кінотижня» і дев'ятнадцять документальних короткометражок загальним метражем у робочому позитиві близько 28 тисяч метрів, порівняно великим тиражом — близько 20 копій з кожного оригіналу. Цілком компенсувалися й матеріальні витрати. Так, наприклад, в червні й липні виробничі витрати на хроніку становили 5213 карбованців, а прибутки по самому тільки Дніпропетровську — 5272 карбованці²⁹³.

Трудащі республіки сприйняли кіноперіодику з величезним інтересом. Її матеріали регулярно обговорювалися в робітничих клубах і на громадських переглядах, використовувалися пропагандистами. Глядачі підказували нові теми і свіжі прийоми кінорозповіді. Вони заявляли, що «найменше слід показувати засідання і демонстрації місцевого характеру», а якомога більше — новаторські виробничі процеси, раціоналізацію, винахідництво, побут і досягнення села, зразкові радянські заклади, диспансери, санаторії, поліклініки, клуби тощо²⁹⁴.

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

Тематичні номери мали різну композицію. В одних поєднувалися сюжети, що різносторонньо відображали якусь тему громадського, наукового або культурного! характеру. Виходили такі номери під відповідною рубрикою, наприклад: «Природа і люди», «Наука і техніка», «За культурний побут», «За кордоном» (матеріал до останнього випуску надходив від кореспондентських пунктів ВУФКУ, які знаходилися в Нью-Йорку,

²⁹² Кіно. 1928. № 10. С. 1.

²⁹³ Там же.

²⁹⁴ ЦДАВО України. Ф.1238. Оп. 1. Д. 4. Л. 163.

Парижі Берліні). Спеціально для дітей почали підготовляти «Екран піонера», гадаючи використати в ньому і знімай юними кіноаматорами (перший номер вийшов у берези 1928 року)²⁹⁵.

Інший вид тематичних номерів «Кінотижня» являли документальні нариси. Окремі випуски були присвячені Міжнародному дню робітниць, пам'яті Льва Толстого, хлібозаготівельній кампанії, організації громадського харчування на підприємствах, перевагам колективної праці в сільському господарстві тощо. Деякі з цих нарисів своїми художніми і пізнавальними якостями привертали увагу широкої радянської громадськості²⁹⁶.

Дуже популярні були збірні програми, що включали ігрові короткометражки (про них уже згадувалося) і особливо кінофейлетони, що зарекомендували себе як дійовий засіб боротьби з недоліками і негативними явищами у побуті. Наприклад, високо оцінила преса кінофейлетони «Ніч після Різдва», де були показані люди, які стільки вихилили «святкових» чарчин, що потрапили в міліцію; «Наші шляхи» — своєрідний кінокоментар на статтю в газеті «Пролетарій» «Автомобіль витісняє віз»; «Тепла компанія», який бичував безпорядки нар Дніпробуді; «Об'єктивом по вивісках» — про культуру реклами і деякі інші²⁹⁷.

Тоді ж був покладений початок великої роботи по створенню кінолітопису, покликаного відобразити революційну Історію країни — події громадянської війни, відбудовного періоду, героїчний шлях соціалістичних підприємств, корінні зміни, що відбувалися в житті окремих районів, міст, сіл.

Первістком був фільм на три частини «Як це було» (1927). Режисер Л. Могилевський змонтував його з фільмотечного матеріалу, який зберігався на складах ВУФКУ²⁹⁸. Під час ознайомлення з хронікою часів громадянської війни та іноземної воєнної інтервенції були виявлені цінні документи. При найбільших музеях створили кіносекції, до роботи в яких на громадських засадах були залучені кіноаматори²⁹⁹.

Глядачі прийняли фільм дуже тепло. Допомогати в створенні кінолітопису вирішили комсомольці. Завдяки їх зусиллям пощастило виявити

²⁹⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 4. Л. 149.

²⁹⁶ ЦДАВО України. Д. 3. Л. 68; Д. 5. Л. 35; ЦГАКФД України. № 1–1756, № 1–1777, № 1–1850, № 1–1925.

²⁹⁷ Кіно. 1928. № 10. С. 1; ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 4. Л. 149.

²⁹⁸ Кіно. 1927. № 23–24. С. 7; 1928. № 6. С. 2.

²⁹⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 9; Д. 4. Л. 47, 148

і придбати хронікальні кадри і у приватних осіб. За ініціативою комсомолу був написаний лист М. Горькому з проською поради, як краще організувати роботу. Висловлена була цінна, але, на жаль, не здійснена пропозиція щодо складання анонсованого каталогу кінохроніки про громадянську війну, соціалістичне будівництво³⁰⁰.

Слідом за фільмом «Як це було» вийшла друга історико-документальна картина на вісім частин — «Жовтень на Україні» (1928), теж змонтована з матеріалів кадротеки режисером Л. Могилевським в співавторстві із Габовичем³⁰¹.

З документальних фільмів на тогочасні теми критика позитивно відзивалася про такі, як

«Дніпрогес» (3 частини, 1039 м) режисера Г. Затворницького; «Дніпро» оператор Д. Сода); «Київ» (режисер С. Чарський, оператор Д. Сода); «Луганськ» (автор-оператор Б. Цейтлін); «Крим» (6 частим, 1237 м.) і «Бахчисарай» режисера К. Томського та інші³⁰².

«Дніпрогес» вийшов до десятої річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції (між іншим, з шести ювілейних фільмів, випущених ВУФКУ, документальних було п'ять: «Як це було», «Десять років», «Одинадцятий», «Дніпрогес» і. мабуть. «Вчора й сьогодні» — хроніка на 9 частин, 2490 м)³⁰³.

«Дніпрогес» — одна з перших радянських документальних картин, задуманих як наочна ілюстрація відомої формули про роль електрифікації. Архівні документи дають підставу зробити висновок, що Картина користувалася дуже великим успіхом. Її демонстрували на Всеукраїнській зразковій виставці народного господарства і на міжнародних виставках у Чехословаччині і Голландії. На міжнародні виставці рекомендувалися також «Крим» і «Асканія-Нова» — кіно нарис про відомий зоологічний заповідник³⁰⁴.

У створенні фільму «Дніпрогес» взяла участь республіканська Академія наук. Група, очолювана професором А. Синявським

³⁰⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 46. Л. 69.

³⁰¹ Кіно. 1928. № 11. С. 3. Можна з певністю сказати, що саме цей фільм зберігся в неповних семи частинах в ЦГАКФД України під назвою «Документи епохи» (див. Д. № 593).

³⁰² Кіно. 1927. № 14–15. С. 12–13; № 17. С. 14; № 21–22. С. 12; № 23–24. С. 11; 1928. № 5. С. 14; ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 25. Л. 109; Ф. 1238, он. 1. Д. 3. Л. 45, 50, 56, 72, 126, 128, 129, 144.

³⁰³ Кіно. № 18. С. 9; ЦДАВО України. Ф. 1238; Оп. 1. Д. 32. Л. 351.

³⁰⁴ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 45, 50, 51, 56, 108, 126.

та кінооператором Д. Содою, ще до початку будівництва зафіксувала на плівці намічені для затоплення райони, що являли історичний і географічний інтерес (ці матеріали лягли в основу іншого документального нарису — «Дніпро»)³⁰⁵.

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

Саме цим тема Дніпрогесу одразу ж захопила О. П. Довженка. Є підстави гадати, що ще задовго до роботи над фільмом «Іван» він не раз збирався створити документальну картину про будову і її людей, причому створити неодмінно в співдружності з кіноаматорами — безпосередніми учасниками будівництва. Очевидно був навіть написаний і сценарій картини під назвою «Рапорт комсомолу»³⁰⁶.

Видатним твором документального жанру була картина «Одинадцятий», присвячена успіхам, що з ними Українська РСР вступила в одинадцятий рік існування Радянської влади³⁰⁷.

Фільм створив Дзига Вертов. Він прийшов на роботу у ВУФКУ навесні 1927 року³⁰⁸. Творчість Д. Вертова, піонера радянського документального кіно, автора видатних творів «Крокуй, Радо!» та «Шоста частина світу», ініціатора мультиплікаційних і звукових фільмів, була широко відома. В його творчості було багато новаторських зльотів, але зустрічалися і помилки. Прагнучи освоїти новий вид мистецтва — «мистецтво самого життя», неігрову, хронікально-документальну кінематографію, експериментуючи над кусками хроніки, що в них були зафіксовані справжні, неповторні події перших років життя молодії країни, Д. Вертов на першому етапі своєї кінематографічної діяльності створив якісно нову хроніку, справді «образну публіцистику», поклав початок документальному фільму, як особливій галузі кіномистецтва, одним з перших у світовій історії кіно відкрив закони монтажу і почав «складати азбуку кінематографічної мови». Про нього писали як про

³⁰⁵ Кіно. 1927. № 14–15. С. 13.

³⁰⁶ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 46. Л. 513, 517.

³⁰⁷ Фільм завершений зніманням десь у серпні або вересні 1927 року. Кіно, 1927. № 18. С. 9; 1928. № 2. С. 8–9; ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 122.

³⁰⁸ Кіно. 1927. № 10. С. 7; ЦДАВО України. Ф. 2708. Оп. 2. Д. 576. Л. 209–210.

художника, який подібно до Ейзенштейна, що створив «героїку з матеріалу революції», творив героїку «з матеріалу буднів».

Це були нелегкі і аж ніяк не прямолінійні шукання. Всі фільми Вертова, починаючи з «Кіноправди», носять сліди боротьби в його творчості двох напрямків: реалістичного і формалістичного. В інших же, наприклад у «Кінооці» (1924), формалістичні викрутаси вихолостили зміст, радянське життя постало збідненим, викривленим, і глядач не прийняв цього заумного фільму. Невдача, що спіткала Вертова, була наслідком його безмірного захоплення технічними можливостями кінознімання, сумбурного заперечення всіх мистецтв, аж до всіх видів кіномистецтва, крім хроніки.

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

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

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

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

Фільм «Одинадцятий» створювався на тому етапі діяльності Вертова, коли він добився великих успіхів у своєму прагненні засобами кіно осмислити і утвердити велич, силу та красу соціалістичного будівництва і найплототворніше поєднав шукання специфічної документальної форми для вираження нового змісту. Загальний задум фільму визрівав поволі: в архіві режисера зберігся сценарний план фільму «10 років Жовтня», що відноситься ще до 1926 року, а про «Одинадцятий» він писав у своїй автобіографії як про створений «на переході з десятого

в одинадцятий рік революції». Навіть при зовнішньому кількісному зіставленні матеріалів архіву Вертова, що відносяться до роботи над цим фільмом (сценарних, календарних і маршрутних планів, музичних сценаріїв тощо), з матеріалами підготовки інших творів виразно спостерігається збіжність документації передусім, з «Шостою частиною світу» та «Крокуй, Радол!», — тобто саме з тими картинами, де Вертов найменше підкорявся «волі кіноапарата» і фіксував «правду життя» з позицій байдужого кінооб'єктива.

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

Створюючи образ країни Вертов прагнув дати на закінчення узагальнений образ радянської людини-творця, досягаючи цього майстерним динамічним монтажем портретів уже знайомих глядачеві героїв, які зібралися на святковій Красній площі.

Сучасники називали картину «зоровою симфонією», документом епохи, хвилюючим фільмом-лозунгом. Тільки в Києві на прем'єрі «Одинадцятого» побувало десять тисяч глядачів. В результаті опиту, проведеного журналом «Кіно» серед партійно-профспілкового активу і культурно-художніх кіл, з'ясувалося, що фільм посідає третє місце серед кращих створених на Україні фільмів³⁰⁹.

Дещо в цих відгуках здається тепер дуже перебільшеним. Однак зовсім не зважати на думку широкої громадськості було б нерозумно. Фільм Вертова відповідав кращим, прогресивним прагненням художника.

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

Радянські глядачі чутливо вловлювали ходу Вертова. І коли він втрачав рівняння, збивався з кроку, рішуче відкидали його надумані експерименти, як то було після виходу фільму «Людина з кіноапаратом», що являв такий собі рекламний проспект нових кіноприймів, де люди й події трактувалися не в ідейно-змістовому плані, а просто як об'єкти для формалістичних монтажних зіставлень. Фільм цей, безсилий проникнути в суть явищ життя, не був прийнятий глядачем, хоч

³⁰⁹ Кіно. 1928. № 2. С. 8–9; № 5. С. 7; ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 3. Л.122.

може й відзначався (та так воно й було) цікавими, технологічно свіжими прийомами «кіноліста»³¹⁰. Не допомогли тут ніякі декларації про те, що картина ця є своєрідною «піснею про оператора документального фільму і всемогутності кіноапарата». «Пісня» виявилася хибною, фальшивою, чужою радянському мистецтву.

Високої оцінки заслуговують і фільми М. Кауфмана. Нарис на дві частини «Ясла» (685 м.), завершений виробництвом у травні 1928 року, розповідав про життя найменших, громадян Радянської України, про ту велику і сердечну турботу, що її виявила перша в світі соціалістична держава трудящих про дітей — майбутнє нашої країни³¹¹.

Фільм «Навесні» (прийнятий до демонстрування 27 серпня 1929 року) являв поетичний нарис про трудові будні радянського народу, животворні і сонячні, співзвучні природі, яка пробуджується. Картина дістала високу оцінку в пресі. Рецензенти особо виділяли дуже вдало зняті пейзажі України і в цілому майстерну операторську роботу, чіткий монтаж, дотепний добір матеріалу. Відзначалося, що фільм «Навесні» помітно підноситься над багатьма документальними кінотворами³¹².

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

Розглядаючи кінопубліцистику, яка набула широкого розвитку в українському радянському кіно другої половини двадцятих років, не можна не згадати про деякі цікаві явища: про творчість кіноаматорів і народжені мультиплікації.

Питання про самодіяльні кінознімання і їх використання ще не вивчене. А тимчасом, незважаючи на труднощі, зв'язані з гострою нестачею апаратури, кіноаматорство розвивалося скрізь у країні. Кінохроніку на місцеві теми знімали і з великим успіхом демонстрували москвичі, закавказці, ленінградці і сибіряки, аматори Тули і Бурятії, Ростова, Криму, Воронежа і багатьох інших міст. Випускалися також документальні кінозвіти пропагандистські кіноплакати, сюжети на виробничі теми, нагромаджувався матеріал для кінолітопису підприємств, районів³¹³.

³¹⁰ Фільм знімався протягом липня-вересня 1928 року; ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 18. Л. 24.

³¹¹ Кіно. 1928. № 6. С. 14; ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 32. Л. 350.

³¹² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 508.

³¹³ Див.: Кіно. 1927. № 17. С. 3.

Активно працювали і кіноаматори України. В Харкові вони регулярно випускали загальноміський хронікальний «Екран-журнал», у Києві і Одесі — «Екран піонера». Своїми силами сконструювали знімальну камеру і активно співробітничали в «Союзкиножурнале» дніпробудівці. У них, а також і на деяких інших великих новобудовах республіки, були кінопости, які фіксували на плівку виробничі процеси, перших ударників, побут, факти критичного характеру. Плани знімань кінопостів складали за найдіяльнішою участю громадських організацій. Ставилося завдання оперативно (не пізніш, як через п'ять днів після знімання) створювати документальні випуски і демонструвати їх як «кінорапорти» про хід будівництва індустріальних гігантів, у цехах, клубах, підшефних селах. Зняте про ударників показувалося насамперед, на відстаючих ділянках, щоб стимулювати роботу³¹⁴.

Кіноаматори (вони були навіть на селах) посилали до професійних журналів оперативний інформаційний матеріал, кінозарисовки, нариси. Бувало, що для виконання відповідальних завдань, аматорські кіногрупи різних міст і навіть республік об'єднувалися. Кияни і москвичі разом знімали першотравневий парад на Красній площі³¹⁵.

Немало документальних самодіяльних фільмів вийшло на широкий екран. Так, Харківський кіноробмол (Кіно робітничої молоді) — група, створена в 1928 році при окружкомі комсомолу, випустив короткометражку «Йдемо в майбутнє» — про участь комсомольців у боротьбі за виконання завдань першого року п'ятирічки. «Шлях перемог» присвячений Червоній Армії, «Більшовицька весна» — про підготовку до весняної посівної кампанії. В останніх трьох фільмах (режисер Л. Луков, асистент В. Розенштейн, оператор Казаков) оригінально використаний матеріал кадротеки. Спеціалісти оцінили ці і деякі інші картини вище, ніж журнали професійних студій. Почин Кіноробмолу, який поставив перед собою мету «довести можливість існування робітничих кіноколективів», підхопило багато організацій ТДРК, про що повідомляла центральна преса³¹⁶.

Сильні аматорські кіногрупи були також в Одесі і Києві (на фабриці Скороходова, при Управлінні залізниць та ін.). Кияни випустили фільми

³¹⁴ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 1. Л. 86, 146; Д. 11. Л. 129–130; Д. 18. Л. 36; Д. 113. Л. 79; Ф. 1238. Оп. 1. Д. 4. Л. 53, 74.

³¹⁵ Кіно. 1928. № 7. С. 2; ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 2. Л. 13; Д. 4. Л. 60, 95, 160, 172; Ф. 1238. Оп. 1. Д. 9. Л. 171.

³¹⁶ Кіногазета. 1930. 30 червня; ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 21. Л. 73; Д. 113. Л. 79; Ф. 1238. Оп. 1. Д. 4. Л. 83, 190; Д. 18. Л. 21.

«Місто» (автори Л. Френкель і А. Шимков), «Пошта» — про діяльність працівників зв'язку (реж. Ф. Артем'єв, оператор-керівник А. Шимков, операторі А. Гафт і Б. Івашкевич), «Учись плавати» та інші³¹⁷.

Спеціально для обслуговування кіноаматорів у Києві відкрилася Центральна кінолабораторія по обробці плівки. При ній же був і консультативний пункт³¹⁸. Консультативну допомогу подавали і найміцніші самодіяльні колективи. Харків'яни, наприклад, допомагали оволодівати знімальною камерою вчителям, які навчалися на заочних кінооператорських курсах, створювали виїзні редакції по випуску кіногазет у Донбасі (Горлівка), взяли шефство над кіноентузіастами інших республік, зокрема узбецького міста Фергани. Кияни подавали шефську допомогу кіноаматорам Донецька³¹⁹.

Кіногуртки Харкова і Києва першими почали створювати і художньо-ігрові картини. Багатьох з автори цих картин потім запросили працювати на кінофабрики ВУФКУ (тоді ж були запрошені кілька чоловік з Ростовського кіноробмолу)³²⁰.

Зовсім не вивчене і питання про зародження на Україні мультиплікаційного кіно. Тільки зовсім недавно деякі відомості про це вперше навів С. С. Гінзбург. А між тим у 1927–1929 роках цей вид кіномистецтва в УРСР розвивався. При Центральній кінолабораторії ВУФКУ в Києві був мультиплікаційний кабінет, створений, очевидно, на початку 1927 року і незабаром перетворений в Центральну мультиплікаційну майстерню, яка, між іншим, налагодила зв'язок з відомим майстром мультиплікації В. Старевичем³²¹. Очолювали майстерню художники В. Левандовський і В. Дев'яткін.

Успішно оволодівали мистецтвом мультиплікації і студенти Одеського кінотехнікуму, кіноаматори Харкова, які випустили кілька

³¹⁷ Кіно. 1927. № 12. С. 12; 1928. № 2. С. 4; № 10. С. 12.

³¹⁸ Там же. 1928. № 7. С. 2,

³¹⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 32. Л. 631, 674; Д. 461. Л. 826, 836, 866.

³²⁰ Харківський кіноробмол поставив «Накип» (сценарій Л. Лукова, В. Розенштейна, режисери Л. Луков і Г. Старчевський, оператор М. Гумберті) про боротьбу з чужими впливами на робітничу молодь. У Києві Г. Затворницький поставив пригодницьку картину про прикордонників «Піковий валет» і «Даєш!» про події громадянської війни (оператор Ю. Вовченко). Друга група випустила короткометражний фільм з життя перших сільських комунарів «Людина з хлібом». Див.: Кіно. 1928. № 6. С. 14; № 7. С. 14; ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 526, 528.

³²¹ Кіно. 1927. № 6. С. 3.

сюжетів на широкий екран, а також для шкіл, де мультиплікаційні фільми і кінофрагменти використовувалися з навчальною метою³²².

Мультиплікаційне кіно в СРСР почало швидко розвиватися з 1923 року. Первістком була «жива кінокарикатура» під назвою «Сьогодні», побудована на матеріалі міжнародних подій (створена Д. Вертовим і М. Кауфманом). Пізніших років випускалося вже по десять і більше фільмів, виконаних засобами графічної і об'ємної мультиплікації, а також і комбінованих з участю живих виконавців. Картини відзначалися тематичною широтою і жанровою різноманітністю. Серед них були короткометражні політшаржі, кіноплакати, сатиричні сюжети на теми міжнародного і внутрішнього життя (наприклад, про шкідливість алкоголю, ліквідацію неписьменності, про захоплення американськими пригодницькими і ковбойськими фільмами та ін.), кінопародії, кінофейлетони, пропагандистські і рекламно-інструктивні сюжети: про боротьбу з релігійними забобонами, утвердження нового побуту, про грамотне оформлення поштової кореспонденції, роботу ощадних кас та інші.

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

Рік згодом В. Левандовський і В. Дев'яткін поставили за сценарієм Б. Туrowsького ще один фільм, створений за мотивами народної казки про працювиту білку і ледачу мишу, яка поїдала білочинні запаси, — «Казку про білочку-хазяєчку і мишку-зłodіюшку» (1 частина, 151 м.)³²³.

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

³²² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 4. Л. 4–6.

³²³ Кіно. 1928. № 9. С. 14.

екранізацію української народної казки про пригоди двох малят і ведмедяти, що їм кортіло поласувати варенням з полуниць.

Продовжувалася також і робота над мультиплікацією агітаційно-пропагандистського характеру. Цікаві щодо цього так звані «світні транспаранти» — динамічні лозунги, які оперативно випускалися з нагоди великих подій громадського життя (наприклад, до перевиборів органів Радянської влади) і демонструвалися перед кіносеансами в клубах і на екранах, встановлених просто на вулицях і майданах. Подібні «транспаранти», які включали уривки з кращих радянських фільмів, посилалися також для показу за кордоном³²⁴.

До десятиріччя Жовтня мультиплікаційна майстерня ВУФКУ випустила великий фільм «Десять років» (1055 м), його автори — Дев'яткін, Дубинський, Левандовський, Макаров та інші — використали матеріали Держплану і, як відзначалося в пресі, створили «перший культурфільм статистики революційного будівництва в УРСР». Мабуть картина була комбінованою і включала, поряд з графічною мультиплікацією, хронікальні кадри³²⁵.

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

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

На Україні, крім того, питання ці знайшли відображення в постанові XI Всеукраїнського з'їзду Рад (15 травня 1929 р.) і в спільній постанові ВУЦВК та Наркомосу республіки (19 червня), спрямованій на поліпшення і розширення демонстрування кінофільмів науково-освітнього змісту³²⁶.

Випуском культурфільмів у нашої країні спеціально займалася кінофабрика «Культкіно», створена ще в 1924 році. Відділ по випуску таких фільмів був і при ВУФКУ. Спочатку його знімальні бази знаходилися в Києві і Харкові, а незабаром після відкриття Київської кіностудії

³²⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Д. 70. Л. 41; Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 23.

³²⁵ Кіно. 1927. № 18. С. 9; ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 45, 54.

³²⁶ Культурне будівництво в Українській РСР. Т. 1. С. 448, 460.

основна робота зосередилася там і виконувалася силами близько десяти творчих груп, до кожної з яких входив режисер, оператор, науковий консультант та інші спеціалісти. Перед відділом було поставлене складне завдання: забезпечити випуск культурфільмів у розмірі, що дорівнював би одній третині загальної кількості картин, створюваних українськими кінофабриками.

Пропагандистами культурфільмів виступав багато хто з видатних державних і громадських діячів країни, учені, працівники мистецтва. В пресі систематично з'являлися статті і цілі добірки з цього питання. Г. М. Кржижановський критикував існуючу систему неузгодженого випуску культурфільмів різними кіноорганізаціями, відсутність їх обміну між «Совкино» і ВУФКУ. Про культурфільм як про одну з наймогутніших підойм поширення наукових знань писав М. О. Семашко.

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

Короткість, ясність, передача певного комплексу знань, наукова достовірність, неодмінно яскрава художня форма, обов'язково самобутня, а не така, що копіює ігрове кіно, — так сформулював Довженко своє розуміння особливостей культурфільму в бесідах з творцями двох картин «Сіль» та «Дельфін», які прийшли до нього на консультацію³²⁷.

Обидві картини були зняті з участю акторів³²⁸. Довженко поставився до цих фільмів гостро негативно і порадив авторам скоротити їх до мінімуму: «Сіль» — до трьохсот метрів, а «Дельфін» — до короткого п'ятдесяти метрового сюжету. «Я гадаю, що «дельфінологічності» треба покласти край», — публічно заявив він пізніше³²⁹.

³²⁷ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 113. Л. 39.

³²⁸ Очевидно фільм «Сіль» вийшов у 1930 році як ігровий під назвою «Трансбалт» (автори сценарію М. Білинський, В. Раковський, В. Куць, режисер М. Білинський, оператор І. Шеккер) і визначений у фільмографічному покажчику як «пригодницький... про героїку трудових буднів радянських моряків». Змісту і авторів фільму «Дельфін» (1900 м.) не встановлено.

³²⁹ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 2. Д. 113. Л. 39.

Актуальність цього заклику важко переоцінити. В ті роки спостерігалася тенденція до створення публіцистичного ігрового фільму, фактично далекого від дійсно художньо-ігрової кінематографії, бо автори таких фільмів суто схематично спрямовували зусилля своїх героїв на ілюстрування якоїсь тези. Природно, що позбавлені психологічної глибини схеми–образи заздалегідь обумовлювали низьку художню якість картини. Почав вироблятися своєрідний стандарт, і трапилося так, що подібні твори почали класифікувати як «агітпропфільми», — за аналогією з неігровими картинами перших пореволюційних років, що мали пряме агітаційно-пропагандистське призначення і випускалися в зв'язку з різними політичними кампаніями, з нагоди свят тощо, непомітно опошлювалося поняття агітпропфільму, він ставав синонімом антихудожності, примітивізму, схеми. А з другого боку, ці поняття почали змішувати з поняттям культурфільму.

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

Великим попитом користувалися виробничо–технічні і навчальні сюжети: «Сучасна техніка видобування вугілля» (1 частина, 158 м), «Техніка безпеки у вугільній промисловості» (6 частин, режисер В. Сафонов), «Біле вугілля» (3 частини), «Використання водних сил» (2 частини, 533 м), «Будівництво електростанцій» (1 частина. 210 м); картини на сільсько-господарські теми, зокрема, створені молодим режисером О. Швачком і оператором С. Чернявським: «Шкідники буряків» (2 частини), «Через бурякосіяння — до колективізації» (3 частини), «Як сіяти буряки» (2 частини), «Трактор» — про застосування машин на ланах перших сільськогосподарських артілей³³⁰.

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

³³⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 3, 73, 471–473; Д. 11. Л. 37; Д. 18. Л. 24, 20, 74; Д. 32. Л. 343, 353.

і боротьба з ним» (500 м), «Травматизм і перша допомога на виробництві», «Простуда і захворювання» та інші. Разом з фізіологами РРФСР був знятий фільм «Мавпа і людина» (6 частин, 1500 м, режисер Винницький). У фільмі «Механіка нормальних родів» були вдало застосовані мультиплікації і рентгенознімки, а також використані рідкісні експериментальні матеріали Київського клінічного інституту³³¹.

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

Рекомендації відзначалися різноманітністю засобів і прийомів. Якщо, наприклад, під час показу «Попелу» пропонувалося встановити зв'язок з сільською інтелігенцією і залучити її до організації виставки, підготовки плакатів (схеми додавалися), то для фільму «Десять днів у горах» радилося влаштувати вечір запитань і відповідей тощо³³².

Контакти з ученими і спеціалістами сприяли поглибленню змісту і пізнавальної цінності фільмів, а методична документація — кращому їх поширенню. В результаті деякі картини стали відомими в усьому Союзі. Такі, наприклад, як нарис «Олівець» (автор-оператор Б. Цейтлін), в якому розповідалося про єдину в країні Московську фабрику паперових виробів; «УЧХ» («Український Червоний Хрест», режисер Б. Загорський, оператор О. Лозієв). Б. Цейтлін зробив також три оборонні фільми³³³. Всі ці картини були підготовлені на замовлення відповідних організацій, що тоді практикувалося досить широко (наприклад, тільки так званих «кооперативних» фільмів на замовлення сільськогосподарських органів ВУФКУ виготовило тридцять два)³³⁴.

Фільми «Українська шампань» (режисер М. Білинський), «Комуна», «Лісосплав», «Бджільництво» та деякі інші були рекомендовані для показу на міжнародних виставках³³⁵.

³³¹ Кіно. 1928. № 5. С. 17.

³³² ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 25. Л. 20, 25, 34, 49, 52–56.

³³³ Кіно. 1928. № 6. С. 14.

³³⁴ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 1. Л. 364.

³³⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 3; Д. 18. Л. 26.

Спілкування українських кінематографістів по лінії навчального, наукового і культурфільму налагодилося і з зарубіжними кіноорганізаціями. ВУФКУ брало участі у міжнародних конференціях, присвячених цим видам кіно, що відбулися в Швейцарії, Голландії, Чехословаччині³³⁶.

Розуміється, далеко не всі культурфільми виробництва ВУФКУ можна віднести до вдалих. Були серед них і слабі, поверхові, були й принципово хибні, такі, наприклад, як картина режисера Дальського «Радянські будні» — натуралістична, формальна кінопідробка, що, як писали рецензенти, грубо викривляла дійсність, «дискредитувала наше виробництво»³³⁷. Одна з причин провалу картини, крім хиткості ідейно-політичних позицій її авторів, крилася в тому, що вони недосить чітко уявляли собі особливості жанру, в якому взялися працювати, специфіку культурфільму, вимоги до нього.

Невдачі і провали викликали почуття тривоги серед кінопрацівників. Про реакцію Довженка вже згадувалося. Видатного режисера підтримав багато хто з діячів кінематографії. До роботи над культурфільмами почали ширше залучати досвідчених спеціалістів і талановиту молодь. Серед них були Г. Стабовий, Г. Грічер, А. Кордюм, Є. Григорович, Л. Островська, С. Кореняк та інші. Щоб поліпшити справу, розробили методичні вказівки, що в них уперше давалося визначення короткометражних фільмів — політико-освітніх, навчально-інструктивних, кінонарису, кіноплакату, фейлетону тощо. Все частіш звучала вимога створити вищий навчальний заклад, а при ньому факультет кінопубліцистики³³⁸.

Досягнення художньо-ігрової кінематографії

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

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

³³⁶ Кіно. 1928. № 7. С. 15; ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 70.

³³⁷ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 502.

³³⁸ ЦДАВО України. Д. 32. Л. 648; Д. 46. Л. 59.

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

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

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

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

Працюючи на студії, він брав участь у створенні ігрових короткометражок на теми дня: «Вендета» і «Винахідник», культурно-освітнього

фільму «Боротьба з шкідниками сільського господарства на бурякових плантаціях», повнометражного художнього фільму «Ордер на арешт», в якому прагнув розповісти про героїзм більшовиків-підпільників років громадянської війни.

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

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

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

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

Класова і духовна спорідненість образу Антона з образом Нилівни, спільність задуму, прагнення виразити його через акторську творчість, простота, ясність і доступність кінематографічної форми — завдяки всьому цьому сценарій «Два дні», мабуть, і викликав таку ж реакцію, як і «Мати». Більше року тривала тяганина з затвердженням

його до постановки і пошуками режисера. Автора обвинувачували в тематичній обмеженості, камерності, закидали, навіть, що сценарій незрозумілий.

По-справжньому захопилися матеріалом режисер Одеської кінофабрики Г. Стабовий і оператор Д. Демуцький. Стабовий дебютував як сценарист. На вже згадуваному конкурсі 1923 року він одержав другу премію за «Укразію». Разом з Лазуріним він написав «Вендету» і самостійно — сценарій агітфільму «Руки геть від Китаю». Як режисер Г. Стабовий виступає в фільмах «ПКП» (разом з А. Лундіним) і «Свіжий вітер» (1926), який також був першою самостійною роботою Д. Демуцького — видатного майстра операторського мистецтва. Вже в цій, багато в чому недосконалій картині, в якій розповідалося про життя приморських рибалок, режисер і оператор звернули на себе увагу своєрідністю художнього почерку, свіжістю образного мислення. Журнал «Советский экран» у статті, що знайомила з діяльністю режисерів України, відмічав своєрідність творчої манери Г. Стабового, який умів прекрасно використати паузу, побутові деталі, монтаж як елементи «старанної підготовки психологічного ефекту». Підкреслювалося, що його робота близька до принципів МХАТ і до російської художньої культури в цілому. В тих же випадках, коли режисер зраджував себе і намагався переключитися на чужі радянському мистецтву образи американського пригудницького фільму (наприклад, «Людина з лісу»), він зазнавав невдачі.

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

У «Двох днях» позитивні сторони таланту Г. Стабового розкрилися з усією переконливістю. Фільм одразу ж завоював гарячі симпатії. Комісія Всесоюзного товариства культурних зв'язків з закордоном (ВТКЗ), яка вибирала фільми для показу на міжнародних виставках 1928 року, оцінила «Два дні» як кращу картину ВУФКУ, що «значною мірою виділяється з усієї продукції СРСР» і пройде з величезним успіхом³³⁹. Прогноз виявився точним. Фільм став етапним в історії українського радянського кіно, був значним вкладом в скарбницю радянської соціалістичної культури і мав певний вплив на розвиток прогресивного кіномистецтва в інших країнах світу.

³³⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 3. Л. 150.

Аналізуючи цей хвилюючий кінотвір, радянські кінознавці відзначають, що в типізації подій і образів відчувається горьківський реалізм, суворота життєва правда відтворена яскравими і точними кінематографічними засобами. В усьому — і в композиції мізансцен, і у використанні освітлення, портретів і пейзажів, деталей і ракурсів, у монтажному ритмі розповіді, динамічній і ясній — органічно сплавилися натхнення і глибока цілеспрямована думка, завдяки чому пощастило створити правдиву драму старої темної людини з заскорузлого психологією слуги, яка раптом, — в результаті особистої трагедії, розплющує очі на світ і стає до лав борців проти нищотності і підлості життя.

З цими відзивами цілком солідаризуються і автори рецензій, зміщених у зарубіжних виданнях, — німецьких, американських, голландських, де фільм «Два дні» демонструвався незабаром після виходу на радянський екран і користувався особливою популярністю³⁴⁰. «У фільмі відчувається дихання реалізму, переконуючої серйозності і суворої сили, — усе це безумовно вражає», — писав, наприклад, «Нью-Йорк Геральд Трибюн». «Події зіграні з таким напруженням і з такою неухвагою до театральних традицій, що нам не раз доводилося нагадувати самим собі, що перед нами ігровий фільм», — ніби продовжував інший рецензент.

Успіх «Двох днів» вирішальною мірою обумовила акторська робота чудового майстра українського театального мистецтва Івана Едуардовича Замичковського, який виступив у ролі Антона. Творчість Замичковського ґрунтувалася на кращих прогресивних традиціях націй пальної світової культури, і його вплив на формування молодих діячів театру й кіно республіки важко переоцінити. Відзначаючи шістдесятиріччя з дня народження артиста, представники громадськості цілком обґрунтовано вказували, що «ювілей Замичковського — це наш ювілей. Ювілей молоді культури Радянської України»³⁴¹.

Ювілей Замичковського збігся в часі з його роботою над образом Антона. До цього артист зіграв у кіно багато різнохарактерних ролей: робітника в «Гамбурзі» і префекта поліції в «Підозрілому вантажі», кошового отамана Кобзу («Тарас Трясило») і актора Щепкіна («Тарас Шевченко»), хіміка Ван-Гехта в драматичній, епопеї І. Франка «Борислав сміється» і ексцентричного товстуна в довженківському дебюті «Ягідка кохання», грішника в «Сорочинському ярмарку», пристава в фільмі «Беня Крік» та ін. Але жодна з ролей не була така близька Замичківському, як роль

³⁴⁰ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 7. Л. 7.

³⁴¹ Кіно. 1927. № 1. С. 5.

старого швейцара в «Двох днях». Вона була близька йому не тільки своїми художніми якостями, а, мабуть, ще й тому, що в громадянську війну артист утратив сина при обставинах, схожих з сценарною ситуацією³⁴².

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

Образ Антона можна поставити на один рівень з образом Нилівни. При цьому він доповнює цей чудовий ряд шедеврів мистецтва акторського перевтілення образом Ярошука, створеним А. Бучмою в фільмі «Нічний візник».

Про видатного українського артиста Амвросія Максиміліановича Бучму журнал «Кіно» ще в 1927 році писав, висловлюючи загальну думку, що він «в історії радянського кіно на Україні відкриває собою першу сторінку, «шеренгу славних...», які прийшли, приходять і прийдуть в радянське кіно, щоб створити нову, молоду культуру, в якій кіно буде тим, чим йому заповів бути великий вождь, — важливішим з мистецтв»³⁴³.

А. Бучма багато і плідно працював у кіно як актор. Пробував він свої сили і в режисурі. Бучма поставив фільм «За муром» (1928). Критика відзначила в цьому фільмі «прекрасні, захоплюючі кадри», наявність оригінальних і свіжих кінематографічних прийомів, які сприяли образному розкриттю задуму — трагедії зарубіжного письменника, який виступив проти загальноприйнятих буржуазних норм поведінки, але не зумів знайти вірний шлях боротьби з соціальною несправедливістю.

Наприклад, щоб показати суть буржуазного суду, одноликого, безпринципного і механічного виконавця волі власть імущих, Бучма доручив виконання ролей членів судейського синкліту одному акторові (К. Кошевський). В процесі судового засідання кожний з персонажів зовнішньо займався різними оправами (голова щось підписує, члени суду розсіяно зітхають, захисник чистить нігті тощо), однак разюча їх подібність справляє незабутнє враження. Чудові деталі знайшов режисер і для показу плину часу. Своєрідно і динамічно використані в фільмі написи. Вони йшли на фоні дії, змінювалися їх розміри і розташування. Так, у сцені повстання ув'язнених, що знаходилися в тюремній

³⁴² Кіно. 1927. № 9. С. 8–9.

³⁴³ Кіно. 1927. № 4. С. 5.

лікарні, на фоні метушні, яка тут виникла, двократною експозицією з'являється в глибині кадру чийсь крик-напис «Тікай!» і, швидко розростаючись, заповнює екран, та інші³⁴⁴. Всі ці прийоми і знахідки, безумовно, цікаві для вивчення питання про шукання виражальних засобів, мови кіно, які провадилися в двадцятих роках.

Пристаючи до роботи над образом центрального персонажу в «Нічному візнику» (сценарист М. Зац, режисер Г. Тасін), А. Бучма вже мав у своєму творчому активі заплавні ролі в таких значних творах українського радянського кіномистецтва, як «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило», «Микола Джеря» (про них мова йтиме далі), «Джиммі Хіггінс», чимало блискуче зіграних епізодичних ролей в багатьох, інших картинах. Зокрема, в «Арсеналі», де Бучма знімався в єдиному маленькому епізоді, виконуючи роль німецького солдата, він зумів створити глибоко трагічний, що справляв велике враження, образ. Глядачі назавжди запам'ятали образ цієї людини в солдатській формі, яка потрапила в смугу газової атаки, розпочатої його ж військами. Не витримавши, зриває він з себе протигазову маску і раптом починає аж захлинатися від реготу. Страшний, наростаючий регіт валить його на землю, примушує корчитися, доводить до загибелі. З величезною і страшною силою зіграв Амвросій Бучма цю роль. «Кайзерівського солдата в окулярах, з гвинтівкою в руці, з обличчям, скорченим конвульсіями сміху, відчаю і смерті, я вважаю одним з найкращих своїх кінотворів, — згадує і сам артист, — а те, що народився цей образ з допомогою дружньої спрямовуючої руки видатного майстра — Довженка, є для мене дорогоцінною згадкою з далекого минулого мого творчого життя»³⁴⁵.

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

В Одесі хазяйнують білі. Вони люто, але даремно намагаються знищити підпілля, яке розгорнуло активну діяльність проти контрреволюції. Серед підпільників — Катя, донька Гордієва. Він про це не знає, а випадково довідавшись, що то в його будинку друкуються заборонені

³⁴⁴ Кіно. 1927. № 19/20. С. 8–9.

³⁴⁵ Бучма А. Талант і серце // Олександр Довженко. К., 1959. С. 56–57.

листівки, видає контррозвідці товаришів своєї дочки. Трапилося так,, що першою заарештували Катю. Дочку вбивають на очах у батька. Приголомшений тим, що трапилося, Ярошук поволі починає розуміти корисність і необхідність революційної діяльності Каті та її друзів. І коли старому візникові довелося везти заарештованого друга доньки, він зважився на подвиг: дав змогу втекти юнакові, а дрожки пустив під укіс і ціною власного життя знищив білогвардійців (збереглися цікаві епізоди з участю А. Бучми і кілька робочих моментів знімання)³⁴⁶.

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

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

Фільм цей характерний і як свідчення того, що естетичні позиції окремих художників міцніли. Постановник фільму, один з зачинателів українського радянського кіно, Г. Тасін у своїх ранніх сценаріях і кінофільмах віддавав помітну данину канонам і прийомам дореволюційного кінематографа, з його трафаретними сюжетами, зовнішньою красою, екзотичністю. Не уник Тасін і впливу «лівих» течій в кіномистецтві, пустого оригінальничання. Ці помилки позначилися на роботі, яка передувала «Нічному візнику», фільмі «Джиммі Хіггінс». Реалістичні, переконливі сцени та епізоди, зняті в Архангельську³⁴⁷, на місцях історичних подій, описаних у романі чергували з умовними, невиразними кадрами; поряд живого Джиммі Хіггінса-Бучми рухалися бліді персонажі, подані в манері прямолінійного плаката.

Фільм викликав багато відгуків, його показували учасникам VI Конгресу Комінтерну в Москві³⁴⁸. Справедливо вказуючи режисерові на недоліки, глядачі відмічали й позитивне в фільмі, насамперед, акторську роботу А. Бучми, який створив правдивий образ середнього американця, що починає розуміти підступну політику правителів своєї країни, спрямовану на задушення молодого Радянської Росії.

³⁴⁶ ЦГАКФФД України. № 1–2108; Кінотиждень. 1929. № 5/100.

³⁴⁷ Кіно. 1928. № 5. С. 14,

³⁴⁸ Радянське кіно. 1937. № 7. С. 36.

Відгуки і рецензії на фільм уважно вивчалися³⁴⁹. Практичною відповіддю режисера на зрослі духовні запити радянського глядача був «Нічний візник».

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

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

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

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

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

Довженко довго і болісно шукав своє покликання. Він був учителем, студентом природознавчого і економічного факультетів університету, культурно-освітнім і профспілковим працівником, дипломатом, вивчав живопис, мріяв про Академію художеств, працював ілюстратором і карикатуристом у газеті, — всюди добиваючись успіху, але ніде не почувавши себе вдоволеним, його художні, літературні, публіцистичні

³⁴⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 25. Л.7.

і режисерські нахили знайшли одночасне застосування в кіно — наймодшому, масовому, синтетичному мистецтві, яке прийняло Довженка, коли йому було вже за тридцять років. 22 червня 1926 року — початок його роботи в кіномистецтві³⁵⁰.

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

Причини, що пояснюють цей, вартий уваги факт, неважко зрозуміти з висловлювань самого Довженка. Якось він признався, що робота над фільмом завжди викликає у нього таке відчуття, ніби він друкує революційні прокламації.

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

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

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

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

³⁵⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 5. Л. 105.

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

І все ж таки фільм швидко і непомітно пройшов на екранах республіки і навіть не попав у всесоюзний прокат. Констатуючи цей сумний факт, дослідники чомусь не згадують обставин, які сталися в процесі знімання. Режисер картини Ф. Лопатинський, про якого тоді говорили, що він «весь у полоні формальної красивості образів України», посварився з директором кінофабрики і покинув роботу на півдорозі. Закінчувати її доручили операторові І. Рона, а для допомоги запросили автора сценарію О. Довженка. Про ставлення до молоді деяких професіоналів уже згадувалося. Перша ж зустріч з й. Роною на знімальній площадці закінчилася сваркою, і Довженко покинув павільйон, перестав приділяти увагу постановці фільму, — свідчить О. Швачко, один з членів знімальної групи³⁵¹.

Це трапилося не через каприз і нелгідність характеру. «Найбільше він ненавидів неправду і позу, — згадує І. Белза. — І сам він був дуже простою, привітною і сердечною людиною»³⁵². Причина відмовлення від знімання крилася в іншому. Обстановка в групі суперечила девізу Довженка: «Я за ту непохожість, яка є органічною властивістю вдачі, а не оригінальничанням».

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

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

³⁵¹ Швачко О. Це починалося так // За радянський фільм. 1959. 20 січня.

³⁵² Белза І. Співець нового часу // За радянський фільм. 1959. 1 вересня.

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

Сучасники оцінили кінематографічний дебют молодого сценариста і режисера інакше. Незабаром після випуску «Васі-реформатора» і «Ягідки кохання» про Довженка писали, що він «з того авангарду, який створить культурну українську кінематографію, кінематографію, народжену Жовтнем. Револьюційну кінематографію. Кінематографію, в якій буяє і буятиме кров молодості і завзяття»³⁵³.

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

Довженко вразив усіх насамперед своїм ставленням до роботи, простою і повагою в поводженні з товаришами, яких об'єднав, як він сам казав, в щось подібне до режисерської колегії. Очевидні розповідають, що на протилежність молодим режисерам, які складають іспит першою великою постановкою і намагаються задекорувати свою необізнаність перебільшеним достоїнством, хизуванням, чванливістю, Довженко не боявся сказати «Я не працюю, я вчусь працювати», а своїх колег представляв стороннім: «Ось мої співробітники, порадики і вчителі», його одразу ж полюбили й актори, бо «він перший почав шукати в них людей, і він знайшов їх». Все це не було боязким запобіганням новачка, а поєднувалося з владною пристрасстю: «Говори з притиском, за кожним сказаним словом вгадуєш рух мускулів і нервів... Фраза — камінець, пущений з рогатки». Він і сам признавався: «Іноді я так захоплююсь, що зовсім забуваю, — де я і хто я». А про вже зняті епізоди казав, киваючи в бік монтажною кімнати: «Там у кімнаті намотані в рулони мої нерви. Їх треба тепер порізати і вибрати з десяти тисяч метрів тільки дві тисячі найбільш наболілих. Різати ножицями нерви. Але я справді почуваю таке: коли хтось з моїх помічників наступить ногою на плівку, мені здається, що він стоїть на голому проводі електричного струму і що його зараз з страшною силою шпурне об землю»³⁵⁴.

³⁵³ Кіно. 1927. № 2. С. 6

³⁵⁴ Кіно. 1927. № 5. С. 6–9.

Щоб творити кінематографію, він пішов, за образним висловом М. Бажана, щедро «грабувати» літературу й театр, «брати в полон» інші мистецтва³⁵⁵.

Наполегливість, що межувала з одержимістю, — згадує А. Бучма, — величезна працездатність, висока творча принциповість одразу ж привернули увагу до молодого художника, свідчили про його неабиякий, самобутній і сильний талант. Спостерігаючи якимось знімання «Сумки дипкур'єра», вже відомий тоді актор не втримався і, підійшовши до режисера, з подякою потиснув йому руку³⁵⁶.

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

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

— Більшовик помирав, — коротко відповів Довженко.

Ніби підсумовуючи свої враження, гість захоплено кинув в адресу режисера: «Цей знає ціну життю»³⁵⁷.

Фільм «Сумка дипкур'єра» була для художника остаточною перевіркою своєї професійної кінематографічної майстерності. Позитивно сприйняли його й глядачі. Критика відзначала цікаву розробку і композиційну яскравість багатьох епізодів, вдало поставлені і зняті нічні кадри (оператор М. Козловський)³⁵⁸.

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

³⁵⁵ Бажан М. О. Довженко // Олександр Довженко. С. 49–50.

³⁵⁶ Бучма А. Талант і серце // Олександр Довженко. С. 56.

³⁵⁷ Кіно. 1927. № 5. С. 9.

³⁵⁸ Там же. № 3. С. 2.

Якщо сценарій доводиться переробляти двічі, тричі або чотири рази, то значить він поганий в самій своїй основі, — казав Довженко потім. Художник, який безустанно думав «про загальний приціл усього свого життя, про те, що своє життя ми повинні планувати гак, щоб наші твори не були поодиноким випадком»³⁵⁹, Довженко остаточно прийшов до глибокого розуміння важливості драматургічної першооснови фільму в дні, коли почав створювати «Звенигору» (1927) — грандіозне щодо задуму кінематографічне полотно, яким він, за образним виразом Ейзенштейна «рукополагался» в режисери».

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

Важко назвати фільм, який би викликав стільки ж суперечок і гострих дискусій, скільки їх викликала «Звенигора». Разом з спеціалістами до обговорення залучались і глядачі, які справедливо відмічали основний недолік картини: «Треба бути чудотворцем, щоб на якихось двох тисячах метрів відобразити боротьбу української нації протягом кількох епох і щоб з цього вийшло щось путнє... Безумовно, фільм має певну частину чудових кадрів, але вони так непослідовно і дивно показані»³⁶⁰.

Інші вітали картину за те, що вона збудоражувала обивателя, який звик ходити до кіно з «невеликою кількістю примітивних рефлексів». Він не міг і не знав, куди вмістити побачене. Прихильники фільму вважали, що одна «Звенигора» викличе в глядача негативне ставлення, а десятки «Звенигір» викличуть, в кінцевому результаті, почуття радості «за те, що аксіома про кіно, як фактор пролетарської культури знову доведена, доведена радянськими кінопрацівниками»³⁶¹.

³⁵⁹ Там же. С. 23.

³⁶⁰ Кіно. 1928. № 5. С. 13.

³⁶¹ Кіно. 1928. № 4. С. 10.

Один американський прогресивний журналіст, який відвідав тоді Україну, відмічав, що фільм є не тільки свідченням талановитості режисера, але відображає і велике культурне зростання радянської республіки. Він просив дозволу опублікувати фотокадри з цієї високоартистичної картини, вважаючи їх переконливими документами проти наклепів, поширюваних у капіталістичних країнах про УРСР. Такі фільми, як «Звенигора», — сказав журналіст, — знаменують початок нової ери не тільки в історії кіно на Україні, але й в історії розвитку мистецтва світового пролетаріату³⁶².

Фільм викликав дуже багато відгуків і за кордоном. У Чехословаччині його назвали «могутньою образною симфонією праці і радості»³⁶³. У Франції на громадському перегляді, влаштованому паризьким кінноклубом, була показана шоста частина фільму (тепер загублена) — «Україна праці». Головуючий у вступному слові відмітив чудову роботу молодого режисера і відрекомендував демонстрований уривок як «блискучий показ України сьогоднішньої — України робітника і селянина». Перші ж кадри були зустрінуті аплодисментами. Епізоди маршу піонерів, фізкультурників, картини молотби, будівництва викликали овацію всього залу, — повідомляв кореспондент журналу «Кіно». Слідом за «Звенигорою» там показували новий американський бойовик. Хоч він і був технічно досконалішим, в дискусії, яка розгорнулася після перегляду, перевагу віддавалося «молодому свіжому духові українського радянського фільму». В обговоренні взяли участь видатні французькі критики і рядові глядачі. Особливо гаряче був сприйнятий виступ молодого робітника «француза маси», як він себе назвав. «Ми дуже добре знаємо американців, їх ковбоїв, їх спосіб життя, їх солодкі фільми, — це нам набридло, і я з захопленням дивлюся на прості кадри цього українського фільму, — такого зрозумілого і близького мені»³⁶⁴. Оцінка фільму прогресивною громадськістю капіталістичних країн досить красномовна. Кожен талановитий твір мистецтва, народжений в СРСР, завдавав тяжкого удару буржуазній пропаганді, яка зводила наклепи на багатонаціональну державу трудящих, сіяла невіру в можливість розвитку культури її братніх народів.

Інтерес до фільму в нашій країні пояснювався, з одного боку, тим, що до «Звенигори», по суті, не було кінотвору, де б так широко

³⁶² Там же. № 2. С. 11.

³⁶³ Там же. № 9. С. 2.

³⁶⁴ Деслав Є. Українські фільми в Парижі // Кіно. 1928. № 4. С. 14.

зачіпалися питання життя українського народу, його історичні шляхи, боротьба під керівництвом робітничого класу за національне і політичне визволення. З другого боку, увагу багатьох привертав сам творець картини, яскравість його художньої палітри, яка поєднувала філософські роздуми і поезію, фантастику і сатиру, епос і політичний памфлет. Характерні з цього погляду думки провідних майстрів радянського кіно, які були присутні на перших переглядах фільму.

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

Знімання «Арсеналу» закінчилося наприкінці серпня 1928 року³⁶⁵. Довженко виступив тут, як і в усіх пізніших фільмах, неподільним автором — сценаристом і режисером. Потім він казав, звертаючись до творчої молоді: «Я сам по собі знаю, яке складне завдання писати сценарій. Поєднувати працю сценариста і режисера — важкий тягар... Може, коли ви поставите четверту або п'яту картину, коли у вас виникнуть якісь дуже дорогі думки, які ви зможете виразити тільки самі, ви й одержите внутрішнє право працювати над сценарієм».

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

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

³⁶⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 18. Л. 35.

Довженко чітко визначив задум картини: «Я поставив собі дві мети: в «Арсеналі» буду громити український націоналізм і шовінізм, з одного боку, буду поетом і співцем робітничого класу України, який здійснив соціальну революцію, — з другого. Ці два завдання в тих умовах і в той час були для мене найважливішими». Він старанно продумав і форму кінотвору, засоби кінематографічної виразності: «Оскільки мені доводилося працювати над темами дуже широкими, я б сказав синтетичними, ущільнюючи величезну кількість матеріалу, то... доводилося шукати рішення, які б давали змогу максимально узагальнювати те або інше положення». Заради цієї мети він рішуче ламав і порушував канони й «рецепти» кінотворчості, добиваючись часом надзвичайного ефекту (пригадаймо не раз описані в пресі воєнні епізоди фільму, повернення до матері скаліченого сина з георгіївським хрестом на грудях; епізод похорону червоного бійця, коли, виконуючи його волю, друзі женуть, підганяють коней, і ті, Наче розуміючи, обзиваються до вершників; сцену з петлюрівцем, який намагався засвітити лампаду перед портретом Шевченка, а поет, що раптом ожив, з огидою і гнівом погасив облудний вогник; нарешті, пригадаймо знаменитий фінал — розстріл гайдамаками більшовика Тимоша, який гордо стоїть під ворожими кулями, що не можуть його вбити, безсмертного, як безсмертний робітничий клас. Таких прикладів можна було б навести ще багато.

Фільм «Арсенал» широко обговорювався трудящими багатьох міст країни³⁶⁶, з великим успіхом він демонструвався закордоном. Глядачі одностайно відзначали його ідейну зрілість, політичну пристрасність, партійність, оригінальність творчого почерку художника, близькість його до традицій українського народного епосу, з чудовим українським фольклором. Наведемо для прикладу деякі відзиви робітників, які брали участь в обговоренні картини, проведеному в столиці нашої Батьківщини Москві. «Арсенал» — не розповідь, а пісня. Хіба не співають перші ж слова фільму: «Ой було у матері та три сини», коли ми бачимо безмежно скорботне обличчя матері трьох синів-солдатів. До горла підкочується клубок, ніби ми чуємо сумну пісню про материнське горе...» «Щодо повноти змальованих подій картина «Арсенал» неперевершена. З особливо хороших кадрів можна відзначити: паралель між умираючою серед уламків поїзна людиною і гармошкою, постать городового, серед поля убитого солдата з усмішкою і кадри з запитанням «Хто?» та інші».

³⁶⁶ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Д. 12. Л. 14,

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

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

«Арсенал» надовго і міцно ввійшов у репертуар кінотеатрів, часто використовувався в культурно-освітній роботі. В списку радянських фільмів, рекомендовані, для першочергового показу на новобудовах країни, «Арсенал» вказувався як фільм, що найбільше заслуговує на увагу робітничого глядача і як краща українська картина, що «малює боротьбу робітничо-селянської України з вітчизняним шовінізмом»³⁶⁷.

Отож цілком підтвердилися оптимістичні прогнози представників громадськості, які відвідали знімання картини і впевнено заявляли, що «Арсенал» стане гордістю українського кіно, ще однією великою перемогою нашого мистецтва³⁶⁸.

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

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

Лекція з курсу «Історія кіно» дня студ. ф-ту культосвітньої роботи / Харківський державний бібліотечний інститут. Х: Вид-во Книжкової палати УРСР, 1963. 64 с.

³⁶⁷ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 32. Л. 347.

³⁶⁸ Кіно. 1928. № 8. С. 3.

СТАТТІ

МАГНІТОФОН У КЛУБНІЙ РОБОТІ

Магнітофон допомагає доносити в найвіддаленіші куточки країни живе безпосереднє слово новатора виробництва, сприяє розширенню пропаганди передового досвіду, помітному зростанню місцевих лекторських кадрів.

У ряді клубів відтворення записаних на магнітофон бесід і лекцій супроводжується демонструванням на екрані діафільмів і фото, що наочно їх ілюструють. Роботу магнітофона і проекційного ліхтаря з успіхом поєднують і під час показу світлової газети на місцеві теми. «Озвучені» малюнки стають набагато виразнішими й цікавішими, якщо глядачі разом з тим чують природну мову людей, яким присвячено світло-радіогазету.

А як добре взяти участь, наприклад, у вечорі, на якому будуть відтворені «мовні листи» від друзів-односельчан, що працюють на освоєнні цілинних і перелогових земель. і тут же скласти й записати відповідь землякам.

Не менш змістовним може бути й запис із розповідями учасників колгоспної делегації, що відвідала Всесоюзну сільськогосподарську виставку або передове господарство району, побувала в гостях у шефів на заводі або на зустрічі з діячами літератури й мистецтва.

А які необмежені перспективи відкриваються завдяки Використанню магнітного запису перед учасниками гуртків художньої самодіяльності! Багато хороших і драматичних колективів, співаків, музикантів, читців доповнюють свій репертуар, вивчаючи записані на магнітофон виступи провідних майстрів мистецтв. Це також сприятливо позначається на підвищенні виконавської майстерності.

З допомогою магнітофона можна відтворити за ходом спектаклю шумові ефекти, музику. Апаратом користуються для самоконтролю під час вивчення мов, рекламування нового фільму, книги, розучування твору для виступу на сцені. А якщо використати додатковий пристрій — фотореле, магнітофон зможе включатися автоматично і, встановлений, наприклад, у фойє будинку культури біля якогось стенда, він відтворить пояснювальний текст, як тільки підійде будь-хто з відвідувачів.

Щоб успішно здійснити звукозапис, урізноманітнити форми його використання, треба добре знати будову й експлуатаційні особливості апаратури, розуміти фізичні основи роботи приладів. Ініціаторами освоєння звукозапису повинні стати насамперед члени клубного радіогуртка, численні любителі техніки. Опанувати методику роботи з магнітофоном може кожний культурно-освітній працівник.

Магнітний метод звукозапису заснований на властивості деяких матеріалів намагнічуватися і довго зберігати намагнічений стан. Як відомо, добре намагнічується залізо. Найдрібніші часточки окису його особливим чином наносять у вигляді тонкого шару на вузьку ацетилцелюлозну плівку, що зветься феромагнітною або магнітною. Плівка з рівномірною швидкістю пропускається в зазорі електромагніту кільцевидної форми. До обмотки магніту записувальної голівки надходять електричні коливання звукової частоти, створені мікрофоном і попередньо підсилені. Під впливом перемінного магнітного поля металевий шар плівки намагнічуватиметься неоднаково.

Одержаний таким чином запис можна відтворити моментально, досить тільки пропустити плівку в зазорі другого кільцевидного магніту відтворювальної голівки. Перемінна намагніченість стрічки збудить в обмотці голівки електричні коливання, які й подаються до підсилювача, а потім до гучномовця.

Описані процеси здійснюються з допомогою одного й того ж апарата магнітофона. Для запису та відтворення використовують звичайно універсальну магнітну голівку. Завдяки наявності в апараті додаткової «стираючої» голівки, стрічку можна розмагнітити, ліквідувати старий, непотрібний запис і наносити нові.

Наша вітчизняна промисловість випускає різні магнітофони. Це професіональні апарати типу «МАГ» і «МЭЗ», застосовувані в радіомовленні та кіно, масові моделі «Дніпро-1», «Дніпро-2», «Дніпро-3» для колективного й індивідуального користування.

Незважаючи на конструктивну різноманітність, кожний з них складається з принципово однотипних частин або вузлів. На верхній панелі звичайно розміщується стрічкопротяжний тракт. Призначення цього вузла — протягнути плівку перед магнітними голівками. До стрічкопротяжного тракту належать усі деталі, що стикаються з магнітною стрічкою: подавальна і приймальна бобіни, металеві напрямні і гумовий притисний ролик, магнітні голівки.

Якість запису і відтворення звуку залежать від рівномірності просування магнітної стрічки. Згадаймо, наприклад, як різко порушується звук, коли змінювати швидкість обертання грамофонної пластинки. У магнітофоні рівномірність руху стрічки забезпечує важкий маховик, що зветься стабілізатором швидкості. Посаджений на одну вісь із роликком, встановленим перед магнітофонними голівками, він повинен дуже легко обертатися.

В апараті «Дніпро-1» дві швидкості руху плівки. На підвищеній — (456 мм на секунду) записують музику, на малій — (180 мм на секунду) записують мову. Швидкості змінюють за рахунок зміни робочого ролика. Якщо зняти ролик, швидкість знижується. Запасу стрічки вистачає відповідно на 20 хвилин або 45 хвилин безперервного звучання.

В апаратах «Дніпро-2», «Дніпро-3», «Дніпро-5» швидкість магнітної стрічки завжди однакова — 192,5 міліметра на секунду. Тривалість безперервного звучання 40–43 хвилини.

Наступний вузол магнітофона — електродвигун з механізмом, що передає рух бобінам і гумовому притисному ролику, веде магнітну плівку. Передаточний механізм може переключатися з робочого ходу на перемотування, яке провадиться з підвищеною швидкістю.

У середині магнітофона на металевому шасі змонтовано підсилювач і гучномовець. Їх призначення нам відоме. На передній і задній панелях апарата містяться елементи важливішого вузла — блока управління. Це рукоятки перемикачів і контактні гнізда. Їх розташування і призначення треба твердо запам'ятати, щоб уникнути помилок у роботі, а іноді й псування апарата.

Магнітофони типу «Дніпро» забезпечують запис від мікрофона, радіоприймача й трансляційної лінії, запис з грампластинок від електропрогравача (адаптера). Для підключення відповідних джерел є гнізда. Окремі гнізда призначено для приєднання контрольного телефона (навушників). Зоровий контроль провадиться з допомогою індикатора («магічне око»). Регулювання рівня запису і сили звуку під час відтворення досягається повертанням однієї рукоятки. Вона ж є і вимикачем у магнітофонах «Дніпро-2» і «Дніпро-3». «Дніпро-1» має додаткові вимикачі мережі та електродвигуна.

Коротко ознайомившись з будовою магнітофона, перейдемо до запису звуку. Освоїти цей процес і домогтися сприятливих результатів зуміє тільки той, хто неухильно додержуватиметься послідовності в роботі.

Скажімо, нам треба записати для радіогазети виступ новатора виробництва. Редакційна колегія намітила план запису та основні питання, які бажано в ньому висвітлити. Місце для запису обирають так, щоб мати чітке звуковідтворення мови, природність передачі музики. Найкраще записувати на відкритому повітрі.

Окремі виступи можна записувати в маленькій кімнаті, ізольованій від стороннього шуму. Запис у дуже великому і до того ж пустому приміщенні порушуватиме звучання. Часто при цьому виникає зайва лункість, особливо під час відтворення людської мови. Правда, в деяких випадках таким способом можна досягти ефекту в створенні природної і звукової атмосфери, але користуватися цим прийомом, як і запровадженням виробничих шумів, треба обережно, після кількаразової перевірки.

Мікрофон встановлюють на 60–80 сантиметрів від диктора, а під час запису музики — на 2–4 метри, в стороні від басових інструментів. Після вибору місця і визначення приблизного розташування джерела звуку підключаємо апарат. Попередньо перевіряємо справність запобіжників і відповідність перемикача напруги магнітофона напрузі мережі. Магнітофон працює тільки від мережі перемінного струму напругою в 110–127–220 вольт, а якщо включити його в мережу постійного струму, то він зіпсується. Наступна операція контрольний пуск. Провадити його краще при знятих бобінах. Переконавшись у справності апарата, приступаємо до зарядки. Пам'ятаючи, що ліва бобіна на робочому ході обертається проти ходу годинникової стрілки, а права — навпаки, за ходом, встановлюємо бобіни і закріплюємо їх у гніздах пружинними фіксаторами. Стрічку закладаємо в щілину кришки магнітних голівок матовим магнітним шаром до них. За цим треба суворо стежити, бо запис може не вийти або буде дуже слабким.

Поставимо перемикач режиму роботи на положення «відтворення» і послухаємо старий запис. Магнітофон працює нормально. Можна зробити зупинку, переставити рукоятку на необхідний вид запису, підключити мікрофон (програвач, приймач) і відтворити пробний запис. Всі проводи повинні бути справні, з надійною, найкраще гумовою, ізоляцією. Для підключення радіоприймача потрібний шланг з двома вилками на кінцях, одну з яких вставляють у гнізда додаткового гучномовця на приймачі, а другу в адаптері гнізда магнітофона. В усіх випадках підключення необхідно поєднувати позначки «земля» на вилках з аналогічними позначками на гніздах магнітофона.

Пробний запис зроблено. Перемотаємо стрічку у вихідне положення і послухаємо звук. І тут ми виявили, що запис не вийшов! Більш того, не чути й попереднього. Але магнітофон справний. Причина невдачі — неуважність. Запис «стерся» під час перемотування. Це буває дуже часто. Щоб уникнути стирання, треба навчитися, по-перше, відразу ж після запису ставити перемикач режиму на «відтворення» і, по-друге, перемотувати, розрядивши стрічку з магнітних голівок. Виконання цього правила забезпечить, крім того, більшу збереженість деталей, що труться, і самої стрічки, яка й спрацьовується в основному під час швидкого зворотного перемотування.

Можлива й інша помилка. В магнітофоні «Дніпро-2» під час запису треба натиснути кнопку, яка знаходиться на панелі поряд з перемикачем режиму роботи. «Дніпро-3» має таку кнопку прямо на рукоятці. А ми забули це зробити.

На цей раз пробний запис вдався. Можна переходити до чистового. Працювати краще вдвох: один порається біля мікрофона, переміщує його, якщо це потрібно, а другий спостерігає хід запису з допомогою телефона та за індикатором рівня. Обертаючи рукоятку регулятора звуку, він стежить, щоб пелюсточки індикатора не заходили один за однієї (що свідчить про ненормальний запис).

Послухаємо результати роботи, якщо необхідно і можливо, перезапишемо невдале місце, й на цьому роботу закінчимо. Затрачені зусилля не пропадуть даремно. Свідомим цього буде щира вдячність слухачів за доставлене їм задоволення, за дружню допомогу в навчанні й праці.

Проте, навіть за якнайпильнішої уваги магнітофон не застрахований від несправностей. Причина їх — не тільки спрацьовування тих або інших деталей, радіоламп, але, головне, неправильна експлуатація апарата. Про деякі несправності говорилося вище. Можливі й інші. Так, буває, що шкала роду роботи або індикатор не освітлюються. В цьому разі треба перевірити запобігач, шланги, змінити їх або полагодити.

Якщо знижено напругу, мотор може не тягнути стрічку, або тягне з малою швидкістю і звук «басить». Скориставшись автотрансформатором, хоч би з комплекту кінопересувки, можна підвищити напругу, але ніколи не можна ставити перемикач напруги магнітофона на положення менше, ніж напруга мережі, що призведе до серйозної аварії.

Стрічка може не просуватися і за нормальної роботи двигуна. Це буває через попадання масла на ролики. До речі, деталі,

що обертаються, необхідно систематично змащувати, а всі механізми — протирати, очищати від бруду. Якщо трапилася аварія, найкраще звернутися до спеціаліста

Звукозапис надає культурно-освітнім працівникам великих можливостей. Ще більш захоплюючі перспективи його розвитку. Тепер у нашій країні успішно розробляються методи запису на магнітну плівку не тільки звука, але й зображення. Недалеко той час, коли ми матимемо змогу з допомогою магнітофона й телевізора не тільки відтворювати телевізійну передачу, але й власний голос, зображення, до того ж пересувне й кольорове.

Магнітофон у клубній роботі //
Соціалістична культура. 1955. № 10. С. 31–32.

САМОДІЯЛЬНЕ КІНОМИСТЕЦТВО В НАШІ ДНІ³⁶⁹

Останнім часом громадська діяльність в найрізноманітніших сферах суспільного життя стала насущною потребою радянської людини. Небачених масштабів набрало прагнення до творчості. Однією з форм суспільно-творчої діяльності має є самодіяльна кінематографія, що стала важливим засобом духовного розвитку, виховання народу.

Тепер на Україні є 124 самодіяльні кіностудії. Багато студій функціонує при будинках культури заводів, фабрик, шахт тощо. Самодіяльна кінематографія через конкретне, часткове показується типові, характерне для нашого часу, те, що виражає дія і прагнення мільйонів.

Види і жанри самодіяльної кінематографії — різноманітні. Досить поширеною є документальна кіноперіодика — кіножурнали й кіногазети.

Найбільший досвід у випуску кіногазет має самодіяльна студія «Азовстальбуду» в м. Жданові. Ініціатором створення кіногазети став партійний комітет «Азовстальбуду». Перший номер вийшов у серпні 1955 р. Всі кіногазети порушують важливі робітничі питання, підказані практикою боротьби за підвищення продуктивності і якості праці, пропагують передові методи виробництва, досвід новаторів і раціоналізаторів, ведуть боротьбу з косністю і відсталістю. Те, що показує газета, переконливо, тому що вона оперує фактами, цікаве, бо глядачі бачать на екрані себе і своїх товаришів, і глибоко повчальне окремі досягнення стають досягненнями багатьох.

³⁶⁹ Стаття написана у співстворстві з Г. Журовим.

В кіногазетах, присвячених новаторам, знайшли відображені корінні тенденції нашої сучасності. Це, по-перше, небувалий технічний прогрес в країні, впровадження комплексної механізації, автоматизації, що звільняють людину від важкої, малопродуктивної праці, і, по-друге, загальний потяг до знань, до володіння всіма культурними багатствами, створеними народом.

Через кіногазету глядачі познайомилися з досвідом роботи Майстра-бетонника Бурмаченка, який добився зменшення вартості робіт на 20%. Його метод набув великого поширення.

В кіногазетах гостро і своєчасно критикуються недоліки, які заважають збільшувати продуктивність праці, скорочувати витрати і раціонально використовувати техніку. Однією з цікавих форм критичного огляду є введення персонажа — оповідача Штукатуркіна, який пояснює глядачам кадри, дає оцінку тому і іншому негативному факту; у газеті беруть участь самодіяльні актори.

Редакція кіногазети одержує багато офіціальних повідомлень, які свідчать про те, що вжиті певні заходи для усунення недоліків, викритих газетою. Так, 7-е будівельно-монтажне правління повідомляє: «Факти неправильного використання робітників на об'єкті тов. Соколової мали місце. Це було викликано відсутністю дерева і столярних виробів. Тепер бригада працює по спеціальності і протягом кількох місяців виконує норми на 150–160 процентів».

Чудова ініціатива самодіяльної кіностудії «Азовстальбуду» відзначена спеціальною постановою президії ВЦРПС. Групу активістів було нагороджено почесними грамотами. За прикладом «Азовстальбуду» багато заводів і підприємств також створили свої кіногазети.

Поряд з газетами самодіяльні кіностудії інтенсивно працюють над створенням кіножурналів. Студія Ужгородського університету створила журнал «Університетська хроніка»; студія шахти «Вітка — Глибока» на Донбасі розповідає про життя і працю гірників; кіностудія «Більшовик» у Кривому Розі про передові методи праці; кіностудія клубу залізничників у Станіславі про перебування в СРСР Поля Робсона; кіностудія Львівського медінституту створила кіножурнал «Інститутська хроніка». Ряд журналів, присвячених бригадам і ударникам, випустила студія клубу Залізничників ст. Гайворон.

Поширюється в самодіяльній кінематографії і такий вид документальних фільмів, як «Творчі портрети передовиків виробництва».

Кіностудія Макіївського металургійного заводу випустила фільм про майстра доменних печей т. Луніна, студія Харківського електромеханічного заводу загальною рубрикою «Бійці семирічки» створила фільм про кращого шліфувальника Харкова раціоналізатора А. Костіна і інших.

Фільми портрети виробничників, ці своєрідні кінолистівки про передовий досвід, подають істотну допомогу і глядачам і самим учасникам цих картин. Так, наприклад, нові методи шліфування, запропоновані т. Костіним, швидко поширилися завдяки демонструванню фільму в цехах заводу, Будинку техніки, на вечорах новаторів в заводському Палаці культури. Уважно проглянувши кілька разів картину, сам Костін знайшов нові можливості поліпшення свого пристрою, більш раціональну технологію шліфування.

Самодіяльна кіностудія Харківського електромеханічного заводу створила кінонарис «Репортаж з переднього краю». В ньому розповідається про одну з перших на заводі бригад, яку очолює Зінаїда Колесникова. Цей фільм, що дістав високу оцінку «Правди» і ряду інших газет був відзначений премією на Всесоюзному фестивалі любителських фільмів у Москві.

Знаменно, що фільм зробив мобілізуючий і виховний вплив не лише на глядачів, а й на своїх героїв. Бригада обмотниць Колесникової стала працювати ще краще, а бригадир наслідувала приклад Валентини Гаганової і, перейшовши в липні 1959 р. у відстаючу бригаду, добилась виконання виробничих норм і цією бригадою.

Цікавий випадок стався під час зйомок «Репортажу з переднього краю». Було задумано показати кілька фактів негативного характеру недбайливе ставлення до праці з боку окремих робітників, порушення правил поведінки тощо. Проте зняти хронікальний матеріал не вдавалось. Як тільки кіногрупа з'являлась в якому-небудь цеху, трудова дисципліна там різко поліпшувалась. Тоді вирішили інсценувати ці епізоди. На роль одного з грубіянів запросили студійця токаря Бориса Гонтаренка. Він прийшов у колектив ще школярем за незвичайних обставин. Його мати, кадрова робітниця, втративши чоловіка, який загинув на війні, не встигала вчасно простежити за сином і він потрапив під поганий вплив. Тоді мати звернулась до громадських організацій з просьбою допомогти поставити сина на ноги. Було запропоновано направити Бориса в кіностудії. Там він гаряче захопився справою, проявив надзвичайні здібності до техніки; виявилось, що він скромна і сумлінна людина. Борис успішно закінчив школу, став працювати на заводі.

Коли Гонтаренкові запропонували виступити в ролі грубіяна, він образився: невже, мовляв, в нього є «фотогенічні» дані для такої ролі. До речі, роль грубіяна йому, дійсно, ніяк не дійшла, і пізніше глядачі дивувалися, навіщо такий хороший людині доручили роль негативного героя.

Цей приклад свідчить про великий вплив самодіяльної кінематографії як на трудовий колектив підприємств, так і на самих учасників.

В деяких випадках фільми на виробничі теми створюються суспільними зусиллями професіоналів і колективу місцевих самодіяльних кіностудій. Наприклад, на Дніпропетровському заводу в зйомках фільму «Гарячі серця» взяли участь Київська студія документальних фільмів, місцева телестудія і кінолюбители заводу.

Нерідкі випадки, коли самодіяльні кіностудії заводів і підприємств за вказівками партійних органів створюють фільми про досвід інших організацій. Наприклад, самодіяльна кіностудія Луганського тепловозобудівного заводу випустила фільм «Новатори в кіномережі», який популяризує досвід передових кіномеханіків області. Цей фільм був визнаний повчальним для працівників кіномережі всього Радянського Союзу.

Самодіяльна кінематографія охоплює ще одну галузь посередню пропаганду технічних знань шляхом виготовлення учбових та інструктивних фільмів. Такі фільми, як «Керамічні різці» Львівського паровозовагоноремонтного заводу, «Прокатний інструмент» Дніпропетровського заводу, фільми Харківського електромеханічного заводу, присвячені питанням планування, комплексної механізації, технічного прогресу.

Любительський фільм Запорізького Будинку культури, створений за участю обласного відділу охорони здоров'я, став цінним учбовим посібником для медичних працівників.

Елементи нового легко помітити і в тому, як створюються сценарії для самодіяльних фільмів. На студіях великих підприємств є редколегії кіножурналів і кіногазет, які готують матеріал для сюжетів. Деякі редакції кіножурналів мають робкорівські пости в заводських цехах, лабораторіях і відділах. У створенні сценаріїв активну участь беруть редакції заводських багатотиражок, парткоми і завкоми. Пишуть сценарії й окремі кінолюбители члени літературних гуртків, лише в окремих випадках на допомогу приходять професіональні літератори.

Але найцікавішим фактом є масова участь робітників в опрацюванні тем і сюжетів. Про нові досягнення, раціоналізаторські пропозиції, події в житті цеху, про недоліки робітники поспішають повідомити

організаторів кінозйомок. В процесі зйомок вони вносять цінні пропозиції, подають конкретну допомогу. Отже, самодіяльна документальна кінематографія творчість не лише офіціальних авторів, а плід думок та дій великого колективу.

Серед фільмів самодіяльної кінематографії виділяється група, присвячена історії заводів, підприємств, міст. Кінолюбители Дніпропетровського облпроекту зняли фільм «Друге народження Дніпропетровська», в якому показано відбудову зруйнованого війною міста. Фільм «Історія Київського вагоноремонтного заводу» відтворює історію заводу, починаючи з другої половини минулого століття. У фільмі кіностудії Луганської ГРЕС «Поема про щастя» показано, як з побудовою потужної теплової електростанції глухе дореволюційне село на березі Северського Дінця перетворилося в нове соціалістичне місто.

В ряді самодіяльних фільмів відображена тема дружби народів СРСР і всього соціалістичного табору. Серед таких фільмів можна назвати: «Гості з Чечено-Інгушетії» херсонського кінолюбителя В. Ілляховського, «Чжан Чжуй-чже в Харкові» академіка М. П. Барабашова, «Новобудови Китаю» київського кінолюбителя П. І. Приходька, «Перебування індійських друзів на Луганській ГРЕС» — кіностудії Будинку культури ГРЕС та ряд інших фільмів. Цінні в пізнавальному відношенні любительські фільми, що розповідають про враження туристів і мандрівників.

Охоплюючи багато видів і жанрів кінематографічного мистецтва, самодіяльна кінематографія включила в коло свої творчих інтересів художні нариси і художні ігрові фільми. Природно, що велика кількість останніх мініатюри. З метою відкриття шкідливої діяльності релігійних сект один з кінолюбителей «Азовстальбуду» став членом секти п'ятидесятників. Таким чином він дістав можливість знімати збори, керівників секти, показати справжнє обличчя сектантства і тим самим відвернув деяку частину молоді, що потрапила під вплив сектантських проповідників. Сценарист і режисер фільму — будівельник Я. І. Салтан.

Харківський астроном академік М. П. Барабашов створив науково-фантастичний фільм із застосуванням комбінованих зйомок «Політ на Марс».

Оригінальний задумом і формою фільм «Осінні етюди», знятий ялтинськими будівельниками. Він був відзначений на республіканському огляді.

Київський музикант-педагог Агнеса Трубецька в своєму фільмі «Концерт Шопена» пов'язує музикальні образи з образами

живої природи. Фільм її сповнений життєстверджуючих оптимістичних настроїв.

Цікавий акторською грою є фільм кінолюбителів Харківського політехнічного інституту «Останній листок», створений за оповіданням О'Генрі. Режисер і оператор, використовуючи виражальні засоби кіно, яскраво підкреслюють драматизм зображувального, проводять велику гуманістичну ідею твору.

Кілька самодіяльних студій займаються екранізацією літературних творів, п'єс. Так, кіностудія Мукачівського Будинку культури зробила зйомки ряду сцен з п'єси «Закарпатська легенда» у виконанні місцевого драматичного колективу.

Отже, основною темою самодіяльної кінематографії України є сучасне життя в його найважливіших проявах.

Паростки нового. К.: АН УРСР, 1960. С. 234–239.

ЛЮБИТЕЛЬСЬКІ КІНОСТУДІЇ

Кіно — найбільш масове з мистецтв. Наочність, дохідливість, багаті емоційно-виразові можливості для відображення найскладніших процесів і явищ реальної дійсності такі лише деякі з загальних рис сучасного кіномистецтва, що зумовили його справді велику популярність в народі і проникнення в різні галузі культури, науки, господарського життя. Цим пояснюється і все зростаючий потяг до самодіяльної кінематографії.

Самодіяльна творчість в галузі кіно на Україні почала розгортатися ще до появи професіонального кіномистецтва. Так, у 1896 році, ще за кілька місяців до офіційної дати народження кіно, харків'янин А. Федецький один з перших у нашій країні знімав і успішно демонстрував хронікальні фільми. Згодом художні картини знімав О. Олексієнко. Він оригінально навіть «озвучував» свої твори: під час кіносеансу Олексієнко імітував із-за екрана українською мовою діалоги всіх дійових осіб фільму.

Катеринославський кіноаматор Д. Сахненко в 1911 році зафіксував на плівку кращі постановки театру М. Садовського «Наймичку» і «Наталку Полтавку» з участю видатних майстрів українського мистецтва М. Заньковецької, І. Мар'яненка та ін. Тоді ж київський кіноаматор Ю. Шанцер, який регулярно випускав кіножурнали на місцеві теми,

разом з фотографом В. Добржанським вперше в Росії здійснив зйомки картин з аероплана. Відомі й інші кіноаматорські роботи в дореволюційний час.

Проте розвиток самодіяльної кінематографії в царській Росії гальмувався всією системою соціального і національного гноблення мас, а також технічною відсталістю країни, відсутністю вітчизняної кіноапаратури і необхідного обладнання.

Згодом кінематографія дістала міцну виробничо-технічну базу. Завдяки цьому в країні почало швидко розвиватися й кіноаматорство. В 20-тих роках кінолюбители Києва, Харкова, Донбасу випускали кіноплакати, зловоденні короткометражки, кіножурнали, які демонструвалися в робітничих клубах. Кіногурток Дніпрогесу вміщував свої сюжети у всесоюзному кіножурналі.

Кінолюбители Харківського електромеханічного заводу (ХЕМЗ) створили в 1929–1930 роках першу мультиплікаційну картину «Полуничне варення» та фільм «Накип», які вийшли на екрани нашої країни. Серед авторів цих картин був відомий тепер кінорежисер Л. Луков.

Широкого розмаху набирає кіносамодіяльність тепер, у період розгорнутого будівництва нового суспільства. Лише на першому республіканському огляді любительських кінофільмів, що відбувався в Києві на початку 1959 року, було представлено понад 60 картин, відібраних на громадських оглядах в областях і районах України.

Зараз в Українській РСР працюють понад 120 самодіяльних кіностудій, сотні кіногуртків і одиночок-кінолюбителів, які створюють свої кінокартини на місцевому матеріалі. Багато з цих самодіяльних колективів нагромадили вже певний досвід навчально-виховної роботи, мають власні чималі фільмотеки, беруть все активнішу участь у виробничому, громадсько-політичному і культурному житті своїх підприємств.

Однією з найстаріших у республіці і країні є самодіяльна кіностудія Палацу культури ХЕМЗ. Її кінокартини часто демонструються тепер у цехових червоних кутках, перед початком сеансів у кінотеатрі Палацу культури, передаються на телевізійну сітку, показуються на зльотах бригад, на вечорах новаторів виробництва, в міському будинку техніки та інших культурно-освітніх закладах. Окремі фільми нашої студії премійовано на республіканському та всесоюзному оглядах кіноаматорських картин і рекомендовано для широкого показу на екранах країни.

Увага, проявлена до роботи заводських кінолюбителів, і зростаючий інтерес до самодіяльних фільмів пояснюються тим, що вони активно

включаються в боротьбу за новий труд, за нові відносини між людьми, за новий характер всього їх виробничого життя.

Прагнення подавати всебічну конкретну й ділову допомогу трудівникам заводу, систематично пропагувати все позитивне в їх житті і критикувати негативні явища основне в роботі нашої кіностудії з моменту її заснування. Перші фільми любительська кіностудія Палацу культури ХЕМЗ почала випускати з 1954 року. Створювали їх механік А. Магдалінов, інженери Н. Богданова і В. Зубар, модельник В. Папуш, культпрацівник Л. Под'ячева, учасники гуртка юних кіномеханіків. Вони самі писали кіносценарії, підшукували виконавців ролей, знімали, про-являли, монтували фільми. При цьому користувалися єдиною вузькоплівковою камерою і 16-міліметровою оборотною кіноплівкою.

Коли ці ентузіасти вперше приступили до кінозйомок, дехто ставився до їх ініціативи скептично: мовляв, без досконалого обладнання і спеціальних кінематографічних знань нічого цікавого не зробити. Але учасники знімального колективу вірили в успіх справи і зразу знайшли правильний шлях у своїй роботі: вони почали з короткометражних випусків кінохроніки тривалістю 8–10 хвилин. Розповідалося в них про передових людей підприємства, про впровадження нової техніки та інші важливі новини з життя заводу.

Знімаючи окремі невеликі сюжети про добре знайомі справи, студійці легко знаходили найвиразніші об'єкти зйомок, грамотно показували виробничий процес. Знятий і оброблений матеріал колективно переглядався і обговорювався. Пояснення допущених помилок у техніці зйомки та зображальній трактовці — а їх було напочатку немало — знаходили в спеціальній фото- і кінематографічній літературі, а також шляхом досвіду, перезнімаючи невдалі місця при інших світлових умовах, змінюючи режим хімічної обробки плівки, інакше монтуючи окремі кадри. Часто зверталися студійці за допомогою до спеціалістів: з художниками консультувалися з питань композиції, з хіміками з приводу обробки плівки, з журналістами — по сценарію і т.д.

Так від випуску до випуску поліпшувалась якість зйомок і звукозапису, нагромаджувався організаційний і творчий досвід по створенню фільмів.

Серйозною творчою удачею студійців були кінорозповіді «Наш район» (тривалістю вже 20 хвилин). Фільми показували передових виробничників, їх натхненну працю, нову чудову техніку, продукцію, вироблювану на підприємствах району.

Після перегляду цих фільмів у Палаці культури та клубах міста глядачі говорили, що вони навіть не уявляли собі раніше, які великі матеріальні цінності створюються працею людей одного лише промислового району нашого міста, наскільки ефективно можна використати для цього техніку. Робітники та службовці давали багато корисних порад, деякі виявили бажання брати участь у роботі студії.

Творчу діяльність студії спрямовує партійний комітет заводу. Активну підтримку починання кінолюбителів зустрічають також з боку господарників та громадських організацій. Для студії виділили приміщення та кошти для придбання апаратури і обладнання лабораторії. За ініціативою комсомольської організації заводський колектив уклав договір про творчу співдружність з колективом Київської кіностудії художніх фільмів імені О. П. Довженка. Творчі працівники Київської кіностудії дали слово систематично консультувати наших кінолюбителів з різних питань кіномистецтва і технології виробництва фільмів, влаштовувати на ХЕМЗі громадські перегляди та обговорення своїх нових кінокартин.

Заводський же колектив зобов'язався перед кіномитцями Києва брати активну участь в обговореннях творчих планів, у розробці деяких зразків електрообладнання для кіновиробництва. В результаті такої творчої співдружності робота над створенням чергових любительських кінофільмів (а вони тоді присвячувались 40-річчю заводу) набула винятково великого колективного характеру. Працівники заводської багатотиражки товариші Юрченко і Костенко збирали матеріал про славне революційне минуле підприємства. Колишні хемзівці, нині пенсіонери, товариші Проценко, Фокін, Балабанов та інші, допомагали складати сценарій фільму, брали участь в зйомках. До студії прийшли робітники ХЕМЗ В. Щокінов, В. Костильов, А. Самчукашвілі, А. Бабич, В. Оножко, майстер М. Пономаренко, техніки Є. Ткаченко, Б. Левчин і Б. Соболенко, інженер В. Рогов, плановик С. Ганченко.

Серед нового поповнення були кадрові робітники і молодь, люди сімейні і неодружені, чоловіки і жінки. Всіх глибоко захоплювало кіно, хоч багато з них не уявляло собі ні характеру роботи, ні складності справи, якій вирішили віддавати своє дозвілля. Отже, збільшення колективу і зміцнення матеріально-технічної бази самодіяльної кіностудії ХЕМЗ (придбано широкоплівкову камеру типу КС-50-Б, освітлювальну апаратуру, обладнано лабораторію) поставили на порядок дня завдання по-новому організувати роботу студії і навчання її учасників. Правління

Палацу культури, підтримане партійною і профспілковою організаціями заводу, вирішило створити самодіяльну кіностудію з трьома секціями: сценарною, режисерською і операторською. Програму занять по секціях допомогла розробити кафедра культурно-освітньої роботи Харківського державного бібліотечного інституту спільно з провідними майстрами мистецтв нашого міста.

Минуло майже два роки, як з студійцями почалися регулярні заняття в твердо визначені дні і години. В плані навчально-виховної роботи лекції та бесіди з питань історії кіно, театрального і образотворчого мистецтва, музики й кінодраматургії, з творчих питань мистецтва кіно і технології виробництва фільмів. В проведенні занять допомагають викладачі і студенти старших курсів мистецьких учбових закладів міста, майстри мистецтв. Так, наприклад, цікаві заняття з питань композиції провели з студійцями вихованці художнього інституту. В основу своїх лекцій вони поклали курсові роботи і доповіді, підготовлені до наукової конференції інституту.

Часті гості в студії — викладачі і студенти факультету культурно-освітньої роботи бібліотечного інституту, музиканти і композитори, художники і письменники.

Велику допомогу студійцям подає заводський університет культури, заняття якого відвідують самодіяльні кінематографісти. Там вони навчилися краще розуміти музику, розбиратися в її жанрах, стильових особливостях. Завдяки цьому зараз деякі студійці самостійно вирішують питання про музичне оформлення кінокартин.

Обов'язковою складовою частиною теоретичних занять у нас є також відвідування художніх музеїв, театрів, концертів філармонії, перегляд за певним планом кінофільмів і телевізійних передач. Даються й індивідуальні завдання студійцям по вивченню тих чи інших питань, зв'язаних з черговою кінозйомкою. Так, наприклад, коли студія працювала над новою картиною «Дорога в майбутнє», присвяченою розвитку хімії, інженер Г. Леховіцер і обмотниця М. Цупко вивчили спеціальну літературу, побували на виставці в міському Будинку техніки, підібрали яскраві порівняльні дані про ефективність застосування хімії в різних галузях народного господарства, культури і побуту.

В процесі підготовки до випуску фільму «Репортаж з переднього краю» студійці Л. Солодовникова, А. Бабиш й ряд інших підібрали вірші, малюнки, що відображали працю ударників перших п'ятирічок.

В. Новак записував пісні на тему фільму, В. Валерський працював над матеріалами кінофотоархіву.

Коли студія приступила до екранізації оповідання А. П. Чехова «Жарт», технік В. Сустан вивчав за певним планом творчість майстрів російського реалістичного живопису, технік Р. Мітельман — творчість Чайковського, Рахманінова і Скрябіна, інші студійці — етнографічні матеріали кінця XIX століття. Зібрані студійцями відомості, їх виступи перед колективом, поради і зауваження по ходу зйомок виявились дуже корисними для сценаристів, режисерів і операторів.

Вивчений на теоретичних заняттях студії матеріал закріплюється на уроках з практики і в процесі зйомок. Практичні заняття проводяться у нас спочатку роздільно окремо з кінотехніки та технології виробництва фільму і окремо з кіномистецтва, а потім уже комплексно. Так, наприклад, студієць вивчає побудову знімальної камери, засвоює прийоми перезаряджень плівки, швидкого приготування камери до роботи. Він же паралельно знайомиться з основами композиції кадру, принципами вибору зйомочної точки залежно від характеру об'єкта зйомки, мети і змісту епізоду, його місця в заданому сюжеті. Студієць аналізує фотографії з журналів, репродукції з картин. Потім ставиться перед ним комплексне завдання: підготувати камеру до зйомки і зробити якийсь заданий знімок, для чого підібрати виконавців з числа своїх товаришів-студійців, відповідно розмістити їх перед апаратом, встановити освітлення і т.д.

Подібні вправи дають велику користь. Вони розвивають увагу, художній смак, прищеплюють навички до оперативної і цілеспрямованої роботи.

Дуже ефективна в творчому і економічному відношенні практична робота над так званими фотофільмами. Студійцеві вручається репродукція з якоїсь картини і пропонується скласти та обґрунтувати монтажну розробку, тобто план послідовного показу на екрані окремих елементів картини, що розкривають її сюжет значення. «Екраном» служать вирізані з паперу рамочки різного розміру, але з постійним співвідношенням боків 3:4, що відповідає співвідношенню екрана. Розробка завершується перезніманням елементів картини з допомогою звичайного фотоапарата виготовлення серії кадрів-фотографій.

Далі студієць виготовляє фотофільми за певними тематичними завданнями безпосередньо на виробництві, а також в робітничому гуртожитку, в клубі, на стадіоні і т.д.

Кінолюбители часто скаржаться на недостачу знімальної апаратури, через що ніби важко працювати великим колективом і не можна по-справжньому освоїти камеру. В результаті — десятки і сотні метрів браку, даремно втраченої плівки. Нам здається, що коли зйомкам фільму передуватиме робота над фотофільмом, то, як показує практика, непродуктивні затрати сил, матеріальних засобів скоротяться до мінімуму. Фотофільм дозволяє наочно побачити, як реалізується задум майбутньої картини, оцінити творчі можливості кінооператорів, вивчити характер і особливості об'єкта зйомки. До того ж матеріали фотофільму можна використати для оформлення стінних газет, альбомів.

В кіностудії Палацу культури ХЕМЗ встановилась конкурсна система комплектування знімальних бригад. Перевага надається тим студійцям, які представили найцікавіші монтажні розробки і фотофільми за темою, наміченою до зйомки. Така система активного товариського суперництва, колективної і безпристрасної оцінки готовності до виконання завдання безперечно сприяє творчій активізації студійців, кожний з яких має право взяти участь у конкурсі.

Тут слід вказати на ще одну особливість в роботі студії. Всі новоприйняті учасники її на першому етапі занять працюють разом, без зарахування в ту чи іншу секцію — сценарну, режисерську, операторську. Кіно — мистецтво синтетичне, яке органічно включає в себе досвід літератури, живопису, театру, музичної творчості. Разом з тим, кіно, як жодне з мистецтв, характерне тісним зв'язком з технікою. В умовах кіноаматорства поєднання художньої і технічної творчості особливо характерне, тому що всі процеси роботи над фільмом від створення літературного сценарію і до демонстрування готової кінокартини — виконуються силами кінолюбителів і, в основному, без фабричного обладнання. Добре також відомо, що саме в любительських кінофільмах особливо помітний розрив між художньою і технічною сторонами роботи. Часто цікаві за задумом, важливі за тематикою кінофільми втрачають свою дійову силу через технічну недосконалість, що зумовлена не тільки відсутністю добротного обладнання, а й неухважністю до технології.

Тому ми вирішили, що кожний учасник студії повинен спочатку вивчити загальні основи кінотехніки і технології виробництва фільму, пройти стажування як освітлювач, проявник, помічник оператора і т.д. Тільки після цього, в процесі загальних для всіх практичних занять, вправ, розробки фотофільмів кожний студієць зможе по-справжньому перевірити й показати себе, навчатися й працювати в якійсь секції.

Проте в залежності від загальних завдань, які розв'язує студія, учасники її виконують також різні поточні роботи.

Дружний колективний труд, сумлінне ставлення учасників нашої студії до справи вже принесли свої результати. Майстерність студійців помітно зросла. В їх життя, поряд з кіно, міцно ввійшли книги, радіо, музика, живопис, театральне мистецтво. Багато студійців навчаються без відриву від виробництва в загальноосвітніх і спеціальних учбових закладах, дехто мріє про кінематографічну освіту. В. Новак, Г. Шатуновський, Р. Мітельман вже студенти мистецьких вузів. А. Самчуашвілі та В. Костильов запрошені на професійну роботу — один оператором телецентру, другий — кінооператором. Але всі вони, як і раніше, відвідують заняття студії, систематично допомагають новачкам, число настільки швидко зростає, що ми змушені були запровадити конкурсний прийом та іспитове стажування з урахуванням виробничих показників і творчих даних кожного.

Зараз в студії працює понад 40 кінолюбителів з числа робітників і службовців заводу та членів їх сімей. Розширилася тематика кінофільмів, що їх випускає студія, поліпшилась їх художня і технічна якість. За півтора року студія випустила фільми десяти назв загальним метражем 18 повних частин. Всі ці фільми звукові, зняті на широку плівку, деякі з них кольорові.

Регулярно випускаються одночастинні кіногазети репортажі під загальною назвою «У нас на ХЕМЗі». Метою цих випусків є широка пропаганда досягнень новаторів виробництва, показ методів їх праці, всього нового, що ввійшло в життя і побут радянських людей.

Розповімо коротко про один з таких кінорепортажів. Перший сюжет його показує керівника бригади Зінаїду Колесникову. Наслідуючи патріотичний почин В. Гаганової, вона перейшла у відстаючу бригаду обмотниць. Наші оператори зняли момент зустрічі та бесіди бригадира з своїми новими подругами, їх знайомство з робочим місцем. До сюжету ввійшли також кадри із заводського кінолітопису, які відображають заняття комсомолки З. Колесникової у вечірньому політехнічному інституті, її перші виробничі кроки в попередній бригаді.

Другий сюжет кінорепортажу присвячений знатному слюсарю-інструментальнику депутату Верховної Ради УРСР О. В. Заславському. Глядачі знайомляться з новатором і методами його праці, з брошурами, в яких він висвітлює свій виробничий досвід, а також з його депутатською діяльністю.

Третій сюжет знайомить глядача з благородною ініціативою робітників і службовців відділу заводських лабораторій, які вирішили відзначити шістдесятиріччя кадрового інженера заводу старого Пилипа Трохимовича Прокоп'юка.

В заключних епізодах випуску показано масову підготовку колективів художньої самодіяльності заводу до Декади української літератури і мистецтва в Москві. Ось старий майстер пенсіонер В. О. Костров співає популярну пісеньку «Я сивий, я молодий». Далі бачимо репетицію танцювального колективу, сатиричну сценку про недоліки в організації самодіяльності тощо.

Робота над хронікальними журналами та кіногазетами дає змогу більш оперативно і всебічно відображати життя виробничого колективу, пропагувати прогресивні методи організації праці і т. ін.

Роботу над створенням кіногазети чи журналу виконують одночасно декілька зйомочних бригад. Цим створюються найкращі умови для колективної творчості, для поєднання навчальної роботи з практикою, для експериментування і шукання нових жанрів. Адже в кіногазету можна включити і навчально-інструктивний епізод, і кінофейлетон, швидко перевірити їх вплив на глядача і цим самим уникнути багатьох помилок, зайвої трати сил і коштів.

Інша справа наші короткометражні документальні фільми. Це кінопортрети чи кінолістівки про передовиків виробництва. Випускаємо їх під загальною рубрикою «Бійці семирічки». В них висвітлюються нові удосконалення, здійснені тим чи іншим новатором, розкривається цінність нових методів, їх економічний ефект. Так, у кінолістівці «Шліфувальник О. Костін» було показано, за рахунок чого відомий на заводі передовик добивається значних трудових успіхів. У творчій співдружності з слюсарями Олександр Андрійович удосконалив і спростив технологію виготовлення штампів. Для правки спеціального складного шліфувального кола він створив пристрій, який доступний кожному шліфувальнику та набагато скорочує обсяг роботи.

Фільм допоміг не тільки робітникам впровадити у виробництво вдосконалення, запропоновані О. Костіним, а й самому раціоналізатору. Уважно спостерігаючи на екрані за власною роботою, він помітив ряд недоліків і створив ще досконалішу технологію та нові пристрої.

З захопленням працюють студійці над кінонарисами. Цей цікавий жанр дає великі можливості для широкого висвітлення нашої дійсності: натхненної праці, побуту, дозвілля і навчання трудящих підприємства,

нового в житті заводу. До таких творів кіностудії належать фільми: «Садам цвісти» — кольоровий нарис про благоустрій та озеленення промислових підприємств міста; «Вони прикрашають життя» — кіноекскурсія по залах виставки досягнень мічурінців; «Тривога» — кінофільм про діяльність заводських колективів ДТСААФ та ін.

Темою великого нарису «Репортаж з переднього краю» стала поезія праці бригад. Думка про випуск такого фільму виникла у багатьох студійців ще тоді, коли в пресі з'явилося повідомлення про цей патріотичний почин московських залізничників. Таке прагнення учасників нашої студії цілком зрозуміле, адже вони є членами заводського колективу, де вже давно, особливо серед молоді, велася велика і серйозна розмова про те, що в період величних звершень семирічки повинні впроваджуватися нові методи праці, нові форми життя і побуту людей.

Простий і яскравий заклик першої бригади, її зобов'язання поєднувати високопродуктивну творчу працю з навчанням гаряче схвалювали молоді робітники заводу.

Це якраз те, про що ми мріяли, те, що нам потрібно, — заявила комсомолка обмотниці Зінаїда Колесникова, яка потім очолила на заводі одну з перших бригад.

Ця думка стала центральною у фільмі. Було вирішено створити на заводі постійний кінопост, в завдання якого входило знімати все, що зв'язане з новим рухом. Саме тоді студійці збирали фільмотечний матеріал про історію заводу. Тут були кадри, які висвітлювали перші суботники двадцятих років, працю ударників першої п'ятирічки.

У зв'язку з цим виникла думка, що треба показати глядачам і героїку праці недалекого минулого, і трудові будні сьогоdnішнього дня.

Знімальні бригади склалися з учасників студії, які добре знали кіносправу і були передовиками виробництва. Зйомка провадилася апаратом КС-50-Б. Працювали без відриву від виробництва, у 2–3 зміни. Було знято багатий фактичний матеріал і фільм зроблено за два місяці.

Кінофільм «Репортаж з переднього краю» дістав високу оцінку громадськості. «Картина ця заслуговує глибокого визнання... — пише журнал «Радянський екран» № 11 за 1959 рік. — Ця картина відмічає той етап розвитку нашого суспільства, коли грань, що розділяє розумову і фізичну працю, все більше і більше стирається, коли бригадир на заводі водночас є старанним студентом — майбутнім інженером. І такі, по суті справи, всі кращі люди заводу».

«Фільм залишає велике враження», — писала газета «Правда» від 29 березня 1959 року, маючи на увазі не лише його художні якості, а й те, що він подав конкретну ділову допомогу трудівникам заводу.

В процесі зйомок наші оператори і режисери бувають в багатьох цехах і відділах заводу; знайомляться з новою технікою, розмовляють з досвідченими спеціалістами, слідкують за їх самовідданою працею. Все це допомагає молодим робітникам-студійцям глибше пізнати й полюбити свою професію, поліпшити свою роботу. Так, наприклад, одна з учасниць кінофільму «Дорога в майбутнє» молода пресувальниця Л. Леонова застосувала в своїй роботі нові методи пресування, які вона побачила під час зйомки фільму. В результаті цього вона значно підвищила продуктивність своєї праці, поліпшила якість продукції, вийшла в число передовиків цеху.

Зараз у студійців гаряча пора. Нами намічено створити ряд сюжетів, присвячених технічному прогресу на заводі. Студійці вирішили виготовити кінофікований стенд новатора виробництва, на якому демонструватимуться короткі фрагменти і кінокільцівки, що показують окремі виробничі операції та роботу вдосконалених механізмів.

Нагромаджений досвід роботи дає нам підстави спробувати сили в художній кінематографії. Так, в основу одного з фільмів покладено події, описані А. П. Чеховим в оповіданні «Жарт».

Готуючись до Декади української літератури і мистецтва в Москві, студія працює над повнометражним музичним концертом-казкою. В цьому фільмі беруть участь всі колективи художньої самодіяльності заводу.

Ростуть і невпинно розширюються творчі зв'язки хемзівців з багатьма кіноаматорськими колективами. Нам пишуть кінолюбители Народної Республіки Болгарії та Німецької Демократичної Республіки. В студії часто можна зустріти гостей з Донбасу, Запоріжжя, Дніпропетровська та багатьох інших міст України і Російської Федерації. Студійці охоче діляться своїм досвідом з кіноаматорами інших міст і республік, а також багато цінного й корисного запозичують у них для себе.

Ми взяли шефство над деякими новоствореними студіями. Наприклад, ми вже подали допомогу в створенні перших фільмів кіноаматорів Сватівського районного Будинку культури Луганської області, Харківського держуніверситету, молодіжного клубу Харківського заводу транспортного машинобудування імені Малишева та ін.

Любительські кіностудії — важлива і корисна справа. Вони сприяють вихованню трудящих, прищепленню їм високих художніх смаків. Своєю діяльністю кіностудії допомагають радянським людям у боротьбі за дострокове виконання величних завдань семирічки.

Нові форми культурно-освітньої роботи.

К.: Держполітвидав, 1960. С. 121–148.

З ІСТОРІЇ ЗАРОДЖЕННЯ КІНО НА УКРАЇНІ

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

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

Ряд надзвичайно цінних і важливих документальних матеріалів з історії винайдення кінематографа в Росії виявив І. С. Соколов. Серед багатьох виявлених автором, раніш невідомих російських винахідників кінематографа і їх попередників, одним з перших назване ім'я Й. А. Тимченка.

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

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

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

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

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

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

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

Цей апарат, розроблений Й. А. Тимченком за завданням і участю професора Московського університету М. А. Любимова, демонструвався 9 січня 1894 року на засіданні секції фізики IX з'їзду російських природознавців і лікарів, що був найвидатнішою подією в науковому житті того часу і названий К.А. Тімірязевим святом російської науки. В свій

заклучній промові на з'їзді великий вчений відзначив ряд «блискучих найновітніших дослідів, які можна побачити в такій формі хіба тільки в двох-трьох наукових центрах Європи». Прилад Тимченко був оцінений учасниками з'їзду як «геніально простий», а його творець удостоєний подяки.

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

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

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

Відмітимо, до речі, що стрибковий черв'ячний механізм Тимченка був застосований (розуміється, автора не згадали) в кращих моделях закордонних кіноапаратів на початку XX століття і описаний, знов-таки безіменно, в багатьох книгах як за кордоном, так і в нашій країні.

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

Не з'ясована ще й доля одного з піонерів вітчизняної кінематографії, відомого харківського фотографа А. К. Федецького творця перших

у нашій країні, і зокрема на Україні. хронікальних фільмів. Ім'я його стало відомим завдяки розшукам кінознавця В. Вишневського³⁷⁰.

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

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

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

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

Газетні повідомлення свідчать, що Федецький продовжував знімання і навесні 1897 року. Він зняв різні моменти народного гуляння на Кінному майдані, успішно подолавши ряд організаційних і непередбачених «природних» труднощів через вітер, який «не давав твердо встановити апарат».

Інших відомостей про кінематографічну діяльність Федецького поки ще не маємо. Може він переїхав до іншого міста (його запрошували до Києва і Варшави), а може він покинув кіно, не витримавши конкуренції іноземних фірм. Відомо тільки, що регулярні сеанси тоді організовував у приміщенні драматичного театру якийсь Ахіллес, якого анітрохи не турбувало те, що Федецький одержав, як повідомлялося в пресі,

³⁷⁰ В. Вишневський. Перші кінозйомки на Україні. – «Радянське кіно», 1937, № 7, стор. 63–66.

«виключне право на виготовлення для продажу по всій Росії плівок негативно-позитивних з різними видами», і навіть посилав свої фільми за кордон. Були спроби організувати виробництво фільмів і по інших містах України у Києві, Одесі, Катеринославі. Цікаві факти про це наводить Г. В. Журова³⁷¹. Його книга — перше серйозне дослідження процесу проникнення і поширення кіно на Україні в дореволюційний час. У ній він розповідає про труднощі, що тоді стояли на шляху небагатьох ентузіастів, які робили перші кроки в справі створення національної кінематографії.

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

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

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

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

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

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

³⁷¹ Г. В. Журов. З минулого кіно на Україні. К., Вид-во Академії наук УРСР, 1959.

У 1907–1908 роках починається вітчизняне виробництво ігрових кінокартин. Воно розширюється майже одночасно в Центральній Росії і на Україні. Однак модна на той час «малоросійська екзотика» здебільшого не мала нічого спільного з справжньою Україною і її культурою³⁷².

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

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

Сьогодні ми можемо розкрити біографію ще одного піонера українського кіно О. М. Олексієнка (Алексєєва). Відомості про його кінематографічну творчість до останнього часу були недостатні і суперечливі. Ім'я його побіжно згадувалося в числі так званих «кінодекламаторів» артистів оригінального естрадного жанру, що виник у роки зародження вітчизняної кінематографії і досить швидко почав широко розповсюджуватися.

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

³⁷² Огляд і аналіз фільмів, створених на Україні за дореволюційних часів, див. у роботі Г.В. Журова «З минулого кіно на Україні»; у статтях М. Ятко та Б. Лихачова в журналі «Кіно» (1927, № 18, стор. 17; 1928, № 4, стор. 4–5).

Сухов-Верещагін і Полянський на фоні зображеної на заднику тюремної камери.

Подружжя О. М. і О. А. Олексієнки називалося в рекламах «першими в Росії артистами-імітаторами: творцями кіноп'єс з розмовою, співами і танцями». Олексієнки демонстрували видовище, яке за відзивами їх сучасників вражало широкою палітрою звучання, «повною ілюзією слухових і зорових ефектів»³⁷³. Журнал «Сине-фоно» відзначав, що картини Олексієнка це «аж ніяк не пресловутий «атракціон», а близький до нашої справи і дуже поживаює наші німі фільми».

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

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

В двадцятирічному віці він разом з дружиною Оленою Андріївною, теж здібною учасницею аматорських концертів, вступив до трупи пересувного українського театру під керівництвом Гайдамаки. Подружжя виступало в драматичних виставах, виконувало народні пісні і танці в концертах і швидко завоювало визнання.

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

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

Про новий колектив говорили скрізь. Як і багатьох глядачів, Олексієнка захопило яскраво виражене прагнення акторського

³⁷³ «Трудова газета» (Миколаїв), 1910, № 321

ансамблю до справжньої художньої правди, вся обстановка театру від сцени, де зникла традиційна суфлерська «раковина», а скромна однотонна завіса змінила строкату мішуру оздоблення, і до театрального залу, де уваги присутніх ніщо не відвертало від сприйняття вистави, що запізнилася, бо їх не пускали після початку дії, ані обов'язкова для театрів антрактова музика.

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

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

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

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

О. М. Олексієнкові все ж таки вдалося добитися дозволу на постановку. З цілком зрозумілих причин рецензії на виставу не публікувалися, але, як вважає дочка артиста Н. О. Олексєєва, вистава успішно була

здійснена з участю і при допомозі відомих діячів українського театру Д. Байди-Сухова і О. Суходольського. Збереглися рекламні фотографії, на яких Олексієнко зображений в ролі шевця Льошки. Вони свідчать про те, що уривки з п'єси виконувалися багато разів, аж поки вона не була остаточно заборонена в роки столипінської реакції.

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

Наприкінці десятих років на кінематографічній арені вже з'явилося чимало вітчизняних кінопідприємців. Вони все сміливіше конкурували з іноземними фірмами, картини яких відзначалися абстрактністю змісту, чужою російському глядачеві тематикою. Вітчизняні ж фільми, при всьому їх художньому примітивізмі, будувалися, в основному, на сюжетах літературних творів, п'єс, опер, народних пісень, більше або менше відомим глядачам. Це був час, коли в мистецтві з'явився, як писав І. Ю. Рєпін, «смак національний; суспільство жадало правди виразу художників і самобутності; найменша традиція загальноєвропейської школи... була противна російському духу».

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

Однак тут має значення й інше. Керівники МХАТ з глибокою симпатією ставилися до українського народу, його культури і театру, допомагали і морально підтримували його. «Ми, російські люди, глибоко співчуваємо стражданню українського народу і віримо, що сонце нового, щасливого життя засяє над Україною, писав К. Станіславський українському вченому А. Кримському в зв'язку з п'ятдесятиріччям з дня смерті Шевченка, — і її змучене серце розкриється в усій своїй чарівності в шелесті золотих нив, в могутній народній творчості,

в талантах цього чудового волелюбного народу... Такі українські артисти, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський блискуча плеяда майстрів української сцени, ввійшли золотими буквами на скрижалі історії світового мистецтва і ні в чому не поступаються перед знаменитими Щепкіним, Мочаловим, Соловцовим, Неделіним. Той, хто бачив гру українських акторів, зберіг світлу пам'ять про них на все життя»³⁷⁴.

М. Садовський, М. Заньковецька, І. Мар'яненко і інші видатні діячі української сцени, які боролися за реалізм у театральному мистецтві, були серед тих, з ким О. Олексієнко підтримував дружні зв'язки. Творчий девіз корифеїв театру України «Хочеш успіху уяви себе тим, кого хочеш зобразити»³⁷⁵ збігався з прагненнями Художнього театру, сформульованими, по суті, ще Белінським: «Мистецтво... є не списування... а відтворення дійсності». Їх вплив не міг не позначитися на художньому формуванні Олексієнка.

Зняти горьківську п'єсу йому так і не вдалося. Субсидія в сумі 9 тисяч карбованців, якої він кінець кінцем добився від кінопідприємця Д. Харитонова, була видана з умовою, що Олексієнко займеться постановкою «малоросійських» сюжетів, які користуються популярністю.

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

На картини було багато відзивів у пресі. Ось деякі з них: «Інтерес, головним чином, викликаний самими декламаторами, що дуже вміло і характерно читали ролі незважаючи на те, що двом артистам доводиться читати за п'ятьох дійових осіб. Весь час доводиться змінювати, не лише характер розмови, а й голос, що, звичайно, досить важко, але, що, проте, цілком вдається пп. Олексієнкам».

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

³⁷⁴ МХАТ і українська радянська культура. Збірник. К., 1949, стор. 139–140.

³⁷⁵ П.К. Саксаганський. Думки про театр. К., 1955, стор. 90.

«І спів чути, і танці видно, і кожен звук підходить до дійсності». «Комедія «Бувальщина» була так життєво і добре зіграна, що аж не вірилося, що вся дія відбувається на екрані». «Глядач буквально забуває, що перед ним картина, а не живі артисти».

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

В рецензіях же, присвячених виступам Олексієнка, вже бачимо принципово нові оцінки, що дають право говорити про акторське перевищення, про контури художнього образу, властиві «кожній з дійових осіб», про елементи життєвої правди, завдяки яким «глядач забуває, що дія відбувається на екрані». Нарешті, в рецензіях відзначалося, що «вміле і характерне виконання» досягнуте внаслідок «немалої праці».

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

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

Розуміється, не можна сказати, що Олексієнко теоретично глибоко усвідомлював принципи своєї роботи. Багато що йому підказувала, мабуть, специфіка «мовних» картин. Звук (людська мова, синхронна з дією музика, шуми) ніяк не «лягав» на звичайну пантоміму навіть при надто примітивному його використанні і повсякчас нагадував про себе як про новий засіб. Режисер уже не міг іти тільки по шляху пластичної інтерпретації узятого для постановки літературного першоджерела.

Зміст твору розкривався не тільки засобами мелодрами, але значною мірою і в словесній дії. «Всі пропоновані п'єси, писав О. Олексієнко, супроводяться розмовами, співами і танцями... з повною ілюзією настільки, що на глядачів п'єса справляє цільне враження справді зіграної на сцені»³⁷⁶.

Щоб зберегти в короткому фільмі сюжетну структуру п'єси, режисер, звичайно, не міг іти шляхом її механічного скорочення фіксувати театральний спектакль в «укороченому» вигляді. Сам Олексієнко з цього приводу казав, що «сюжети пропонованих п'єс перероблені автором О. М. Олексієнком так, що кожному глядачеві вони цілком зрозумілі»³⁷⁷.

Режисерові мимоволі доводилося радикально і вдумливо переробляти драматургічний матеріал, шукати лаконічні, сюжетно стислі репліки і не лише з метою економії метражу, але також і для того, щоб забезпечити поєднання легкості, дохідливості сприймання їх глядачами із зручністю вимови при «звукофікації» в ході сеансу (не слід забувати, що артистові доводилося весь час трансформувати голос, імітуючи мову персонажів).

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

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

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

³⁷⁶ Архів Н.О. Олексєєвої.

³⁷⁷ Архів Н. О. Олексєєвої.

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

Найчастіше у картинах Олексієнка знімалися артисти Бравіна, Василенко, Гальський, Каліна, Маслов, Соколовський та ін. Неодмінними учасниками знімань було подружжя Олексієнків. У «Бувальщині» артист знімався в ролі паламаря, у водевілі «Москаль-чарівник» він виконував роль Хвинтика; мисливця Шила він грав у комедії «Як ковбаса та чарка», шевця Луба в «Сватанні на вечорницях». В першій своїй картині «Як вони женихалися» Олексієнко виконував «з допомогою трансформації ментального переодягання» всі ролі: Солохи, дядка, Чуба і голови³⁷⁸.

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

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

Моральний успіх далеко не завжди зміцнював матеріальне становище артиста. Працювати йому доводилося дуже багато і, здебільшого, на умовах допоміжної участі в поточних програмах кінематографа. «Олексієнко зобов'язується демонструвати свої розмовляючі картини після кожного сеансу не більше чотирьох разів у буденні і не більше п'яти разів у святкові дні, зазначалося в контракті, укладеному з власниками кінотеатрів. За ті дні, в які, згідно височайше затвердженої

³⁷⁸ Рекламацийний проспект. Архів Н. О. Олексєєвої.

думки Комітету міністрів, публічні виступи законом заборонені, платня не видається»³⁷⁹.

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

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

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

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

Після Лютневої буржуазної революції Олексієнко намагався переробити цю картину і знову випустити її вже під пристойнішою назвою «Он жертвою пал в боротьбе роковой». Та й ця спроба потерпіла крах³⁸⁰.

Фільм цей якнайкраще характеризує обстановку, яка склалася на той час у кінематографії. Буржуазна революція не внесла нічого нового в кінорепертуар. Вся «революційність» фільмів, які випускалися

³⁷⁹ Зразок контракту. Архів автора.

³⁸⁰ Пізніш О. М. Олексієнко відійшов від кінематографічної діяльності. Він працював у Харківському дитячому театрі, в самодіяльності, а останні роки життя – інструктором гуртка витівників Палацу піонерів. Помер О. М. Олексієнко 31 січня 1942 року і похований в одній братській могилі з воїнами Радянської Армії.

на екран, зводилася до деяких зовнішніх змін їх форми, суть же картини фактично залишалася стара.

Наукові записки / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1962.

Вип. 6: Питання історії культосвітньої роботи. С. 123–137.

КІНОСАМОДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНИ В ПЕРШІ РОКИ РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ

Самодіяльна кінотворчість почалася з народженням кінематографа, точніше вона визначила появу професіонального кіно. Незабаром після виникнення підприємств, що спеціалізувались на створенні фільмів, з'явився і термін кіноаматор. Так називали людей, які, не пориваючи із своєю основною професією, захоплювались кінозйомкою і створювали картини, що допомагали вдосконалювати свою спеціальність або призначались для демонстрації в домашніх умовах. Саме ці люди, найчастіше вчені, дослідники, педагоги, представники художньої інтелігенції раніше за інших побачили в примітивному балаганному видовищі, яким був на перших порах кінематограф, майбутнє кіномистецтво.

Серед тих, хто безкорисливо захопився кінематографом, почесне місце належить нашим співвітчизникам. Всього через півроку після перших кіносеансів Люм'єра популярний російський актор В. Сашин (Федоров) знімав ігрові сценки та хроніку. Збереглися відомості про його сюжети «Вільна богородська пожежна команда в Москві», «Кінно-залізнична дорога в Москві», «Гра в м'яча» та ін., що з успіхом демонструвались у театрі Корша, де працював В. Сашин.

Одночасно другий піонер кінематографії фотограф А. К. Федецький з успіхом виступав у Харкові. Цікаво, що харків'янин одним з перших використав прийом зворотної зйомки. За свідченням газет і очевидців якість зйомки та проекції його картин набагато перевищували ті, що демонстрували приїжджі іноземні кіногастролери. Успіх картин українського аматора був настільки великим, що його запрошували до Києва, Варшави та інших міст³⁸¹.

Зйомкою хронікальних сюжетів займалися також київські фотографи В. Добржанський та М. Козловський (згодом один з визначних операторів), зачинатель українського кіно Д. Сахненко, Матушевський, повітроплавець Л. Далматов та ін. Позбавлені будь-якої підтримки й допомоги,

³⁸¹ Див. журн. «Новини кіноекрану», 1963, № 5.

вони самостійно засвоювали технологію кіновиробництва, ретельно засекречену професіоналами (здебільшого іноземцями), проявляючи при цьому високу винахідливість, а часом і справжню мужність. Так, Л. Далматов у 1909 році вперше зафіксував на кіноплівку політ дирижабля «Лебідь», а В. Добржанський, також уперше в Росії, виконав зйомку з літака. Ризикував життям і Д. Сахненко, що знімав у Катеринославі епідемію холери.

Любительські зйомки виявлялися часом настільки цікавими, що власники кінотеатрів охоче купували ці сюжети і навіть давали замовлення на місцеву хроніку. Цілий ряд кінодокументів створили лікарі, вчителі, діячі мистецтва. Особливим успіхом користувався випущений у 1911 році фільм «Операції Медлинського». Порівняно великий для того часу (345 м.), він був змонтований на основі негативів російського лікаря Медлинського, що знімав свої операції з 1905 року. Цей фільм демонструвався навіть у багатьох зарубіжних країнах.

Навчальні матеріали намагалися створювати і в школах. На уроках географії та історії кіносюжети могли поживати сухий опис, на уроках фізики та хімії замінити безпосередній дослід динамічним кінозображенням (у випадку недостатньої лабораторної бази), на заняттях з психології, механіки можна було організувати своєрідні кіноекскурсії на відповідні виробництва, продемонструвати явища і процеси, недоступні звичайному зорові. Були навіть спроби застосувати кіно (німе в той час) для вивчення іноземних мов шляхом спостереження на екрані за рухом губ при вимові певних звуків. Відомо чимало фактів застосування кінозйомок у художніх школах і театральних училищах для вивчення особливостей роботи м'язів, елементів руху, жестів тощо.

Завдяки зусиллям ентузіастів кіновчених та інженерів — було створено багато картин, дослідних кінофрагментів, що відзначались високою майстерністю та глибоким проникненням у науковий матеріал. Так, ще у 1900 році відомий російський учений О. М. Крилов, що разом з адміралом С. О. Макаровим провадив випробування криголама «Єрмак», оригінально застосував кінозйомочну камеру для вивчення режиму плавання. На основі цього вчений зробив точні коректувальні розрахунки.

В лабораторіях учених зародились також спеціальні види кінозйомок мікро, макро, рентгенозйомка та ін. Їх успішно застосовували для дослідження деформації металів під тиском, руху водяних мас, для спостереження над роботою швидкодійних механізмів тощо.

У фільмах «Динамомашина» та «Електричний телеграф» вперше в науковому кіно застосовано мультиплікацію.

Особливо зацікавились кінематографом природознавці-біологи. Їх численні наукові кіноексперименти вийшли за межі лабораторій, як наприклад, випущений в 1912 році перший фільм про діяльність серця «Невтомний працівник нашого тіла», всесвітньовідомий фільм професора В. М. Лебедєва «Інфузорія», серія науково-популярних картин, створених за його участю — «Життя моря», «Життя в прісній воді» та ін.

Пробували любителі свої сили і в галузі художньої кінематографії. Оригінальні спроби створення ігрових сценек були на Україні у О. Олексієнка. Він «озвучував» свої фільми, відтворюючи діалоги дійових осіб з-за екрана. Згодом Олексієнко почав виступати із своїми «Кінодекламаціями» на естраді³⁸². Другий кіноаматор, Д. Сахненко, на самодіяльних засадах зафіксував у 1911 році ряд вистав українського театру.

Незважаючи на окремі успіхи, кіноаматорство в дореволюційні роки не одержало, та й не могло одержати, широкого розмаху. Технічно відстала царська Росія не мала власної кінопромисловості, тому придбання кіноапаратури було неможливою справою.

Одразу ж після перемоги Жовтневої революції радянська держава вжила ряд енергійних заходів в галузі мистецтва, в тому числі й кіно. Але, звичайно, в обстановці тих колосальних труднощів, які принесла громадянська війна та іноземна інтервенція, самодіяльна кінотворчість майже припинилась. Правда, є підстави вважати, що любителі, особливо з числа червоноармійців, приймали участь у випуску хроніки та короткометражних агітаційних фільмів на базі недосконалих кінолабораторій, що існували при політвідділах частин і з'єднань Червоної Армії. Такі кіноорганізації були при Реввійськраді України, при штабі групи військ Київського напрямку, при політвідділах 12 і 13 армій та 41-ї дивізії, що воювала під Одесою.

Ця обставина заслуговує на особливу увагу. Відомо, який великий вплив на розвиток нових за своїм ідейно-художнім змістом явищ мистецтва мала в роки громадянської війни самодіяльна творчість народних мас. Вона зіграла не лише важливу роль в ідеологічному вихованні трудящих, але й стала тим плідним ґрунтом, на якому зростали відомі діячі радянської культури.

³⁸² ЦДАВО України. Ф 166. Оп. 32. Спр 5. Арк 9; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 30.

З найбільшою повнотою проявилась народна творчість у сфері літератури й театру. Про її ж безпосередній зв'язок з кінематографією до цього часу не згадувалось, хоча такі зв'язки існували. Прикладом може бути агітфільм (таку назву мали первістки радянського кіно) «Павуки та мухи», зміст якого довго залишався невиясненим. Зараз можна вважати, що фільм поставлено за однойменною байкою червоноармійця Федора Зленка, надзвичайно популярною серед бійців глитая. В образі павука автор показує багатія про довічний визиск трудящих.

Слід сказати, що захопленість кінематографом проявлялась в ті часи дуже своєрідно. Так, учасники театральної самодіяльності розігравали «фільми» на сцені, відтворюючи зміст улюблених кінокартин. «Під кіно» пишуть і ставлять агітп'єси літератори-червоноармійці (наприклад, Г. Тасін — майбутній сценарист і режисер). В образотворчому мистецтві одержали поширення «фільми на папері» — у вигляді серії пов'язаних між собою малюнків («На кого працюють дезертири», «Фрол у спекулянтах», «Червона ріпка» та ін.). Взагалі культурно-освітня робота з використанням технічних засобів кіно, «чарівних ліхтарів», грампластинок виявилась настільки плідною, що для її оцінки на Україні було створено спеціальну комісію.

Для серійного випуску кращих діафільмів Всеукраїнський кінокомітет відкрив діапозитивну майстерню, до роботи в якій залучався широкий самодіяльний актив. Кінолюбителів можна було зустріти і серед працівників агітаційно-інструкторських поїздів і пароплавів. Частина їх згодом навчалася в різних кінотеатральних школах, а також на інструкторських театральних-режисерських курсах для робітників і селян», що діяли тоді в Одесі, Харкові, Києві.

Вже у 1922 році кінолюбителі заявляють про себе фільмом «Лігерія», знятим самодіяльним колективом москвичів під керівництвом Т. Глебова за однойменним оповіданням Е. По. Далі в прокаті один за одним з'являються художні фільми: «Пригоди Ваньки Цвяха» (1924) — перший фільм Ростовського «Кінокомсомолу», який одержав у своє розпорядження приватну кінолабораторію «Ренесанс»; «Що бачив комсомолец Ваня в Ленінграді» (1925) — самодіяльної кіномайстерні «Ми самі», створеної в 1924 році у Виборзькому районі Ленінграда (сценаристи Н. Молодцев і Петров, режисер Н. Молодцев, оператори Ф. Штерцер і М. Гальпер); «Ненавмисний спортсмен» (1927) — картина в трьох частинах, теж створена Н. Молодцевим і оператором-любителем І. Назаренком у ленінградському Будинку виховання молоді; «Полуничне варення»

(1929) — перший у країні любительський мультиплікаційний фільм харків'ян В. Зейлінгера, Г. Злочевського і Д. Мухи; «Стьопка» (1929) — комедія у двох частинах кіногуртка Ленінградського Балтійського заводу (сценарій і постановка А. Часовникова, оператор Нахаїдзе)³⁸³.

Одночасно в Харкові група кінолюбителів — молодих робітників електромеханічного заводу, яку очолював Л. Луков (відомий нині кінорежисер), користуючись взятою напрокат камерою, створила художній фільм про своїх сучасників «Буйні пагінці» («Накип»). Враховуючи добрі якості фільму, прокатні організації у квітні 1930 року випустили його на всесоюзний екран. Разом з Луковим працювали Г. Старчевський, М. Гумберт, С. Худяков та ін., що групувались при Харківському окружкомі комсомолу³⁸⁴.

І все ж згадані вище ігрові фільми, хоч вони і одержали широке визнання, не можуть повністю характеризувати творчу діяльність кінолюбителів у 20-ті роки, відбивати їх основні інтереси і захоплення. Вирішальним напрямом своєї роботи кінолюбителі завжди вважали «образну публіцистику», «образні публічні лекції», себто хронікально-документальні, науково-популярні та навчально-освітні фільми, побудовані на актуальному місцевому матеріалі.

Про це свідчить багато фактів, на жаль, майже забутих. І це тим більше важливо, що в період гострої ідеологічної боротьби за утвердження принципів соціалістичного реалізму в кіномистецтві, коли в пошуках нових шляхів робилося багато помилок і траплялись численні зриви, — кінолюбителі впевнено і твердо стояли на правильному шляху, і нехай несміло в художньому відношенні, зате з достатньою ідеологічною твердістю боролись за торжество «найважливішого з усіх мистецтв».

Число кіноентузіастів, що прагнули створювати «живу робітничу хроніку» зростало так швидко, що виникла необхідність створення єдиного центру керівництва кіноаматорським рухом. Таким центром стало Товариство друзів радянського кіно (ТДРК), створене у 1925 році. Початок його діяльності поклала Перша установча конференція ТДРК, що відбулася 12 листопада 1924 року. Керівні органи товариства очолили визначні державні і громадські діячі, письменники, майстри мистецтв (С. Ейзенштейн, О. Довженко, Ф. Ермлер, Е. Тіссе, В. Туркін та ін.).

³⁸³ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 60, 70; Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 92; там же. Спр. 60. Арк. 47.

³⁸⁴ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 526; Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 526.

На Україні в числі активістів правління ТДРК, крім О. Довженка, були О. Корнійчук, М. Бажан, А. Бучма, А. Кордюм та ряд інших діячів культури, партійні, профспілкові та комсомольські працівники. Взагалі кінолюбители УРСР вже у 20-х роках займали провідне положення, як за випуском фільмів, так і за розмахом масової кінороботи. Досвід і починання українців багаторазово висвітлювались і пропагувались у центральній пресі. На основі пропозицій кінолюбителів республіки було визначено багато положень ТДРК, зокрема такі:

а) «всесірно сприяти будівництву радянського кіно як «знаряддя освіти мас, пропаганди ідей радянського будівництва»;

в) «наближати кіно до робітничих і селянських мас»³⁸⁵.

Для здійснення цих завдань передбачався цілий ряд практичних заходів (ознайомлення трудящих з роллю і завданнями кіно, пропаганда кінотехнічних знань, активне сприяння кінопромисловості тощо), якими мали керувати секції ТДРК — організаційно-пропагандистська, кіноробкорівська, сценарна, науково-технічна та ін.

Розмах громадської діяльності Товариства, як на той час, був дуже великий. Про це свідчить, зокрема, швидке зростання кількості кіноентузіастів. Якщо в 1926 році в усіх осередках ТДРК налічувалось 40 тисяч чоловік, то вже у 1931 р. (через п'ять років) тільки в УРСР було 164 осередки, що охоплювали 150 тисяч чоловік³⁸⁶. Найбільшим був потяг до власне знімальної роботи, не зважаючи на явну обмеженість технічної бази. І все ж самодіяльні кінематографісти, проявляючи часом виняткову винахідливість, систематично провадили зйомки.

Найбільшої популярності набула хроніка. Вона «впливає на збільшення відвідування кінотеатрів», писалось про документальні кіносюжети томських кінолюбителів у 1926 році. «Клуби й пересувки беруть журнал нарозхват. Зараз він демонструється в 30 клубах і 11 кінопересувках», — повідомляється про один з кіножурналів подільських кінолюбителів (Московська обл.). Ці журнали, як відмічалось у пресі, яскраво відобразили все піврічне життя району.

Регулярно випускали загальнономіський «Екран-журнал» кінолюбители Харкова; «Екран піонера» — юні ентузіасти Києва і Одеси. Кінолюбители

³⁸⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 76-80 (Проект Статуту Одеської організації ТДРК (1926 р.).

³⁸⁶ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Спр. 113. Арк. 23-24.

Дніпропетровська самостійно сконструювали камеру і з 1927 року також знімали хроніку³⁸⁷.

Збереглися відомості про картини і окремі сюжети, створені прикордонниками в Горно-Бадахшанській області на Памірі та залізничниками Таганрогу, працівниками пожежної охорони м. Ростова-Ярославського, активістами партклубу м. Костроми, текстильниками Ленінграда, транспортниками Москви та Києва, робітниками Воронежа, Іваново-Вознесенська, Нижнього-Новгорода, студентами багатьох учбових закладів — Московської гірничої академії, Ленінградської академії мистецтв, Новочеркаського індустріально-земельного технікуму та ін.

Любителі-документалісти на Україні об'єднувались і навколо музеїв, подаючи їм велику допомогу в збиранні іконографічного матеріалу. Як приклад можна навести кіногрупу Харківського музею ім. Артема, що знімала тематичну хроніку, невеликі сюжети на антирелігійні теми, зустрічі трудящих з майстрами мистецтва тощо³⁸⁸.

Хронікально-документальні сюжети кінолюбителів відзначалися широкою тематичною і жанровою різноманітністю. Тут і кадри про найбільші будови, новий побут, культроботу (зняті, наприклад, дніпробудівцями), нариси про підприємства, промисли, міста, червоноармійські частини (роботи кінолюбителів Одеси, Криму), тематичні випуски сільськогосподарської хроніки, кінопортрети передовиків та ін.³⁸⁹

Безперечний інтерес являють також спроби випуску кінокільцівок для наочного супроводу лекцій, «світлових транспарантів» динамічних лозунгів, що, включаючи уривки з кращих радянських фільмів, демонструвалися навіть на міжнародних кіновиставках³⁹⁰.

Інформацію про роботу кінолюбителів країни досить регулярно публікував український журнал «Кіно». Наприклад, з підбірки, опублікованої до десятиріччя Жовтня, дізнаємось, що ростовчани виявили унікальні кінокадри, зняті любителями на Дону та Північному Кавказі ще в час революції та громадянської війни. Там же говориться про задуми

³⁸⁷ ЦДАВО України. Ф. 332. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 146; Спр. 4. Арк. 149; Спр. 18. Арк. 36; Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 54.

³⁸⁸ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 147-148

³⁸⁹ Див. журн. «Кіно». 1927. № 17. С. 3; ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 12, 83, 149, 217.

³⁹⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 70. Арк. 41; Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 23; Спр. 4. Арк. 4-6.

та завершені роботи самодіяльних кіногруп Красноярська, Тули, Бурятії, Підмосков'я та інших місць³⁹¹.

Окремі любительські фільми відзначались переконливістю і свіжістю композиційних рішень. Ось, наприклад, одна з оцінок створеного клубними працівниками фільму «Сторінка життя», що розповідає про повсякденну діяльність робітничих клубів: «Завданням картини було зображення клубу, яким він є. Це завдання в картині виконано. Авторам вдалося уникнути парадності, зйомок правлінь, відповідальних розпорядників клубів і т.п. матеріалу, що був властивим для хронікальних картин такого типу».

Кращі любительські сюжети включались до випусків професійного «Радкіножурналу», зокрема матеріали кінолюбителів Москви, Новосибірська, Харкова, Криму, Дніпрогесу та ін. А в 1927 році між Центральною радою ТДРК і «Совкіно» з'явилася навіть спеціальна угода про використання любителів, як постійних кореспондентів «Радкіножурналу»; самодіяльні кінокорпункти організувалися в Томську, Воронежі, Києві, Харкові, Одесі, в Криму.

Документи, що збереглися, свідчать про досить успішну діяльність цих пунктів. Так, у 1928 році ряд вдалих хронікальних сюжетів підготували харків'яни (про готовність тракторів до весняної сівби, тридцятип'ятилітню творчу діяльність М. Горького та ін.). Одночасно група киян (серед них М. Слуцький та Лозієв — нині відомі майстри кіно) самостійно провела зйомки першотравневих свят³⁹².

Показовим є той факт, що, не маючи достатньої кількості зйомочної апаратури, кінолюбителі групувались при кінопостах, вперше створених за ініціативою ТДРК України на великих будовах — Дніпрогесі, Харківському тракторному заводі та ін. Кінопости фіксували на плівку виробничі процеси, перших ударників, епізоди сатиричного характеру. Свої зйомочні плани пости розробляли за участю громадських організацій. Основним було — не пізніше, як через п'ять днів після зйомки закінчувати документальні випуски і демонструвати їх у цехах, клубах, підшефних селах як кінорапорти про хід будівництва індустріальних гігантів. Траплялось, що для виконання відповідальних завдань об'єднувались кіногрупи різних міст і навіть республік (москвичі, наприклад, разом з киянами знімали першотравневий парад на Червоній площі, а разом з харків'янами — ювілей М. Горького та ін.).

³⁹¹ Див. журн. «Кіно». 1927. № 17. С. 3.

³⁹² ЦДАВО України. Ф. 1238., Оп. 1., Спр. 4. Арк. 10, 160.

Цікавих результатів досягали кінолюбители, використовуючи уривки із старих фільмів і матеріали фільмотек. Учасник кіностудії харківського електромеханічного заводу Л. Луков змонтував таким чином короткометражні плакати «Йдемо в майбутнє» — про участь комсомолу у першій п'ятирічці; «Шлях перемог» — присвячений Червоній Армії; «Більшовицька весна» — про підготовку до весняної кампанії та ін.³⁹³. Такі короткометражки широко використовували для проведення бесід і лекцій. Бувало, що подібні картини за своїми художніми якостями перевищували навіть оригінальні твори професіональних майстрів на цю ж тему. Зокрема, кіноплакат кримських любителів про весняну сімбу справедливо вважався кращим в порівнянні з аналогічним матеріалом Ялтинської студії.

Створювали кінолюбители також виробничі, навчально-інструктивні, сільськогосподарські фільми. Серед них картини про раціональні методи посіву зернових (Іркутськ), городництво (Ростов-на-Дону); високо оцінені короткометражки воронежців «Трактор у сільському господарстві» (режисери Федоров і Сидоров), «Дзеркальний короп» (оператор В. Грудинський), «Колгосп», «Паровоз». Київські трамвайники працювали над фільмом про те, «як служить трамвай трудовій людині». Інші київські кіногрупи (фабрики ім. Скороходова, місцевого залізничного управління та ін.) випустили фільми «Місто» (автори Л. Френкель і А. Шимков), «Пошта» (автори Ф. Артем'єв, А. Шимков, А. Гафт і Б. Івашкевич), «Вчись плавати» та ін.³⁹⁴.

Були спроби застосувати кіно в театральній самодіяльності. Зокрема, оригінальні кіновставки до своїх вистав знімали учасники драмгуртка Центрального будинку харчовиків (режисер Соскін, оператор Соколов).

Заслуговує уваги також навчально-виховна робота в найбільш сильних колективах (їх називали тоді кіноекспериментальними майстернями — КЕМ). В Ленінграді, наприклад, такі майстерні діяли при клубах Балтійського заводу, залізничників, харчовиків. До їх завдань входило: по-перше, «виховання свідомості кіноглядача, що оцінює фільм не з точки зору цікавості, любовної інтриги і вбрання героїнь, а з боку його художньої та соціальної значимості»; по-друге — вивчення теорії і практики кіномистецтва. Заняття в майстернях на громадських засадах провадили професіональні кінопрацівники. Самодіяльні

³⁹³ Див. «Кіногазета». 30 квітня 1930 р.

³⁹⁴ Див. журн. «Кіно», 1927, № 1, 2; 1928, № 2, 10; ЦДАВО України. Ф. 332, Оп. 1. Спр. 113. Арк. 97.

кіноекспериментальні майстерні діяли також на Україні: КЕМ і ФКАС (фото-кіноаматорська секція) — в Києві, «Кіноробмол» — в Харкові та Одесі.

Першу київську майстерню було створено ще в 1926 році. В ній регулярно, тричі на тиждень, провадились теоретичні і практичні заняття за певними навчальними планами та методикою. Крім того, в майстерні існувала секція підготовки інструкторів первинних осередків ТДРК, а студійці керували ще гуртками кінограмоти на підприємствах. Цим великим колективом створено цілий ряд картин — сатиричних, антирелігійних, санітарно-освітніх, ігрову новелу «Дайош!» — на основі одного з епізодів громадянської війни (автори Г. Затворницький, Ю. Вовченко), пригодницький фільм про прикордонників — «Виновий валет» (режисер Г. Затворницький). Друга група випустила картину про життя перших сільських комунарів «Людина з хлібом».

Для обслуговування кінолюбителів у 1928 році в Києві відкрились Центральна кінолабораторія обробки плівки, консультаційний пункт та перший в країні Будинок кіногромадськості. Консультаційну роботу провадили також харків'яни, що допомагали оволодіти зйомкою вчителям-заочникам кінооператорських курсів, організували виїзні редакції кіногазет у Донбас і сільські райони. Вони взяли шефство над кіноентузіастами з інших республік, зокрема узбецького міста Фергана³⁹⁵.

Творчий актив гуртків ТДРК був настільки сильним, що незабаром постало питання про його участь у професіональному кіно. Самодіяльні кіностудії стали тим «кіноробітфаком», з якого вийшло чимало відомих нині кінематографістів (О. Згуріді, Л. Луков, М. Слуцький, Р. Григор'єв, О. Панкрат'єв та ін.).

Характеризуючи стан кіноаматорського руху в нашій країні в роки існування ТДРК, не можна не відмітити високого ентузіазму, з яким кінолюбители боролися за утвердження нових норм моралі, побуту, пропаганди науки і культури. Не можна замовчувати і питання творчих зв'язків кінолюбителів з професіональною кінематографією. Показова в цьому відношенні діяльність видатного кінорежисера О. П. Довженка. «Я вірю в остаточну перемогу молодих пролетарських сил у кінематографі», — говорив він, закликаючи майстрів кіно допомагати кіноентузіастам. Сам

³⁹⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 32. Арк. 631, 674; Спр. 46. Арк. 826, 836, 866; журн. «Кіно», 1928, № 9. С. 10.

він був активістом ТДРК і навіть хотів очолити в 1931 році роботу над першим комсомольським звуковим фільмом «Рапорт комсомолу».³⁹⁶

Це був період, коли радянська кінематографія почала інтенсивно освоювати звук. Пов'язаний з ним процес докорінної перебудови творчої і технологічної структури кіновиробництва виявився непосильним для кінолюбителів. Тоді й зародилась ідея переводу самодіяльної кінематографії на вузьку плівку. Однак впровадження її в життя вимагало тривалої експериментальної роботи на основі достатньо сильної промислової бази. До створення такої бази і приступила країна в роки перших п'ятирічок.

Народна творчість та етнографія. 1963. № 3. С. 35–41.

НА ПОРОЗІ МАЙСТЕРНОСТІ

Кіностудія палацу культури Харківського електромеханічного заводу («ХЕМЗ-фільм», як її називають жартома) має давню історію, певні традиції. Студія виникла в двадцятих роках і була своєрідним робітфаком професіонального кіно. Тут одержали путівку в мистецтво відомі режисери Л. Луков, Р. Григор'єв та інші. Деякі з них працювали на Київській кіностудії художніх фільмів імені О. П. Довженка, відкритій у 1929 році. Емблема «ХЕМЗ-фільм» знову з'явилася на екранах заводського клубу і цехових червоних кутків у 1954 році.

Як результат спільних зусиль, з'явилися кінокартини «Дорога в майбутнє», «Садам цвісти», «Шліфувальник А. Костін», «Репортаж з переднього краю», цикли документальних кіногазет «У нас на ХЕМЗі». Кожна з них це частина біографії заводу, його людей і разом з тим віха на шляху загального культурного росту самих студійців.

Хіба може, наприклад, свердловальник В. Щокінов, студент вечірнього літературного факультету університету, забути, як він працював над фільмом «Дорога в майбутнє», присвяченим впровадженню хімії на заводі, або над «Репортажем з переднього краю» про народження перших передових бригад? Саме в той час Валерій починав свою трудову біографію. В процесі зйомок він побачив і по-справжньому відчув завод, познайомився з новаторами, багато запозичив у них для себе. Він зрозумів, як помилявся, вважаючи, що робочій людині потрібні тільки міцні руки. І в тому, що він пішов у вечірню школу, почав відвідувати

³⁹⁶ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 46. Арк. 513, 585.

лекторій, став колекціонером грамзапису, репродукцій, книг, що зараз він наполегливо вчиться грати на музичних інструментах і водночас мріє про професію журналіста, — в цьому великою мірою допомогла йому кіностудія.

Захоплення кіноаматорством, де органічно зливається художня і технічна творчість, де мимохіть, в силу специфіки цього виду мистецтва доводиться звертатися до літератури й живопису, театру і музики, де постійно перебуваєш серед людей героїв фільмів, і не просто дивишся на них, а уважно, допитливо придивляєшся, що і як вони роблять, усе це вплинуло і на інших студійців.

Документальний фільм не єдине спрямування в роботі студії. Хемзівці знімають і художньо-ігрові картини. В їхньому активі екранізація чеховського оповідання «Жарт», кольоровий музичний огляд «Година восьма», в якому взяли участь майже всі заводські колективи. Художньої фільми дістали високу оцінку громадськості, їх випустили на широкий екран. Все це сприяло залученню до самодіяльної творчості нових здібних людей. Прийшло поповнення і на кіностудію.

Крім режисерської та операторської секцій, якось непомітно створилась ще одна, дуже впливова, без якої сьогодні навіть важко уявити роботу студії. Цю секцію, де широко розгорнулись здібності техніка В. Соболенка, слюсаря А. Заленського та інших, скорочено називають ВРІВ відділ раціоналізації і винахідництва.

Як зняти стрімкий спуск саней з гори і при цьому утримати героїв в центрі кадру? Як зробити, щоб у сатиричному сюжеті один з персонажів кілька разів перекинувся на одному місці? Як домогтися, щоб маленький школяр-мрійник, герой однієї з новел, міг просто з землі ступити на небо? Безліч технічних завдань виникає в процесі зйомок. На професійній кіностудії з цими питаннями звертаються в цех комбінованих зйомок. А хемзівці до свого ВРІВ.

І ось з'являється мудре пристосування — «вертушка», яка створює повну ілюзію руху саней. Конструюється універсальна панорамна головка для зйомок при різних положеннях камери обладнання, якого немає навіть у професіоналів. Власними силами виготовляється напливний апарат, прозорий акваріум змішувач фарб, який дуже добре імітує рух хмар у небі...

Ні, не образились студійці на т. Панкратьєва за гостру критику недоліків їх нового фільму «Ми йдемо!» Задум цієї картини сподобався всім, — у формі коротких кінооповідань про справи і людей заводу.

Сподобались глядачам і окремі фрагменти картини, і зросло, порівняно з попередніми, образотворче вирішення її. Але цілісного враження картина не створює. Трохи-трохи «не дотягнули» і сценаристи, і режисура.

Як же це добре, що кінолюбителі доросли до такої критики! «Трохи-трохи» улюблені слова К. Станіславського, які він говорив тільки тоді, коли бачив свіжу творчу роботу, але дещо не закінчену, коли вірив у сили і здібності тих, до кого звертався. В пошуках надзвичайно важкого, але такого захоплюючого «трохи-трохи», існуючого десь на межі, від якої починається справжнє мистецтво, проходять зараз творчі будні самодіяльної кіностудії.

Важко завоювати почесний титул чемпіона, говорять спортсмени, а ще важче утримати його. Два роки тому «ХЕМЗ-фільм» користувався репутацією сильного колективу. Але час іде, і десятки нових самодіяльних кінематографістів владно заявляють про себе цікавими, змістовними, художньо дозрілими творами.

Значить, щоб не відставати, треба вчитися, розширяти свій кругозір, оволодівати кінематографічною майстерністю. Здаватися хемзівці не збираються. Тепер вони захоплено працюють над фільмом про робітничий клас, про новий моральний кодекс радянських людей. Завершуються зйомки кольорової новели, в центрі якої проблема громадянства, людогідності, робітничої гордості. В найближчих планах фільм про 75-річчя рідного заводу.

Серед виконавців центральних ролей та авторів ветерани студії і дебютанти: секретар партійної організації цеху Дмитро Олексійович Александровський, який недавно відсвяткував своє шістдесятиріччя і десятиріччя роботи на посту редактора загальнозаводської сатиричної ілюстрованої газети «Вентилятор», майстер Анатолій Олійник, який одержав у цьому році диплом інженера, слюсарі Євгеній Красильников, Леонід Лисягін, Станіслав Малахов та інші.

Студія стала практичною базою для майбутніх спеціалістів клубної справи, студентів факультету культосвітньої роботи бібліотечного інституту. Віталій Рассоха, Артур Будулятьєв, Валентин Чупирєв, Віктор Дуніхін, Валентина Базилевич оволодівають тут знаннями, необхідними для керівництва самодіяльними кіностудіями, проводять навчальну роботу із студійцями.

Але слід сказати і про те тривожне у розвитку кіноаматорства, що гальмує його зростання. Художня самодіяльність усіх видів і жанрів має актив кваліфікованих керівників-консультантів. Проте кадрів

керівників кіноаматорства культурно-освітні заклади зовсім не мають. А саме в галузі кіно найбільш масового і дійового засобу ідеологічного виховання доводиться вирішувати питання, що вимагають спеціальних знань. Створення сценарію і проведення зйомок, робота з виконавцями, лабораторна обробка плівки, монтаж, озвучення, весь комплекс великих і малих справ, суто творчих і технічних, кіноаматорам доводиться вирішувати самотужки. І як часто цікаві задуми не втілюються в образи тільки тому, що автори через свою необізнаність не змогли подолати тих чи інших труднощів.

Щоправда, є у нас спеціальна література. Певну консультаційну роботу ведуть і секція кінолюбителів при Спілці кінематографістів та міські клуби кінолюбителів. Однак постійної допомоги самодіяльні кінематографісти не одержують навіть у містах, де є професіональні студії.

Тим часом вирішити це питання не так уже й важко. Навчальний план факультету культурно-освітньої роботи, де готують режисерів народних театрів, диригентів, хормейстерів, дозволяє, при деяких доповненнях, організувати підготовку методистів кіноаматорства хоча б для будинків народної творчості.

Час уже подумати й про створення централізованої фільмотеки любительських картин, і про видання бюлетенів та альманахів по обміну досвідом. Постійна «Сторінка кінолюбителя» має бути і в журналі «Соціалістична культура». Невідкладність у вирішенні цих питань диктується самим життям, розмахом кіноаматорського руху, що сміливо піднімається по сходинах справжнього мистецтва.

Соціалістична культура. 1962. № 12. С. 42–43

ЖИВІ КАРТИНИ А. ФЕДЕЦЬКОГО³⁹⁷

Перші публічні кіносеанси відбулися в грудні 1895 року в Парижі. Демонстрували «чудо чудес» брати Люм'єри. А вже через кілька місяців кінематограф з'явився і в Росії — в Москві, Петербурзі, Києві, Одесі, Харкові. Здавалося б, все ясно: закордонні гастролери привезли до нас апаратуру і показали люм'єрівські фільми.

Звичайно, було й так. Але люди, присутні на перших кіносеансах, розповідали згодом, що одночасно із зарубіжними картинами вже тоді йшли і вітчизняні.

³⁹⁷ У співавторстві з А. Будулятьєвим

Напівзабуті легенди, різні свідчення очевидців виявилися правдою. Вже влітку 1896 року наші співвітчизники знімали і показували власні фільми. Було знайдено газетні повідомлення, в яких розповідалось про кінозйомки відомого московського актора Федорова-Сашина і харківського фотографа Федецького. Особливо багато добрих слів написано про хронікальні сюжети Федецького. Він зняв епізоди хресного ходу з Курська в Харків і джигітовку козаків на місцевому іподромі.

Фільми демонструвались у приміщенні Харківського оперного театру на величезному екрані — 12 на 10 аршин. Кіноапарат, як свідчили газети, «являв собою останнє слово технічних удосконалень».

Рецензент газети «Южный край» (4 грудня 1896 року) так описував сеанс: «...Театр переповнений. Задовго до початку спектаклю було вивішено аншлаґ. Після «Севільського цирюльника» почався кіносеанс, який тривав півгодини... Зйомки з'являлись на екрані у великому масштабі... Деякі картини вражали і викликали гучні оплески і захоплення глядачів. Картини справді захоплючі і створюють повну ілюзію... Прекрасна картина — джигітовка козаків Оренбурзького полку: особливий подив викликає момент падіння коня. На цій картині деякі обличчя офіцерів полку настільки чітко відображені, що їх легко було впізнати...».

Скоро Федецький влаштував ще кілька сеансів, доповнивши їх новим сюжетом — сценкою, знятою на місцевому вокзалі. І знову захоплені рецензії. Газети пишуть про високу технічну якість зйомки, яка набагато краща за «живі» фотографії, бачені в інших містах. Федецького запрошують виступити в Петербурзі, Києві, Варшаві.

В 1897 році він продовжує зйомки. «Харьковские губернские ведомости» повідомляють 17 квітня: «...художник-фотограф зняв кілька сцен народного гуляння на Кінній площі для удосконаленого ним кінематографа, правда, з великими труднощами, бо вітер не дозволяв твердо встановити апаратуру».

Це повідомлення — останнє з матеріалів про кінематографічну діяльність піонера вітчизняного кіно А. К. Федецького. Людина безперечно талановита, він не лише знімав, а й удосконалював кінематограф. На відміну від інших власників кіноапаратів, він часто влаштовував сеанси з благодійною метою. Сторінки старих газет, журналів, каталогів дають змогу відтворити його біографію.

Альфред Костянтинович Федецький народився 1857 року, в Житомирі. Спеціальну освіту здобув у Віденському фотографічному інституті при Академії мистецтв. Рано втративши батька, він повернувся

на батьківщину і деякий час керував фотографією Висоцького в Києві. Згодом переїхав до Харкова, де відкрив невеличку фотомайстерню. Незважаючи на те, що в Харкові працювало багато відомих фотографів, А. Федецький швидко завоював репутацію першокласного майстра. Він регулярно виїжджав за кордон, де вивчав досягнення своїх колег, ділився з ними досвідом. Є підстави припустити, що в одну з таких поїздок А. Федецький познайомився з братами Люм'єрами і з їх дослідями, які були ще в стадії лабораторних шукань. Цілком можливо, що він робив спроби кінозйомок значно раніше, ніж нам відомо, бо про технічні новини повідомлялося в пресі ще в листопаді 1895 року, а в одній з рецензій на його грудневі сеанси 1896 року є така фраза: «Картини цього року пощастило зробити ще кращими і вони викликали захоплення публіки».

Цікавим є повідомлення про зйомки Федецького навесні 1897 року. Там говорилось не тільки про удосконалення кінематографа, а й про те, що оператора цікавили «різні моменти народного гуляння». Матеріалів про демонстрування цього сюжету знайти не пощастило. Але стало відомо, що в цей час в ательє Федецького з'явився звуковідтворюючий апарат — фонограф. Одночасно Федецький захопився кольоровою зйомкою. Він розшифрував метод кольорового фотографування, який був «секретом однієї закордонної торговельної фірми», і розробив власний метод нанесення «портретів фарбами по фарфору».

А. К. Федецький був ініціатором створення першого в Росії вищого учбового закладу для підготовки майстрів фотомистецтва. Він пропонував створити інститут за рахунок внесків приватних осіб і установ, «без затрат з боку державної скарбниці». Проект довго обговорювався у вищих інстанціях, але, як і багато інших корисних починань, був законсервований. Не знайшли підтримки і благодійні сеанси та спроби використати кінематограф з виховною метою...

Життя А. К. Федецького обірвалось раптово. Він помер 21 липня 1902 року від приступу серцевої хвороби в Мінську. Поховали його в Харкові з великими почестями. «Смерть Федецького, — писала місцева газета, — велика втрата. Всі любителі прекрасного особливо це повинні відчувати».

Новини кіноекрану. 1963. № 5. С. 13.

ВПЕРШЕ НА ЕКРАНІ

В суворому 1918 році трудящі Росії створили у Москві і Петрограді тимчасові пам'ятники Тарасові Шевченку. Урочиста церемонія відкриття пам'ятника на Трубній площі була знята операторами Московського кінокомітету. В Петрограді оператори зафіксували на плівку парад червоноармійських частин і трудящих біля пам'ятника поетові. Так образ Т. Г. Шевченка був уперше відтворений у радянському кіно. Ці дорогоцінні кадри збереглися до наших днів.

В січні 1919 року був створений Всеукраїнський кінокомітет, а вже 20 березня в київській газеті «Комуніст» з'явилося звернення цього комітету до літераторів і журналістів закликом написати сценарій про життя і творчість Т. Г. Шевченка. З творів, що надійшли на конкурс, було відібрано сценарій Василевського під умовною назвою «Червоний Кобзар». Зйомки почалися в травні. Відомостей про завершення роботи і випуск картини, нажаль, виявити не пощастило, але є дані про те, що було підготовлено невелику кількість діапозитивів. З допомогою «чарівних ліхтарів» їх з успіхом демонстрували по селах.

Глибока шана до великого Кобзаря виявилася і в тому, що Президія ВУЦВК видала до 60-річчя з дня смерті Т. Г. Шевченка спеціальну постанову, яка передбачала ряд заходів по увічненню пам'яті славного сина України. В Харкові був створений науково-дослідний інститут Тараса Шевченка, в Києві — Шевченківський музей. У кожному з цих закладів була запроектована спеціальна кімната — «Шевченко на екрані», де передбачалося зберігати сценарії, написані за творами поета і про нього самого, фрагменти з фільмів, фотовітрини окремих кадрів, зразки афіш та об'яв, вирізки з газет і журналів з рецензіями і відгуками, звіти про кінофільми, спогади режисерів, операторів, кіноакторів.

Минуло небагато часу, і творчо, й технічно зміцніла українська радянська кінематографія розпочала в 1925 році постановку великого художнього фільму «Тарас Шевченко», який вийшов на екран в 1926 році.

Новини кіноекрану. 1963. № 6. С. 7.

«ТАРАС ШЕВЧЕНКО» П. Чардиніна

Картина «Тарас Шевченко», створена до 112-річчя з дня народження поета, була першим масштабним кінотвором про великого співця

України. Вона стала подією політичному і культурному житті республіки. Робота над цим двосерійним фільмом збіглася із завершенням періоду відбудови народного господарства країни і була для молоді української кінематографії серйозним екзаменом на художню і виробничу зрілість.

Кращі творчі сили українського кіно і театру були залучені до роботи над цим фільмом. Ставив його за сценарієм Н. Панченка і Д. Бузька досвідчений режисер П. Чардинін, знімав один з найвідоміших вітчизняних операторів Б. Завелев, оформляв художник В. Кричевський. У головних ролях виступили А. Бучма, І. Замичковський (Щепкін), І. Худолєєв (Микола 1), М. Панов (батько Тараса), Н. Ужвій, Ю. Шумський, І. Капралов, М. Ляров, Г. Добровольський та інші. Робота над фільмом «Тарас Шевченко» відзначалася ретельністю підготовки. Велику допомогу знімальному колективі подавали партійні та державні організації і наукові установи республіки. Багато попрацював художник В. Кричевський, високоосвічений фахівець, прекрасний знавець мистецтва і культури народів Радянського Союзу. Він писав, що ставив перед собою завдання «зрозуміти весь соціально-економічний лад епохи кріпацтва... Контраст між побутом селян-кріпаків і панів... Ніякої поетизації побуту і ніякої фальші й неповаги до деталей».

За зразками, які зберігалися в етнографічному музеї Академії наук, старий майстер з-під Радомишля виготовив чумацькі вози, в Києво-Печерській лаврі знайшли справжню старовинну попівську бричку, у Броварах диліжанс 40-х років. Із справжніх кайданів, що були в експозиції музею МОДР, скопіювали «екіпіровку» для рекрутів. Навіть грошові асигнації, які з'являються в епізоді аукціону, організованого Брюлловим, були спеціально виготовлені друкарським способом з грошових знаків початку XIX століття.

Справжню дослідницьку роботу довелося провести для виявлення матеріалів, за якими можна було точно відтворити зовнішній вигляд деяких реальних персонажів. Так вперше було знайдено портрет жандармського полковника Дубельта, начальника III відділення, який допитував Т. Г. Шевченка. Ретельно добиралися і костюми. Вони шилися за моделями журналів мод початку XIX століття. Деякі селянські костюми і елементи одягу розшукувалися по селах. Особливі жилетки «кріпацького» покрою пошив старий кравець із села Білоусівки під Золотоношею.

Кадри фільму свідчать про рідкісний для того часу добір костюмів, реквізиту, декорацій, гримів (їх робив відомий гример Щербина), про відсутність театральних «пейзажів» серед учасників масовок. До речі, в масовках знімалося багато селян, земляків Шевченка. Вісімдесятирічний Мусій Джура, що знімався в ролі діда маленького Тараса, за свідченням учасників групи і рецензентів, виявився надзвичайно щирим, здібним виконавцем, а в багатьох випадках і корисним консультантом.

Старанно добиралися і об'єкти для натурних зйомок. Сільські сцени фіксувалися на батьківщині Шевченка в Кирилівці, а також селі Верховини на Київщині, де добре зберігся колорит старого українського села. Там реставрували поміщицький будинок, споруджений ще наприкінці XVIII сторіччя.

Знімальна група виїздила в усі місця, де навіть недовго побував Тарас в Ленінград, Москву, Григорович, на Волгу. Чимало епізодів знімалися в історичних помешканнях (кімнати Зимового палацу, бал у Дворянському зібранні, сцена в Петропавлівській фортеці).

На Кавказі зняли Воєнно-Грузинську дорогу, гірські вершини і ущелини для сцен, в яких змальовуються воєнні дії. В грандіозних батальних зйомках брали участь великі кавалерійські частини. Майстерня Одеської кінофабрики мусила виготовити 1000 комплектів форменого одягу часів Миколи I.

Високою чіткістю відзначалася організація знімального процесу. Крім роботи над двома серіями фільму, кіногрупа понад план створила дитячу картину під назвою «Маленький Тарас». «Зйомка одними і тими ж силами, при тих же декораціях одночасно двох картин, заслуговує всілякого схвалення, бо цим досягається велика економія часу і коштів».

Фільм став одним з найпопулярніших кінотворів не лише в нашій країні, а й за кордоном. В числі кращих радянських картин його не раз з незмінним успіхом демонстрували на великій міжнародній Гагській виставці, показували в Німеччині, Франції, США, на міжнародних виставках кінематографії в Празі й Кельні.

Успіхові картини «Тарас Шевченко» сприяла блискуча гра Амвросія Бучми в головній ролі. Уже самий факт запрошення видатного артиста до участі у фільмі викликав великий інтерес громадськості. Критика одностайно відзначала, що він створив образ величезної сили і виразності.

Новини кіноекрану. 1963. № 10. С. 4.

СЛІДИ ВЕДУТЬ В БУДАПЕШТ

Коли перегортаєш сторінки каталогу фільмів, створених в перші роки зародження радянського кіно, впадає в око, що майже усі назви картин, випущених у перші післявоєнні роки, супроводжуються написом: «Фільм не зберігся». А до первістків української кінематографії ще додається: «Зміст не встановлено». Більшість втрачених кінокартин — так звані агітфільми. Це переважно кіноплакати, розгорнуті політичні лозунги, тези лекцій або доповідей, кінолубки, а також сюжетно-ігрові картини, драми, комедії, пригодницькі стрічки, сатиричні казки. Прості, дохідливі, публіцистично загострені, сповнені пафосу класової боротьби, вони виражали ідеї й почуття революційних трудящих мас і, оперативно відгукуючись на злобу дня, сприяли мобілізації трудових мас на виконання важливих завдань народного господарства та культурного будівництва.

Демонструвались агітфільми загалом на площах і мітингах, вокзалах і фронтових бівуаках. Глядачами їх здебільше були герої картин, часто безпосередні учасники зйомок. Наприклад, роль комісара — героя картини «Повстаньте, гнані і голодні» виконував воєнком Червоної Армії, в зйомках ряду агітфільмів активну участь брали робітники Одеського судноремонтного заводу. І не випадково білогвардійська контррозвідка на тимчасово окупованій території докладала чимало зусиль для розшуків і знищення агітфільмів, по-звірячому розправлялася з їх творцями. Так, шість кінокартин, поставлених червоноармійською кіносекцією політвідділу 41-ї дивізії на колишній фабриці Харитонова в Одесі, було знищено у вересні 1919 року, але більшість кінопродукції все ж вдалося врятувати, завдячуючи мужності коменданта кінофабрики, актора П. Інсарова, який зберіг у таємниці місце схованки агітфільмів. Перший радянський агітаційний фільм «Ущільнення», випущений Петроградським кінокомітетом у листопаді 1918 року, торкався однієї з найважливіших політичних проблем того часу: на прикладі долі старого професора фільм розповів про перелом у настроях кращої частини старої інтелігенції і перехід її на бік радянської влади. Картина була придбана театральною секцією Всеукраїнського кінокомітету і демонструвалася з великим успіхом.

На початку 1919 року короткометражні агітфільми випускаються Московським кінокомітетом. Одночасно налагоджується українське кіновиробництво. Однією з перших була «грандиозная киноговорящая

картина», як іменували її в пресі, під назвою «Єдина світова республіка труда». Невдовзі кіновидавництво «Червона зірка» в числі трьох агітфільмів, створених в рекордно короткий строк — за дванадцять днів, випустило ще одну «розмовну» картину, що являла собою «промову червоного командира до товаришів червоноармійців», направлену проти погромів. Картини не були, звичайно, звуковими. Це своєрідний, у сучасному розумінні слова, кіномонтаж для декламації. І все ж вони справляли велике враження і викликали схвальну реакцію глядачів, що вступали в безпосередній контакт з «звукооформлювачами», серед яких нерідко були агітатори і політосвітні робітники. Так, кіносеанс безпосередньо переростав у бесіду мітинг. Зоровий матеріал фільму, що втілював сюжети й епізоди справжньої кінохроніки, служив чудовим документальним посібником для промовців.

Документальні зйомки були включені в агітфільми «Мир халупам, війна палацам», «Слухайте, брати», що вийшли водночас з «Червоним командиром», але, на відміну від останнього, закінчувались традиційним агітплакатом — написом з революційним закликком, який, наприклад, у фільмі «Мир халупам, війна палацам» сприймався як безпосереднє звернення героя до глядачів.

Деякі з агітфільмів, крім хронікальних кадрів, містили і так звану інсценізовану хроніку — ігрові епізоди-масовки, побудовані на основі реального матеріалу, копіювали якусь дійсну подію, наприклад святкування Першого травня. Автори ставили за мету: виявити «роль робітничого свята поряд з буржуазними й релігійними».

Згодом з'являються агітфільми, в яких творці відходять від ілюстративності і намагаються вже засобами кіно розкрити смисл класової боротьби через конкретні людські характери. Зримі риси художнього образу притаманні, зокрема, головному герою фільму «Той, що прозрів», який розкриває «драму офіцера, що перейшов з табору реакції на бік революції». Безумовно, що і цей фільм не позбавлений вад, характерних навіть кращим агітаційним фільмам того часу. Це було зв'язано найперше з недостатньою політичною зрілістю й обмеженістю творчого досвіду кінематографістів.

Керуючись вказівками партії, кінематографічні організації республіки вживали заходів до переборення труднощів, що заважали зростанню молодого революційного кіномистецтва. Були зроблені перші кроки в напрямі тематичного планування кіновиробництва з врахуванням «злободенних питань», а з метою залучення свіжих літературних сил

у травні 1919 року було заплановано проведення конкурсу на кращий сценарій з робітничо-селянської тематики. На жаль, складна воєнно-політична обстановка й господарчі труднощі в країні обмежували практичне здійснення багатьох цікавих і цінних кінопочинань. І все ж результати були. Чимало картин, випущених на Україні в 1919 році, вирізнялись зростою кінематографічною майстерністю. З великим успіхом демонструвались на екранах країни «Жертви підвалу», «Азіатська гостя», «Радянські ліки» й інші.

З фільмографічних показників видно, що лише в 1919 році на Україні вийшов двадцять один фільм з загальної кількості п'ятдесят чотири — по всій країні. Серед них, крім названих, — «Смерть і воскресіння», «Братерська спілка міста і села», «До південного берега», «Під червоною зіркою», «Червоні офіцери». Останнім часом знайдені відомості і про агітфільми, не зареєстровані в покажчику: «На допомогу червоному Харкову», «Червоний генерал» та інші.

Ще більшою мірою не пощастило науково-популярним учбово-інструктивним кінофільмам. Про них відомостей нема. Між тим, документи того часу свідчать не тільки про успішне використання подібних картин в культосвітній роботі, а й про те, що випуску цих «образних публічних лекцій» приділялося не менше уваги, аніж іншим жанрам кіно.

Уже в 1919 році було створено чимало цінних і цікавих картин, зокрема по сільському господарству. Їх автори керувались тим, «що в першу чергу треба показати нашому селу». Але тираж таких фільмів через нестачу кіноплівки був мізерний. І деякі з фільмів з'являлися на екрані лише через рік-два після зйомок.

Інші — потрапляли за кордон, а потім їх доводилось купувати. (Загалом там цікавились переважно науковими або відверто розважальними кінострічками).

Та недавно стало відомо, що в Будапештському музеї робітничого руху зберігається старий одночастинний фільм досить-таки цікавого змісту. Його герой — угорський безробітний, мобілізований на імперіалістичну війну. Полк, в якому він служив, повстав. Офіцери-дворяни по-звірячому розправляються з солдатами. Починається революція. Розвиваються червоні знамена. Встановлено свободу. Панує мир...

Фільм цей знімали кінематографісти Угорської Радянської Республіки, що народилася у 1919 році. Влада трудящих продержалась тоді недовго — буржуазія потопила країну в народній крові. Народжене революцією, пролетарське мистецтво було по-варварськи знищено. Все,

що вдавалося врятувати, ховали в криївки. Так через чверть віку в архівах хортистської охоранки випадково знайшлися коробки з революційною кінохронікою.

Відомий французький кінознавець Ж. Садуль, якому вдалося переглянути цю кінострічку, пише, що «другий такий фільм тієї ж епохи, того ж жанру можна знайти лише в Радянському Союзі». Ж. Садуль згадує про спеціальну афішу, яка сповіщала угорське населення про демонстрацію кінопрограми, складеної з радянських кінофільмів, найперше хронікальних. Він висуває версію про те, що це були перші сесанси радянських кінокартин за кордоном. І це можливо. Адже думка про необхідність використати кінематограф для образних розповідей «про життя робітників усіх країн... виступи робітничого класу усіх країн» була висунута «Правдою» задовго до революції.

Тісні братні зв'язки, зокрема культурні, встановилися з молодого Угорською республікою. Всеукраїнський кінокомітет домовився обмінюватися «кінохронікою поточних дій». Це проливає світло на схожість угорської кінострічки, що зберігається в Будапешті, з нашими агітфільмами. До речі, ця спільність досить помітна і коли порівняти угорський кіножурнал «Червоний репортер», що виходив на протязі шести з половиною місяців, з українським «Живим журналом», що випускався в той же час.

Вітчизна. 1963. № 10. С. 219–221.

ТВОРЕЦЬ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ

Інтенсивний розвиток, нашого вітчизняного кіновиробництва почався в 1907–1908 роках, коли в Москві й Петербурзі відкрились фірми Ханжонкова і Дранкова. Приблизно тоді ж утворилось і перше кінопідприємство на Україні. Містилось воно в Катеринославі і називалось «Південно-російське кінематографічне Товариство Щетинін, Сахненко і К».

Перший з акціонерів фактично ніякого відношення до кіно не мав, про другого ж ми можемо говорити як про одного з піонерів української кінематографії.

Сільський хлопець Данько Сахненко став кінематографістом неждано-негадано. В 1906 році він найнявся чорноробом на будівництво балагана для першого кінотеатру в Катеринославі — електротeatру

«Біограф». Допитливий, надзвичайно кмітливий хлопчина привернув увагу господаря підприємства, який взяв його до себе в учні.

Хазяїн не помилився. Сахненко так швидко й добре оволодів технікою, що незабаром став не лише кращим кіномеханіком міста, а й єдиним спеціалістом по ремонту апаратури. Побувавши в його руках, примхливі закордонні кінопроектори починали працювати безвідмовно.

Чутка про майстерного механіка розійшлась по інших містах, докотилася і до столиці. В Катеринославі приїхав агент французької фірми Пате. Він здивувався якості робіт Сахненка, що орудував немудрим інструментом терпугом і лещатами, на яких і виточувались найскладніші деталі.

Сахненко негайно одержав пропозицію стати кореспондентом фірми. Після тижневого інструктажу новий шеф видав йому кінознімальну камеру, в рахунок авансу купив костюм, годинник з ланцюжком і, цілком задоволений, виїхав з Катеринослава.

А новоявлений кореспондент, залишившись сам, почав з неприпустимого порушення інструкції: він до останньої деталі розібрав апарат і оптику. Збирати їх було надзвичайно важко. Зрештою апарат був приборканий.

Перші ж кінокореспонденції Сахненка привернули увагу не лише якістю зйомок, а й сенсаційною тематикою, що вимагала від оператора винахідливості й сміливості. Він примудрився зняти повінь на Дніпрі, з ризиком для життя зафіксував на плівці випадки холерних захворювань.

Крім хроніки, Сахненко зробив багато видових картин, які, за відгуками преси, відзначались великою поетичністю.

На знак визнання успіхів оператора фірма подарувала йому апарат. Саме тоді Сахненко й задумав утворити власне кінопідприємство і зайнятися художньою кінематографією. Виробничу базу надав компаньйон. Вона складалася з ділянки городу (там встановлювали декорації) і кімнати в будинку, де обладнали примітивну лабораторію.

Для того, щоб знімати, доводилось долати чималі труднощі. Д. Сахненко виявляв чудеса винахідливості. За свідченням кінорежисера А. Кордюма, оператор, не маючи освітлювальної апаратури, придумав спеціальний рухомий майданчик для декорацій, який повертали за сонцем і, таким чином, знімали протягом всього дня.

Недавно пощастило виявити нові, ще цікавіші відомості про технічну творчість Д. Сахненка. Для великої промислової виставки, що відбулася 1911 року в Катеринославі, він сконструював кілька оригінальних

кіноатракціонів, у тому числі грандіозну кіноустановку для денної проєкції і кінованг, за вікнами якого знаходились екрани, де демонструвались пейзажі, зняті на ходу.

Першими художньо-ігровими фільмами Д. Сахненка були «Запорозька Січ», «Мати-наймичка», «Наталка Полтавка». Дві останні картини створювались у співдружності з видатним діячем українського театру М. Садовським і чудовими акторами М. Заньковецькою, І. Мар'яненком, Л. Ліницькою, г. Борисоглібською.

Фільми ці з повним правом можна віднести до найцінніших досягнень української дореволюційної кінематографії. Здавалось би, після похвал, які лунали в адресу роботи Д. Сахненка, позначеної високою для свого часу культурою і тонким смаком, перед ним відкривались широкі перспективи творчого зростання. Однак цього не сталося, бо його праця не увінчалась комерційним успіхом. В умовах капіталізму набагато легше було поставити чи зняти фільм, ніж його продати. Зазнавши фінансової невдачі, Сахненко змушений був відмовитись від пропаганди класичного українського репертуару і в роки першої світової війни почав знімати другосортні комедії.

Після Жовтневої революції Д. Сахненко знову повернувся до роботи в кіно. Він був серед тих, хто допомагав створювати українську радянську кінематографію в роки громадянської війни, працював у першій державній кіноорганізації УРСР Всеукраїнському фотокіноуправлінні (ВУФКУ), знімав фільм «Убивство сількора», випущений ростовською молодіжною студією «Ювкінокомсомол» у 1925 році.

Новини кіноекрану. 1964. № 12. С. 6–7.

ФЕДЕЦЬКИЙ Альфред Костянтинович (1857 — 21.VII 1902) — перший український оператор хронікально-документальних кінофільмів. Н. в Житомирі. Освіту здобув у Відні у Фотографічному інституті при Академії мистецтв. Протягом кількох років працював фотографом у Києві, а з 1894 у Харкові. Удосконалив кінознімальний апарат, яким з 1896 вперше на Україні знімав хронікальні фільми («Джигітування козаків», «Народне гуляння на Кінній площі в Харкові» та ін.). Працював над питаннями кольорової фотографії. Помер у Мінську, похований у Харкові.

Українська Радянська енциклопедія: [в 17 т.] / Ред. М. П. Бажан. К., 1964. Т. 15. С. 220–221.

Перший за Чеховим

Протягом першого десятиріччя по винайденні кінематографа на вітчизняних екранах демонструвалися картини іноземного, здебільше французького, пізніше італійського виробництва. Закордонні фірми відкривали свої «генеральні представництва», серед яких найбільшим було засноване 1904 року московське відділення фірми братів Пате, що випускало кінострічки на російські і «малоросійські» сюжети. Ці стрічки, поставлені режисерами, що не мали жодного уявлення про культуру і побут країни, яку вони відображали на екрані, були переважно німецькі, навіть з погляду досить невимогливого глядача тих часів.

Незважаючи на те, що фірма Пате контролювала майже весь російський кіноринок, їй довелося відмовитись од випуску подібних картин, зроблених зарубіжними кінематографістами, і шукати контактів у самій Росії з людьми, що пробували свої сили в кінематографії.

Творчий авторитет вітчизняних режисерів, операторів, кіноакторів зростав досить швидко, і їхні фільми, перш за все фільми-екранізації національної прози і драматургії, одержували чим далі ширше визнання. Щоправда, сюжети відомих літературних творів часто спотворювались: кіноділки на догоду цензурі і невибагливим смакам міщанської аудиторії часто вихолощували з них елементи соціальної критики.

І все ж екранізація мала позитивне значення у справі пропаганди літератури. Адже для більшості тогочасного населення країни книжки були недоступні через неграмотність. Фільми, хай неповно, все ж знайомили глядачів з героями художніх творів. До того, старі кінострічки зберегли для нас пам'ять про тих, хто прокладав шлях нашому кінематографу до всенародного визнання і привів його від балаганного видовища, яким був він напочатку, до справжнього мистецтва. Нажаль, старих фільмів залишилося дуже мало. Навіть у найбільшій колекції вітчизняних кінокартин, зібраній Всесоюзним державним фондом кінофільмів, дореволюційних кінострічок лише близько двохсот п'ятдесяти — це дециця найбагатшого доробку ранньої вітчизняної кінопродукції. Крім того, тут немає жодного фільму, знятого на Україні, де працювало чимало талановитих піонерів кінематографа.

Тим більшу цінність являє собою знахідка — кілька кінострічок, що належать до раннього періоду розвитку української кінематографії, — відшукана у Харкові.

Цей «кіноскарб» перебуває у стадії вивчення і розшифровки. Але про одну стрічку та її автора вже можна розповісти досить докладно. Йтиметься про фільм «Дачний чоловік», знятий Олександром Степановичем Арбо-Остроуховим.

Вважається, що першою в історії вітчизняного кіно екранізацією чеховського твору була «Хірургія». Цю коротеньку, на 58 метрів стрічку випустив 1909 року найвидатніший російський кінопідприємець О. Ханжонков. Пізніше «Хірургія» знімалась ще п'ять разів, але до нас не дійшов жодний варіант.

Другою кіноекранізацією була мініатюра «Роман з контрабасом» — комічна історія юної купальниці і підстаркуватого музики. Після цього вийшла ціла серія чеховських екранізацій.

У 1912 році їх було тринадцять, а за всі дореволюційні роки — сорок дві. Кілька фільмів за оповіданнями і повістями А. Чехова знято у 1917–1919 рр. різними «акціонерними» кінопідприємствами, а також першими радянськими кінофабриками.

З фільму «Шведський сірник» почалося кіновиробництво ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління). З усіх картин, зроблених за чеховськими сюжетами, збереглись лише три: «Роман з контрабасом», «Беззаконня» і «Запізнілі квіти». Це тим більш прикро, що загублені кінострічки знімали такі видатні митці, як Я. Протазанов, П. Чардинін, К. Яковлев, Г. Хмара. Є підстави твердити, що в створенні окремих чеховських фільмів як сценарист чи консультант брала участь О. Кніппер-Чехова.

З роботою над чеховськими екранізаціями пов'язане ім'я Е. Пухальського — польського режисера, який допомагав українському радянському кіномистецтву на початку його шляху. «Шведський сірник» — кінорежисерський дебют видатного майстра української культури Леся Курбаса. Фільм був створений у 1920 році за сценарієм М. Салтикова і Б. Лоренцо; оператор — Є. Славинський, художник — І. Суворов. У 1926 році перемонтований варіант фільму вийшов повторно під назвою «Дворянське болото».

Інтерес кінематографістів до творчості Чехова цілком виправданий: його проза, лаконічна, з влучними і соковитими характеристиками, досить легко перекладалася мовою кіно. Щоправда, з творчого доробку письменника дореволюційні кінорежисери відбирали найменш цінні твори раннього періоду, перш за все гуморески, зокрема ті, які сам Чехов не містив до свого зібрання. Проте, знайомлячись із Чеховим,

кінематограф не міг не відчувати його любові до «маленької людини», презирства до підлості, егоїзму, грубості і насильства над людиною. Про це свідчить і кіномініатюра, що дійшла до нас з тих часів — «Роман з контрабасом», і нещодавно знайдена перша українська кінострічка за твором Чехова.

Якою ж мірою фільм «Дачний чоловік» близький до анотації «за Чеховим», як зазначається в його заголовних титрах?

Одразу скажемо, що у Чехова не було твору з такою назвою. Такий водевіль створив сучасник письменника, літератор Ж. Щеглов. В кінці 80-х років п'єса йшла без успіху на сцені московського театру Корша. Чехов вважав «провал» закономірним, бо, за його словами, твір був написаний «недбало, натягнуто, грубувато і відгонив розпустою».

Майже у той же час Антон Павлович написав оповідання «Один з багатьох», а згодом на його основі створив одноактний жарт «Трагік мимоволі».

З цього приводу Щеглов писав до Чехова: «Як Вам відомо, привілей на створення «Дачного чоловіка» затверджений за мною міською думою, і фальсифікація його, зроблена... Антоном Чеховим, принесла кілька неспокійних годин моїй щегловитій помисливості».

Отож, чи не взяв автор знайденої нами кінострічки «щегловиту» п'єсу і, пославшись на відомого письменника, видав за його твір? (Подібні випадки у той час не були рідкістю). Подивитись фільм до реставрації було неможливо через дуже пошкоджені перфораційні доріжки, подекуди зовсім зірвані, пересушену плівку. Чимало сумнівів викликала особа автора кінокартини.

У фільмографії відомого радянського кінознавця В. Вишневського довгий час зберігалися матеріали про кінострічки дореволюційних часів. Про «Дачного чоловіка» зазначалося, що екранізація чеховського оповідання у виконанні Олександра і Надії Арбо була здійснена в кінематографічному ательє О. Ханжонкова і випущена на екрани 13 грудня 1911 року харківською конторою, кінопідприємцем Д. Харитоновим, але... в Мінську. Там же протягом тижня вийшли й інші роботи Арбо: «Дорогий поцілунок», «Хохол налякав чи денщик підвів», і також накладом Д. Харитонова, але вже без посилання на його харківську контору. Вказувалось, між іншим, на те, що серед виконавців цих двох кінострічок був П. Чардинін, уже відомий тоді кінорежисер.

Інших фактів про Арбо не знайшлося. А втім, чимало побіжних відомостей свідчили за те, що сліди автора чеховської екранізації і його

інших п'яти картин (до речі, ніде не зареєстрованих) треба шукати саме на Україні.

Українська культура і Чехов — тема не нова. Але вона невичерпна. Є чимало прикладів творчих зв'язків Чехова з українськими діячами культури; зокрема, відома його велика закоханість у мистецтво чудової актриси М. Заньковецької, яку він захоплено називав «страшною силою», чародійкою сцени, так полонили письменника, що він жартома зізнавався, що майже в кожній жінці шукає подібності Марією Костянтинівною. Якось Чехов навіть надумав переїхати жити і працювати «під Бахмач біля Заньковецької», і лише непередбачені обставини стали на заваді. Не можна не згадати, як палко вітав Чехов наміри видати вірші Тараса Шевченка російською мовою. Він вважав, що вже «самий вибір Шевченка» свідчить про неабияку поетичність автора, що взявся за це. А вдала робота над перекладами Кобзаря — це «право на титул поета». Перекладач і поет І. Білоусов, який підготував книжку віршів Тараса Григоровича, так зацікавив А. Чехова, що він вирішив написати про здібного молодого літератора. Великий інтерес до творчості російського письменника виявляла і громадськість України.

І одним з безперечних доказів давніх симпатій, що відбивають взаємозв'язки двох братніх культур, є перша українська стрічка за Чеховим. Тепер уже можна певно говорити про автора фільму Олександра Степановича Остроухова. Він виріс у родині залізничника на станції Тростянець на Сумщині. Навчався ливарного діла на одному з заводів Катеринослава. Рано став захоплюватися сценічним мистецтвом. Виявивши неабиякі акторські здібності, був прийнятий до трупи пересувного українського театру. Зустрічався і працював разом з М. Заньковецькою, І. Мар'яненком. Грав у театрі В. Комісаржевської. На початку століття повернувся на Україну і назавжди залишився у Харкові, де виступав у трупах Синельнікова, Гайдамаки, а також як читець в естрадних програмах.

Актор Остроухов був відомий під прізвиськом Уралов. Новий псевдонім «Арбо» з'явився у час захоплення кінематографом. Перші свої кінострічки він зняв улітку 1910 року на кошти зятя, власника невеликого харківського кінотеатру. Зйомки йшли у дворі, на фоні взятих напрокат театральних декорацій. Докладалося чимало зусиль, щоб про роботу над фільмом не дізнався майбутній конкурент — кінопідприємець Харитонов.

За наполяганням кредитора, не впевненого в успіху експерименту, вирішено «прокатувати» фільм подалі від Харкова, «першого міста театральної провінції країни». А згодом продовжувати роботу легально і обмінюватися кінопрограмами з власниками іногородніх «ілюзіонів», обходячи прокатні контори.

Конспірація і загадковий псевдонім не допомогли: як тільки Арбо почав заживати популярності, Харитонов улестив його і переманив до себе: він подарував Арбо комплект ефектних візитних карток з найменуванням свого найбільшого кінотеатру «Аполло», а також дозволив підклеювати до створених фільмів кінцівки всесвітньовідомої фірми Пате. Щодо фільму «Дачний чоловік», то Арбо створив його у Харкові не пізніше, ніж улітку 1911 року, а можливо, й раніше — в той самий час, коли знімалася перша кінострічка Арбо «Хохол наплутав...». Про це свідчать використані в обох картинах ті самі декорації і реквізити (трохи переплановані), а також партнер Арбо по цих кінострічках — актор Недоля, відомий тим, що виступав майже без гриму.

Картина «Дачний чоловік» належить до так званих «розмовних». По ходу дії актори, сховавшись за екраном, стежили за рухами губ персонажів і виголошували відповідний текст. Прийом «озвучування», чимсь подібний до сучасного дублювання фільмів, справляв величезне враження на недосвідченого глядача.

До речі, до репертуару кінодекламаторів завжди з підозріливістю ставилася поліція, а особливо до текстів з Чехова. Так, ветеран кіно В. Жданов згадує, що кіномініатюру «Не в дусі» урядовці сприйняли як зневажання поліції, а «Хірургію» як знущання над духовенством. Цензурні труднощі відчув і Арбо. У Петербурзі з макета афіші Арбо високопоставлений чиновник, генерал-майор, закреслив чеховську мініатюру, заборонивши демонструвати її в столиці.

Актору все-таки вдалося обійти іншого чиновника — цензора драматичних творів. Чеховського «Трагіка мимоволі» він перетворив у «Дачного чоловіка», підписавши твір своїм прізвищем. Герої сценки Іван Іванович Толкачов — батько сімейства, і його друг Олексій Олексійович Мурашкін стали називатися Петром Петровичем і Никифором Никифоровичем. Нашвидкуруч перероблена титульна сторінка і виявлена «увага до якого» дали бажані наслідки: на тексті з'явився штемпель: «В Петербурзі для показу дозволено». Чехов назвав свою одноактівку жартом. Арбо дав підзаголовок «сатира». Трансформація пояснюється не загостренням тлумаченням драматичного матеріалу, — Арбо мав на увазі розширити

цим жанровий діапазон свого репертуару. Але цей тактичний промах коштував йому кількох цензурних скорочень: невеликі за формою, вони все-таки знеособили героя.

Внаслідок «поправок» діалог головних персонажів звучав м'якше. Толкачов замість категоричного: «Замучився, як собака... Не могу більш терпіти...» — обмежувався реплікою: «Ох, боже мій. Замучився...» і т.д. З відповіді Мурашкіна: «Ну, облиш! Іване Івановичу, що за легкодухість! Батько сімейства! Статський радник! Соромся!» — було вилучено «статський радник». Аналогічно «підправлено» і монолог героя. З тексту вилучили речення: «Бігаєш, бігаєш і життя проклянеш». А одну із згадуваних знайомих Толкачова, підполковницю, порекомендували іменувати дружиною штатської людини, без титулу.

Так чеховський бунтарський «статський радник» перетворився на просто схвильованого батька сімейства. Нівелювалася, звелась до побутової дрібниці уся чеховська гіркота, його тонке уміння, за словами М. Горького, показати «трагізм дрібниць життя... нещадно правдиво намалювати людям ганебну і тужну картину їхнього життя у тьмяному хаосі міщанської буденності».

У читача може постати запитання: звідки ці відомості? Відповідь на нього є ще одним з потверджень цінності знайденого фільму. «Дачний чоловік» — мало не єдина з розмовних кінострічок, що дійшла до нас. Вона зберігається тепер у повному комплекті — зображувальна і частини текстів (нещодавно нам вдалося розшукати візовані цензурою сценарії і тексти шести фільмів Олександра Арбо).

Щодо автора екранізації, то він дуже уважно поставився до першоджерела. Скорочення, неминучі при постановці короткометражки, зроблені дуже обережно. Порівняння реплік, виголошених дійовими особами фільму, з текстом чеховського «Трагіка мимоволі» показують, що купюри зроблені найперше там, де персонажі можуть віддати смисл мімікою, а також за рахунок уникнення окремих деталей: ходіння героїв, опис речей, обстановки тощо.

В цілому купюри у «Дачному чоловіку» складають не більше п'ятнадцяти відсотків тексту оригіналу. Просто дивуєшся, як Арбо вдалося вмістити увесь діалог — і до того ж синхронно зіграти його — на завдовжки 135 метрів (7,5 хвилин демонстрації на екрані). Тим більш, що кіномініатюра досить вдала. Актори грають без поспіху, вільно, без зайвої жестикуляції, яка була характерною для ранніх фільмів. Відчувається, що Арбо надавав чималой уваги інтонаційному малюнкові ролі.

Це засвідчують і помітки в тексті, і пластична композиція найбільшого епізоду — монолога Толкачова (його роль виконував Арбо). Майже всю свою сповідь він виголошує, сидячи за столом, не вдаючись до мімодрами, що дає можливість глядачеві почути кожне слово.

Не можна не помітити, що і мізансцени відходять від традиційного на той час рішення, коли дійові особи розташовувалися перед кіноапаратом по-театральному фронтально. Уся дія знята, як тоді робили, з однієї точки і безперервним шматком, проте камера встановлювалася вже не по центру ігрового майданчика, а трохи збоку і вище, ніж тоді було заведено. Внаслідок цього дійові особи зняті то на повний зріст, скажімо, коли діалог ведеться акторами у глибині кімнати, то в масштабі, близькому до сучасного зображення, тобто середнім планом, коли актори переходять вперед. Своєрідний «внутрішньо кадровий монтаж» допомагає вирізнити головне, концентруючи увагу на реакції виконавців.

Важко сказати, випадково чи спеціально так було зроблено: виробничі обставини творчим пошукам не сприяли. За свідченням старого кінорежисера В. Гардіна, власники кінематографічних ательє примушували оператора знімати з однієї точки навіть тоді, коли крупні плани були вже відомі. Це пояснюється перш за все комерційними міркуваннями. Незначний за метражем крупний план вимагав перестановки освітлення, що затримувало роботу. Вивчення фільмів Арбо дає підстави твердити, що ще до зйомки він мав продумані постановочні рішення. В стрічках Арбо є і «напливи», і прийом «стоп-камера» для того часу новітній спосіб зйомки. Режисер, безумовно, «бачив» свої фільми до фіксації їх на плівці, вивчав наслідки вже знятої роботи. Він не міг дозволити на той час перезйомки невдалих сцен чи щоразової перестановки апарата, але будь-що намагався підкреслити головне у своїх фільмах.

Відзначаючи достоїнства фільмів О. Арбо, ми не ідеалізуємо його кінотворів. Їхні вади очевидні і типові.

Наприклад, режисер і виконавці не передали духу своєї епохи, не домоглися правдивості в декораційному оформленні, костюмах, гримі. Не можна беззастережно говорити про близькість характерів дійових осіб до першоджерела. Є й інші хиби.

Та головне те, що Олександр Арбо намагався, працюючи над фільмом, дійти до самостійних, оригінальних творчих рішень, до втілення їх на екрані.

Кінофільми Арбо поряд з іншими документальними матеріалами про його творчість у кіно мають чималу цінність ще тому, що дають можливість простежити за процесом створення перших кінострічок — від виникнення і графічного оформлення задуму до організації прокату готових кінокартин.

Вітчизна. 1967. № 4. С. 188–192.

НЕВІДОМА УКРАЇНСЬКА КІНОКОМЕДІЯ

Офіційною датою народження усієї нашої вітчизняної кінематографії вважають 15 жовтня 1908 року: в цей день вийшов на екрани фільм «Понизовая вольница» («Стенька Разін»), який випустила фірма О. Дранкова.

Енергійний і заповзятливий Дранков і ще один зачинатель російської дореволюційної кінематографії О. Ханжонков залучили до створення фільмів вітчизняних режисерів та акторів, екранізуючи відомі твори вітчизняної літератури, народні казання і пісні.

Тоді ж Дранков випустив і першу стрічку, яку дослідники вважають першою російською кінокомедією. Це короткометражна картина «Усердный денщик». Вона не зберіглася.

А яку стрічку можна вважати первістком комедійного жанру в українському кіномистецтві? Дати впевнену відповідь важко. Мабуть, раніше інших почав створювати комедійні стрічки харківський актор О. Олексієнко. В кінці 1909 — на початку 1910 років він випустив цілу кінопрограму «Як вони женихалися, або три кохання в мішках», «Бувальщина, або на чужий коровай очей не поривай», «Москаль-чарівник», «Як ковбаса та чарка, то минеться сварка», «Кум мірошник, або сатана в бочці», «Сватання на вечорницях».

Майже одночасно з'явилися екранізації творів І. Котляревського, М. Старицького, Г. Квітки-Основ'яненка (його «Шельменко-денщик» мав не менше трьох екранних варіантів), В. Дмитренка, С. Зиневича, О. Вельсовського та інших популярних українських авторів.

На жаль, ці фільми до нас не дійшли. Останнім часом знайдено шість фільмів раннього періоду українського кіновиробництва. Це матеріал унікальної повноти, який об'єднує картини, сценарії та документи про життя і творчість їх автора Олександра Степановича Остроухова.

Молодий харківський актор почав свої кінематографічні спроби навесні 1910 року. В ті часи в місті вже існував «Торговий дім» відомого і впливового кінопідприємця Д. Харитонова, який не один раз субсидував постановку фільмів, зокрема, кіноводевілів Олексієнка.

Природно, переважну частину прибутків від прокату картин він забирав собі. Тому Олександр Остроухов, прагнучи незалежної кінодіяльності, знімав свої стрічки цілком таємно і заховав авторство під псевдонімом Арбо.

Перший із створених Арбо «сценаріусів» називався «Денщик підвів, або хохол наплутав». Твір класифікувався по-театральному, як «жарт на одну дію». Знімав картину заїжджий оператор, котрого вдалося на кілька годин тайкома перехопити в конкурентів. Розраховувалися на місці — в обмін на експоновану, але не проявлену плівку. Звичайно, ризик був великий, — адже знімали без освітлювальних приладів, просто в дворі, де встановлювали декорації.

Яка ж ця нікому не відома картина?

Арбо виклав її початок так: «Сцена являє собою багато прибрану вітальню. При відкритті завісі входить офіцер Новиков із бокових дверей. Він гукає дружину «Віро, Віруню, Вірочко!»

Віра (сховалася). Ку-ку!

Новиков. Ох, хіба ж можна так лякати!

Віра. А ти злякався! Який же ти після цього офіцер?.. А де ж Іван, наша покоївка, лакей і куховарка?

Новиков. Івана, дорога, я послав з поздоровленням до Батурських і по обід.

Віра. Іван уміє пекти ватрушки?

Новиков. Оце господина, ватрушки спекти не може.

Іван (входить з судками). Маю честь з'явитися, вашблагро... Наказали кланятися і подякувати за поздоровлення.

Новиков. Молодець!

Іван. Радий старатися, ваше благородіє».

Читач, знайомий із формою написання кіносценарія, легко помітить, що наведений фрагмент копіює манеру написання п'єси і ніяких кінематографічних деталей, термінів, описів не має.

На екрані першу авторську ремарку — про «багато прибрану вітальню» реалізовано в театральних традиціях. Об'єктив кінокамери, встановленої по центру ігрової площадки, зафіксував декорацію з розмальованими «під мрамур і золото» стінами.

Всю кінокартину знято з однієї нерухомої точки. Сценарист подає подальшу дію. Офіцер виходить. Господиня залишається з денщиком. Той накриває на стіл. «Тільки господиня хотіла вдихнути аромат хвале-ного супу, як денщик, лайнувшись, поліз у тарілку пальцем.

Муха в супу залізла, ваше благородіє, — незворушно пояснює він, усім своїм виглядом показуючи наївну готовність винести геть спогане-ну їжу. Однак господиня обмежилася докірливою реплікою:

Хіба можна пальцями, фе!

Нічого, я не обпік...

Зі столу падає шматок хліба. Солдат піднімає і безцеремонно вити-рає об штани.

Їх благородіє не бачили, то й з'їдять на здоров'ячко. А вам я свіжого відріжу... Якби пани офіцери знали, чим ми, денщики, їх годуємо, то ні-защо б не їли. — Він простягає онімилій від обурення барині шматок хліба.

Будь ласка, їжте, а це я буду жерти, — і швиденько ховає в кишеню шматок, піднятий з підлоги. — Може, вам мало, то я ще відріжу...»

Приходить офіцер, обідає. Потім він дізнається, що денщик узяв обід у знайомих, котрим велено було передати поздоровлення. Офіцер розлютився. Він підскакує до солдата. Епізод цей дуже смішний завдя-ки контрастуючий зовнішності персонажів — великого, незворушного, патлатого денщика і маленького, експансивного офіцера, який з усіх сил намагається виглядати показним і солідним.

Щоб якось виправдатися перед знайомими, офіцер дає денщику гроші, аби той купив торт і відніс їм. Денщик усе переплутав: торт вру-чив, але взяв за нього гроші. Та ще й у гості запросив не того, кого веліли, причому з усією родиною, яку і пригощати нічим.

Знову посилають Івана купити щось на вечерю. Той повертається з пакунками в руках, стає на порозі.

«Новиков. Ну, чого став?

Іван. Хвуражку не можу зняти, ваше благородіє.

Новиков. Дурень, як ти смієш просити мене про це!

Іван. Я не прошу, я тільки наказую, щоб ви зняли хвуражку, а то в мене рук нема.

Новиков. Ідіот, зніми сам.

Іван. Як сам, то й сам, дуже велика арихметика, зніму сам...»

Він знімає фуражку, пакунки при цьому падають на підлогу. Господиня лається, наказує денщикові все прибрати, приготувати до приходу гостей.

Лунає дзвінок. Пояснивши, що сказати небажаному гостю Хвостикову, господарі ховаються в другій кімнаті.

Іван сідає обідати. Їсть суп із булкою. Дзвінок розривається, та денщик не квапиться відчиняти, спокійнісінько їсть далі.

Гість вибиває двері. Заходить елегантний літній чоловік, сідає в крісло. Просить Івана сказати про себе господарям.

Іван заявляє, що їх немає дома, додаючи і вислів барині про «противну морду» гостя. Коли той обурюється, що, мовляв, пани такі самі, як слуга, «нечеми і мужики», денщик з удаваною злістю хапає його за барки і виштовхує з кімнати. Відтак розповідає про свій вчинок господарям.

Ті йдуть пробачатися до всіх ображених знайомих.

Так закінчується фільм. Тематика його перегукується з короткометражною «Ретельний денщик».

Можливо, перша російська кінокомедія була відома Олександру Арбо, та не менш очевидна і оригінальність його власної стрічки — у ній відчутний вплив українського фольклору, національної літератури, особливо творчості Квітки-Основ'яненка, автора дуже популярної п'єси «Шельменко-денщик».

Картина «Денщик підвів, або хохол наплутав» мала 240 метрів і демонструвалася 13 хвилин, що було для тих часів явищем знаменним. Але ще цікавішим був спосіб показу фільму: глядачі чули репліки дійових осіб. Певна річ, фільм не звуковий у сучасному розумінні, він був «кіномовний» і заново «озвучувався» на кожному сеансі: Арбо і його партнери розташовувалися за екраном або за закриттям у залі для глядачів і в такт з артикуляцією персонажів голосно говорили відповідний текст. Арбо робив це настільки вправно (причому він один грав усі чоловічі ролі), що у довірливих глядачів, як зазначала преса, створювалася «повна ілюзія слухових і зорових ефектів».

Зараз такі картини оцінюють, як сурогат кіно, напівфільми, «спектаклі на плівці», позбавлені кінематографічної специфіки.

І ми якось ніби забули, що в дореволюційні часи, коли переважна маса трудового населення країни була неписьменна, автори і виконавці «мовних» фільмів робили добру справу. Проникаючи із своїми картинами, в більшості екранізаціями літературних творів, у найвіддаленіші

місця, вони до деякої міри заповнювали прогалини, утворені відсутністю книги. Попри всю нерівноцінність цих фільмів, попри всю їх ілюстративність у передачі сюжету і глибини літературного першоджерела, вони все-таки знайомили людей і з героями справжніх реалістичних творів. Арбо, наприклад, уперше показав на плівці мініатюру Чехова «Трагік мимоволі», ряд кращих оповідань Аверченка.

Зовсім не випадково поліцейські власті підозріливо ставилися до репертуару кінодекламаторів. Немало цензурних утруднень довелося зазнати і Арбо. Особливо прискіпувалися до його чеховської стрічки, у якій вбачали мало не знущання над дворянством.

Фільм «Денщик підвів...» проходив без затримок начальству подобався заголовок і манера поводження офіцера з денщиком (ми підраховували, що із тридцяти реплік офіцера в двадцяти вживаються такі епітети, як дурень, бовдур, йолоп, осел, тварюка і т.п.).

Поліцейський цензор-формаліст ставив візу на тексті і самого фільму не дивився. Якби він побував на сеансі, то побачив би, що герой, котрому призначалися знущальні репліки, викликав симпатію у демократичного глядача. Зовні комічний денщик Іван, — незграбний, підстрижений під машинку так, як у царській армії стригли солдат, — був не такий уже й дурний.

Грають актори в звичайній для раннього кінематографа театральній манері. Тут і репліки «вбій», тобто на публіку, й інші невибагливі та наївні засоби виявлення почуттів. Тоді вважали, що фільм це просто театральний спектакль, знятий на плівку.

Однак Арбо прагнув знайти в кінематографі якісь нові можливості, відмінні від можливостей театру. Чудовий приклад таких пошуків є і в фільмі «Денщик підвів...», в одному з епізодів картини в кадрі несподівано з'являється хатній песик. Він діловито бродить на передньому плані, обнюхуючи підлогу під столом і поглядаючи на голодного денщика. Не знайшовши нічого їстівного, песик біжить до передпокою. Присутність цього «актора» буквально перетворює атмосферу театральної умовності і надає всьому епізодові справжньої життєвої достовірності.

Цікаві деталі та ефекти, котрих досягнуто завдяки застосуванню засобів комбінованої зйомки, — таких, як наплив, «стоп-камера», — є і в інших фільмах Арбо. Досвід, накопичений у перші роки кінематографа, Олександр Степанович Арбо-Остроухов використав і в творчій роботі на кінофабриках Радянської України. Люди старшого покоління,

мабуть, пам'ятають популярні фільми ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління) 20-х років «Боротьба гігантів», «Алім», «Кіра-Кіраліна». Серед виконавців головних ролей у цих та деяких інших картинах ми зустрічаємо й Арбо.

Дніпро. 1968. № 4. С. 116–120.

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО КІНО

У родині радянських кіноустанов першим був Петроградський кінопідвідділ Позашкільного відділу Наркомосу, який виник ще у січні 1918 р. Створений у травні того ж року Московський кінокомітет, яким також завідував Наркомос, був уже центральним всеросійським органом, адміністративно-управлінським і виробничим водночас. Всеукраїнський кінокомітет розпочав свою діяльність у Харкові на початку 1919 р., як тільки у місті була відновлена радянська влада. Точна дата заснування кінокомітету ще не встановлена. Цілком ймовірно, що початок його діяльності збігся з обнародованою 18 січня лаконічною як бойовий наказ постановою Тимчасового Робітническо-селянського уряду України, якою приписувалося передати всі театри і кінематографи у відання Відділу освіти.

З самого початку свого існування Всеукраїнський кінокомітет поряд з визначенням політичної, художньої та моральної цінності тих фільмів, які мали кінотеатри й прокатні склади, розгорнув інтенсивну і багатогранну адміністративно-організаційну і виробничу діяльність. Уже в лютому 1919 р. згідно з обов'язковою постановою Комітету, розпочалася реєстрація фото і кіноапаратури, що належали приватним особам. Невдовзі було опубліковано декрет Раднаркому Республіки про націоналізацію ряду кінотеатрів і всіх фільмів наукового і культурно-виховного характеру та передачу їх у відання Комітету, а також постанову, що зобов'язувала всі кінотеатри у короткий строк подати відомості про кількість електротехнічного обладнання, його стан і запаси допоміжних матеріалів. Всіма засобами Комітет домагався виконання наказу центральних органів Республіки про заборону самовільного витрачання позитивної і негативної плівки, продажу і вивозу за кордон кіноапаратури, технічної сировини і готових фільмів. За його поданням Раднарком видав ряд інших Декретів, якими заборонялося без погодження з Наркомосом чи його місцевими органами реквізувати

і займати не за призначенням приміщення кінотеатрів та інших видовищних установ, а діяльність останніх регламентувалася.

За штатною структурою Всеукраїнський комітет був організацією відносно невеликою, але надзвичайно мобільною, що диктувалося воєнно-політичною обстановкою. Він мав такі відділи: загальний, обліково-контрольний, експлуатаційний, кінотеатральний, науково-педагогічний. Крім того був ще відділ цензури і рецензій, а деякий час діяв і спеціальний дитячий.

В міру того, як визволялися нові райони республіки обсяг роботи збільшувався і колектив Кінокомітету вже не міг вирішити всі справи. Тоді Наркомос, щоб розвантажити його діяльність щодо адміністративного нагляду за кінопромисловістю, забезпечити управління реквізованими підприємствами і театрами і встановити живий зв'язок між центром і позашкільними підвідділами місцевих відділів народ освіти, створив перші у країні філіали — прообрази сучасних обласних відділів кінофікації³⁹⁸. Філіали мали відділи: загальний, обліково-контрольний, цензури і рецензій, кіно- і фотохроніки, науковий і експлуатаційний. Очолювала філіал комісія у складі голови і двох членів, які призначалися Всеукраїнським комітетом.

Діяльність Комітету та його філіалів ускладнювалася відчайдушнішим опором явних і прихованих ворогів, а також браком досвіду у молодих організаторів кінематографії, інерцією традицій, які тяжіли над тими старими спеціалістами, що чесно служили новому соціалістичному ладу, труднощами у плануванні, фінансуванні і т.д. Але завдяки повсякчасній допомозі центральних і місцевих парторганізацій, політорганів Червоної Армії, чисельного активу пропагандистів, громадських діячів дедалі успішніше здійснювалася робота Комітету.

Відразу ж було вжито заходів щодо створення державного фільмофонду. За короткий строк працівники Кінокомітету переглянули й анутовали майже 500 кінострічок, але ідейно-художня якість їх виявилася настільки низькою, що для фільмотеки було залишено лише 12. Також облікували і частково реквізували у приватних власників фільми наукового і культурно-освітнього змісту, видовищні стрічки, кращі екранізації літературної класики, народних казок. До травня 1919 р. фільмофонд збільшився у кілька разів за рахунок відомих тоді екранізацій творів вітчизняних і зарубіжних письменників-реалістів, кінострічок з географії,

³⁹⁸ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 30. Арк. 100. Спр. 35. Арк. 19; Ф. 166. Оп. 32., Спр. 60., Арк. 17, 30; Спр. 63. Арк. 44, 84, 90, 114.

етнографії, історії тощо, придбаних ціною неймовірних зусиль у боротьбі з саботажем власників прокатних контор, магазинів, майстерень і бібліотек.

В приміщеннях, відібраних у кінопідприємств, створювалися так звані «показові кінотеатри, які переслідували виключно культурно-освітні цілі»³⁹⁹. У Харкові ще у лютому 1919 р. відкрилися три таких театри: ім. К. Лібкнехта, ім. Рози Люксембург і «Третій Інтернаціонал». Наприкінці березня у Києві почали діяти «пролетарсько-червоноармійські театри», «Червона зірка» і ряд інших, переважно у робочих районах міста.

І досі вражає та ініціатива і оперативність, що їх проявили молоді радянські кінематографісти у використанні всіх можливостей кіно для утвердження нового життя. Так, при складенні кінопрограм неодмінно враховувалися конкретні сучасні завдання, характер масових заходів, що проводили, і склад аудиторії. Демонстрування стрічок революційного, наукового чи історичного плану обов'язково супроводжувалося словесним коментарем, під час якого давалися роз'яснення з окремих видів і родів виробництва, культури і т.д.

Спеціальні сеанси і, зокрема, ранкові влаштовувалися для дітей робітників, вихованців дитбудинків, у лікарнях, на підприємствах. Саме тоді з метою охоплення більш широкої аудиторії й раціонального використання пропагандистських кадрів і апаратури Київ було поділено на десять зон, в яких для науково-освітніх сеансів виділили найкращий кінотеатр, почали практикувати культпоходи. Часто на базі культурно-освітніх кінематографів створювали клуби, школи писемності, бібліотеки і читальні, організовували спектаклі і концерти художньої самодіяльності, бесіди і диспути.

Питання про максимальне використання кінематографа для учбово-наукових цілей неодноразово обговорювалося в керівних партійних і радянських організаціях, зокрема, було вирішено створити при Наркомосі секцію у складі кінематографіста, лектора і педагога, яка мала узагальнювати досвід використання кіно у культурно-освітніх цілях, складати тематичні кінопрограми і оформляти замовлення на зйомку фільмів — учбових, пропагандистських і літературно-художніх⁴⁰⁰.

На початку діяльності перших радянських кіноорганізацій України з'явилися і перші пересувні кіноустановки. Портативною апаратурою

³⁹⁹ ЦДАВО України. Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 30. Арк. 149.

⁴⁰⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 27, 40; Спр. 3, Арк. 42; Спр. 5. Арк. 9, 30, 65; Спр. 60. Арк. 135; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 398. Арк. 39; Спр. 62. Арк. 68.

оснащалися також агітпоїзди, агітпароплави, клуби-трамваї, агітвізки. В арсеналі засобів ідеологічного впливу важливе місце у них посідали кінострічки, що відображали окремі періоди з історії російського визвольного руху.

Виробництво таких фільмів, що знаменували початок радянського кіновиробництва, також стало одним з головних завдань кінокомітетів і кіносекцій. На Україні до цієї роботи, виключно складній через відсутність технологічної сировини і кіноспеціалістів, зуміли приступити оперативно і розгорнути для тих часів у досить широкому масштабі. Уже 16 березня 1919 р. випуском революційної хроніки під назвою «Червона зірка» розпочалася діяльність воєнного кіноцентру. Тоді ж до зйомок хронікального «Живого журналу» приступив і Всеукраїнський кінокомітет. Ці провідні кіноорганізації згуртували навколо себе велику групу літераторів, режисерів, операторів, акторів, художників і пропагандистів. Щоб залучити свіжі літературні сили і здійснити тематичне планування кіновиробництва, передбачалося проведення широкого конкурсу на сценарії «картин робітничо-селянської тематики». Ще раніше, на початку березня, відбувся конкурс на сценарій фільму про життя і діяльність великого українського поета Т.Г. Шевченка⁴⁰¹.

Перші радянські фільми, які стосовно до дореволюційних кінострічок були якісно новим явищем, знімалися як хроніки чи так звані агітфільми. Покликані в образній формі роз'яснювати найважливіші лозунги партії й радянської держави, боротися за утвердження нової революційної дійсності, кращі з них позначені політичною злободенністю, публіцистичною пристрасністю, простотою і доступністю художніх засобів. Значна кількість агітаційних фільмів присвячувалася Червоній Армії, визвольним цілям її боротьби, кровним зв'язкам з трудовим народом (кінострічки «Хай живе Червона Армія», «41-а дивізія», «Життя червоних курсантів»). Інші агітфільми відображали кардинальні зміни, привнесені у життя новими соціалістичними відносинами, нагадували про необхідність класової пильності. Розроблялась також тема єднання робітників і селян, дружба народів. Були стрічки антирелігійні і санітарно-освітні, а також екранізації творів, що претендували на узагальнення «етапів боротьби робітничого класу і перемоги робітничо-селянської революції». Це, зокрема, фільми «Не плачте над трупами загиблих

⁴⁰¹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 32. Спр. 1. Арк. 23; Спр. 3. Арк. 12–13; Спр. 5. Арк. 23; Ф. 1738. Оп. 1. Спр. 38. Арк. 49.

бійців», «Братерський союз міста і села», «Невідомі герої», «Колись і тепер», «Два світи», «До південного берега», «Смерть і воскресіння» та ін.

Агітаційних кінострічок було зроблено чимало, більше, принаймні, ніж та кількість, що зафіксована у фільмографічних довідниках. Але з різних причин (мізерний тираж копій, знос, загибель тощо) — більшість їх не була своєчасно зареєстрована. За своїм завданням, змістом і формою перші радянські фільми зближались з іншими видами агітаційного мистецтва. Випускалися кіноплакати і кінолистки, робилися кіномонтажі з хронікальними вставками, стрічки типу «масових дійств», кінобайки та ін. Чимало агітфільмів, здебільшого «багатометражні», були наслідуванням загальновідомим кіножанрам — драмі, комічній, пригодницькій стрічці. Природно, що агітфільми були дуже строкаті за своїми ідейно-художніми якостями. Адже робили їх поспішаючи, люди, різні за своїми суспільно-політичними устремліннями і кінематографічною кваліфікацією.

Про великий успіх перших радянських фільмів свідчать архівні документи. Так, на театралізований і кінофікований мітинг у Катеринославі зібралося 7 тис. глядачів, 6 тис. — у Білій Церкві, все населення у Лозовій, Лубнах, Богодухові, Прилуках та інших населених пунктах.

Авторські колективи, що брали участь у створенні українських радянських фільмів періоду громадянської війни, ще потрібно розшифрувати. Відомо, що найактивніше працювали режисери М. Бонч-Томашевський, А. Лундін, М. Вернер, М. Салтиков, С. Ценін та інші, оператори В. Добржанський, Г. Дробін, А. Грінберг, А. Станке. На Україні робили фільми такі видатні майстри радянського операторського мистецтва, як Е. Тіссе, П. Новицький, П. Єрмолов, Г. Гібер, А. Левицький, знімалися актори П. Інсаров, А. Нікітін, М. Салтиков, талановиті майстри російської сцени С. Кузнецов, М. Тарханов, П. Скуратов. З українськими кінематографістами спільною роботою були зв'язані М. Марджанов, Ю. Зозуля, В. Ярошенко, М. Кольцов (завідував відділом кінохроніки у Кінокомітеті). З діяльністю молодшої української радянської кінематографії пов'язані також початкові сторінки творчих біографій таких видатних діячів радянської культури, як О. Довженко, Л. Курбас, М. Бажан, А. Бучма й багатьох інших.

У фундаторів українського радянського кіно було багато цікавих і вагомих задумок, що свідчили про прагнення вирішувати завдання більш ширші, ніж ті, яким служили агітфільми.

Український історичний журнал. 1969. № 8. С. 123–126.

ПЕРША ПРОРІСТЬ. З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

В 1969 році багатонаціональна радянська кінематографія відзначила свій півстолітній ювілей. Офіційним днем її народження вважається 27 серпня 1919 року.

Діяльність радянських органів, що керували кіносправами, проходила за вельми складних умов. Своєрідні обставини в галузі кіно склалися на Україні. Паростки демократичного національного мистецтва екрана, наприклад, поява таких значних дореволюційних фільмів, як «Наймичка», «Наталка Полтавка» тощо, поглинав, душив буйний чортополох буржуазних картин, в своїй масі чужих прогресивному мистецтву, картин, які завдавали більше шкоди, аніж користі.

Про розподіл сил на українській кінематографії напередодні вирішальних революційних перетворень і йдеться у цій статті.

Імперіалістична війна обмежила діяльність зарубіжних фірм на вітчизняному кіноринку. Замість закордонних фільмів, що монополювали, почало з'являтися чимало кінострічок власного виробництва. 1916 року фільми в країні випускали двадцять дві порівняно невеликі фірми, які зняли близько півмільйона метрів негатива.

Кількісне пожвавлення кінематографічної діяльності характерне для цього періоду й на Україні, де виникає особливо багато дрібних кіностудій, різних «товариств», «об'єднань», які часто-густо складалися з двох-трьох «акціонерів-універсалів», що виконували поряд з технічними й організаційними справами й усі творчі функції — від написання сценаріїв аж до виконання головних ролей.

Кількість таких карликових кінопідприємств, що діяли здебільшого без будь-якого обліку, нині важко встановити. В усякому разі, їх було не менше, аніж по п'ять-сім в Одесі, Києві, Харкові, по одному-два в Катеринославі, Луганську, Вінниці, Полтаві та інших містах,

Деякі з доморощених «кіностудій» припиняли своє існування одразу ж після випуску свого першого й єдиного фільму, інші встигали придбати деяке обладнання — кінознімальну й освітлювальну апаратуру, павільйони, лабораторну техніку. Окремі підприємці зуміли так зміцнити своє матеріальне становище, що завдали відчутних ударів навіть найбільшим кінофабрикантам країни.

Серед ділків нової формації провідне місце посів харківський кінопрокатник і купець Д. Харитонов, який розбагатів на «співдружності»

з місцевими ентузіастами кінематографу. Він швидко поширив свій вплив аж до Москви, де збудував велику студію й ухитрився перетягти до себе значну групу вельми популярних діячів дореволюційного кіно. Наприклад, у всесильного Ханжонкова Харитонов «забрав» Петра Чардиніна, Віру Холодну, Володимира Полонського — три знаменитості, на яких тримався комерційний успіх фірми. В підприємстві Перського, фільми якого користувалися успіхом завдяки участі вельми популярного актора Володимира Максимова, кіноділок за величезну суму перекупив провідну «зірку» й тим самим знецінив стрічки цієї фірми навіть у провінціях. Він зазіхав на легендарного Івана Мозжухіна, й лише неймовірна сума неустойки, яку треба було виплатити фабрикантові Єрмольєву, хазяїнові талановитого актора, врятувала конкурентів від краху.

Лютневу революцію чимало хто з кінопідприємців зустріли з захопленням. Їм увижалися рожеві перспективи неподільного господарювання буржуазії, без цензурних обмежень і, головне, без поділу прибутків з бездарним бюрократично-чиновним апаратом царизму, який загрожував уведенням цілковитої кіномонополії «на тих засадах, на яких досі провадився продаж казенної горілки».

Деяка розгубленість серед кінопідприємців виникла навесні 1917 року в Києві та Харкові, де юрби демонстрантів, що вийшли на вулиці, почали закривати кінотеатри, пристосовуючи їх під благодійні пункти і таке інше. Та паніка скоро вщухла, хазяям повернули їхню власність разом з дозволом на щонайширшу підприємницьку діяльність.

Пранор. 1970. № 2. С. 95–99.

ДОЛЯ ОДНІЄЇ КІНОПОСТАНОВКИ

При відтворенні історичної картини зародження і становлення українського радянського кіно, аналізі тематики фільмів, а також задумів, які з різних причин лишилися незавершеними, кінознавці чомусь обминали цікавий факт — спробу здійснити на початку 20-х років екранізацію гоголівського «Тараса Бульби». Така дивна, здавалось би, позиція істориків цілком зрозуміла: з приводу обставин, пов'язаних з кінопостановкою, до останнього часу існували суперечливі думки. Внести ясність у це питання допомагають деякі виявлені документи.

Фільм «Тарас Бульба», справді, стояв у виробничих планах ВУФКУ (Всеукраїнського фотокіноуправління). Робота над ним уже вийшла

за рамки попередньої підготовки, про що свідчить і тогочасна періодика. Приміром, київська газета «Пролетарська правда» не раз інформувала, що «кінофабрика ВУФКУ в Ялті розпочала зйомку окремих сцен з «Тараса Бульби». Друкувалися повідомлення і про місця натурних зйомок: «основні моменти в масових сценах «Тараса Бульби» — це Запорізька Січ та облога фортеці».

Зіставляючи публікації журналу «Екран» та інші матеріали, можна твердити, що постановка фільму готувалася з незвичною для того часу ретельністю. Спеціальні ескізи розроблялися для костюмів, предметів побуту, озброєння запорожців, реставрувалися старовинні споруди на місцях, вибраних для зйомок. Консультативну допомогу кінематографістам подавала особлива комісія, сформована з вчених-археологів, етнографів, мистецтвознавців (серед них були М. Біляшевський, Д. Щербаківський, художники В. Кричевський та М. Бурачек).

Вся ця велика і діяльна підготовка до фільму «Тарас Бульба» розгорнулася у серпні-вересні 1923 року. Творча реалізація задуму покладалася на групу, очолювану режисером В. Гардіним та оператором Є. Славинським. Поміж виконавців провідних ролей мали бути популярні актори М. Салтиков, М. Панов, І. Капралов, З. Баранцевич.

Як відомо, В. Гардін тоді завершував роботу над фільмом «Остап Бандура». пам'ятним участю в ньому великої української артистки М. Заньковецької. Восени фільм здали, а в кінці січня 1924 року режисер назавжди залишив Ялтинську кінофабрику, навіть не дочекавшись випуску картини в прокат.

Що ж сталося з «Тарасом Бульбою», над яким фактично вже працювали? Чому раптом навколо постановки фільму утворився глибокий вакуум мовчання?

Тут доведеться пригадати низку обставин, важливих для характеристики труднощів, які доводилося долати молодій радянській кінематографії. Не секрет, що власної кінопромисловості й сировини, необхідної для широкого розгортання кіновиробництва, наша країна тоді ще не мала. Щоб якось підтримати справу, перші радянські кіноорганізації йшли на прорив економічної блокади імперіалізму і часом зазнавали тяжких втрат, погоджуючись прийняти кабальні контракти зарубіжних фірм. Так, постачаючи ВУФКУ кіноплівку, німецькі промисловці зажадали, щоб одночасно купувався й «готовий продукт», тобто закордонні фільми. Гірше того, за кожну відносно пристойну «наукову або художню картину, — як сказано в одному з офіційних матеріалів, — нас

зобов'язують купувати десять трюкових, безідейних картин», Інакше кажучи, всіяку заваль, що не знайшла збуту навіть на буржуазних екранах. Слід також нагадати, що саме на той час у Берліні утворилося і почало активно функціонувати так зване Російсько-німецьке товариство кінематографістів, яке спеціалізувалося на виробництві кінострічок «російської тематики», залучаючи до зйомок інколи хороших акторів та інших кваліфікованих кінопрацівників, котрі опинилися на чужині. Одним з впливових діячів цього кінематографічного «товариства» був капіталіст І. Сойфер, який залишив у Києві солідне кінопідприємство і плівав надію встановити концесійні контакти з ВУФКУ. Лишається додати, що емігрантське «кінотовариство» теж захотіло екранізувати «Тараса Бульбу». Постановку розрекламували як першорядну «сенсацію», вартість якої «досягає фантастичних сум». Для зйомок фільму начебто «будувалися цілі села і місто Дубно», залучалися п'ять тисяч статистів. Зйомками керували «відомий директор театрів» Стрижевський і «сам» Єрмольєв, спритний кінопідприємець дореволюційної Росії. Одне слово, конкурентного удару було завдано енергійно. Зйомки фільму закінчилися протягом двох місяців. Гучна прем'єра відбулася в Мюнхені, однак картина успіху не мала. Слід її в історії кінематографії незначний.

В кореспонденції, опублікованій 15 липня 1924 року київською газетою «Більшовик», розповідалося про зарубіжну постановку «Тараса Бульби». Саме ця нотатка, єдина, яку пощастило знайти історикам кіно, і була тривалий час приводом для сумнівів відносно спроби створення картини під тією ж назвою силами ВУФКУ.

Новини кіноекрану. 1972. № 8. С. 16.

Байда-Суховій та його фільми

Є в історії Харкова маловідома і дуже цікава сторінка, ще не до кінця прочитана, однак вона дає підставу із певністю твердити, що наше місто має безпосередній стосунок зародження найпопулярнішого мистецтва сучасності — кінохарків'яни механік Тимченко, фотохудожник Федецький, актор Олексієнко та інші ентузіасти нового видовища, котрі своїми кіноекспериментами випередили аналогічні пошуки зарубіжних авторів, — отримали визнання кінознавчої науки. І от тепер випала можливість доповнити галерею піонерів вітчизняного кіно портретом

іще однієї людини. Життєва і творча доля її, здавалося, назавжди лишиться напівлегендарною

Більше того — стало можливим переглянути і уточнити деякі традиційні уявлення про перші кроки вітчизняного кіно, і особливо — на Україні.

Як відомо, розвиток кінематографу в нашій країні йшов двома етапами. Спочатку, з весни 1896 року, це сенсаційне видовисько цілком захопили до своїх рук іноземні фірми — французькі, італійські, німецькі, американські.

Однак із 1908–1909 років фільмовиробництво набуває усе більшого розвитку і в Росії. Поряд із значними кінофірмами на той час з'являється ціла низка карликових кінопідприємств, котрі за свою діяльність устигали зняти одну-дві стрічки.

Особливо багато подібних студій, позбавлених будь-якого технологічного оснащення, виникало на Україні, і перш за все — у Харкові. Саме тут улаштувався удачливий і ловкий «кредитор» і «меценат» Харитонов, котрий врешті-решт став одним з найбільших кінопідприємців країни. Саме його субсидіями, кабальними більшість за суттю, користувалася деякі із людей, котрі прагнули випробувати свої сили на новому творчому поприщі.

Анітрохи не перебільшуючи історико-культурного значення кінодіяльності тих ентузіастів, піонерів українського кіно, все ж зауважимо, що від них започатковується дуже важлива тенденція кінематографу прагнення до зображення реальної дійсності. На загальному фоні картин так званої «малоросійської» тематики, дуже поширених на той час, ці твори містили елементи народного реалістичного мистецтва, в них відчувалося знання життя свого народу, прагнення показати його правдиво.

Із народженням українського кіно пов'язані не тільки імена письменників, котрі стояли біля колиски професійного театру, перш за все — Котляревського і Квітки-Основ'яненка, — але й акторів, що ними пишалася сцена, — Садовського, Заньковецької, Мар'яненка, Левицького, Борисоглібської та багатьох інших.

Однак уже тепер безсумнівно і те, що, не цураючись прямого формального наслідування, кінематограф на Україні, як і повсюдно, активно намацував властиві новому мистецтву засоби вираження в усіх творчих сферах акторських, монтажних, драматургічних. Це показав аналіз кінодіяльності одного із визнаних родоначальників екранного

видовища Д. Сахненка, камера якого зафіксувала, окрім театральних декорацій, чарівність рідної природи з рідкісною для свого часу поетичністю. Це наочно підтвердила і знайдена нами недавно програма ігрових кінострічок 1908–1910 років харківського актора і режисера Арбо-Остроухова. Вони позначені цілком свідомими намаганнями знайти і застосувати із творчою метою такі нині широко поширені кінознімальні прийоми, як панорамування, ефект «стоп-кадру» і навіть елементи глибокого мізансценування.

Зрештою, це ж свідчить і Дмитро Михайлович Суховій, відомий у минулому діяч української культури, що його ім'я згадується в багатьох історичних дослідженнях, присвячених не лише кіномистецтву, а й театрові, народному вокально-музичному виконавству.

Зустріч із ветераном відбулася у чорноморському курортному містечку Геленджіку, де він мешкає і тепер. За його плечима — довгий і складний життєвий шлях. Дмитро Михайлович іще бадьорий, по-молодечому ставний, чіпка його пам'ять тримає безліч подій, зустрічей, цікавих подробиць із життя творчої молоді того часу.

Він народився 1882 року на Полтавщині. Край цей віддавна славився людьми широкої вдачі, богатирської сили і співучих голосів, танцюристами і витівниками, охочими до задьористих народних ігрищ і видовиськ. Усе це можна було знайти і в родині Суховіїв, хоча жилося їм сутужно.

У пошуках кращої долі сім'я переїздить до Харкова, де Дмитрів батько стає ливарником на заводі, а мати — куховаркою в лікарні відомого професора Тринклера. Однак і життя у великому місті помітного полегшення не принесло. Тулилися у підвалі, від того занедужав і помер старший син, єдиний з усіх, кому пощастило вчитися. Щоби хоч звести кінці з кінцями, чотирнадцятирічний Дмитро пішов на завод підручним, вимірюючи в той же час потаємне: як стати актором.

Допоміг випадок: Дмитра познайомили відомим діячем театру О. Суходольським, і той, оцінивши творчі задатки юнака, — приємний голос, пластичність, темперамент, виразну зовнішність, — прийняв його у труп, правда, поки що реквізитором.

Якось, замінивши виконавця ролі Дмитра у спектаклі «Ой, не ходи, Грицю», він міцно укріпився в акторському складі трупи.

Та ось прийшло неждане лихо. 1905 року загинув батько, член бойової робітничої дружини, котра обороняла від козаків барикади на Університетській гірці.

Прилаштувавши сестер Оксану, Марію і Ганну хористками в театр, молодий актор знайшов притулок у колективі О. Суслова. У театрі Суслова відчувався досить високий рівень акторської майстерності і режисури, тут уміли створювати незмушену атмосферу, високо цінували точну деталь, уміння всотувати життя і віддавати його в характерах дійових осіб. У колективі були майстри, котрі могли, за словами І. Мар'яненка, розтлумачити і показати, «до якої поведінки на сцені зобов'язує актора певний персонаж, його походження, характер, костюм... як користуватися економними, але виразними жестами, мімікою обличчя».

Чи не ці ознаки з часом стали вирішальними й для кінематографу, саме спектакль «Кум-мірошник», поставлений у цьому театрі з участю відомих акторів Є. Зарницької Л. Манько, став ніби своєрідним камертоном фільму «Кума Хвеська».

Як про незабутню школу творчого досвіду згадує Д. М. Байда-Суховій про зустрічі і співробітництво із М. Садовським, М. Заньковецькою та іншими корифеями українського мистецтва. Вони теж відзначали перспективність нового видовища, особливо наголошуючи на можливості многократного відтворення дії, зафіксованої на плівці.

Саме цей ефект використовував у своїх концертних виступах і Д. Байда-Суховій. В його репертуарі була власноручно написана комедійна сцена під назвою «Кругом зрада», побудована на трансформації-перевдяганні. Перед глядачем поперемінно з'являлись: покоївка, солдат-денщик, торговець східними ласощами та інші — усього сім персонажів. Поява кожного із них супроводжувалася куплетами і танцями.

Увесь цей невибагливий спектакль Д. Байда-Суховій виконував сам, із блискавичною швидкістю міняючи костюми і грим. Ефектне видовище вимагало великого напруження. Хоча актор власноручно сконструював і виготовив спеціальні костюми з пружинами, хитромудрими зацібками і т.п., однаково перевдягатися за кулісами йому допомагало кілька асистентів, його партнерів.

Кінофікований спектакль набагато скорочував мороку: демонструючи номер на екрані, виконавець міг обійтися без помічників і дбав лише про «озвучування» зображення.

Зняти фільм «Кругом зрада» Д. Байді-Суховію допоміг Віктор Тринклер, професорів племінник.

Тринклер пристрасно захоплювався кінематографом, мав власну камеру і навіть невеличку лабораторію, улаштовану при клініці.

Місцем для знімання слугувало пустирище поблизу цирку. Випросивши у знайомих декораторів деякі предмети оформлення, «знімальна група» залаштувала щось схоже на пляжні споруди, і одного пологого літнього дня старанно, епізод за епізодом, зафіксувала на плівці всю виставу. По тому виготовили досить вдалі текстівки — і фільм був готовий.

Картину добре сприймали глядачі, однак автор відчув, що екран помітно послабив враження од самого ефекту трансформації, зате наочно показав неприродність поведінки персонажів, яка раніше здавалася цілком акторськи відпрацьованою.

То був предметний урок кінематографії. Улітку 1910 року Д. Байда-Суховій разом із оператором В. Тринклером, заручившись матеріальною підтримкою власника кінотеатру «Боммер», ставить фільм «Кума Хвеська».

Ця картина з багатьох поглядів цікава, отже, варта того, щоби детальніше спинитися на всьому, що із нею пов'язане.

Сценарною основою картини став водевіль В. Дмитренка «Кум-мірошник», розрахований на чотирьох виконавців.

Роль Хвеськи режисер доручив своїй сестрі Оксані Суханової, котра уже виявила себе цікавою актрисою і співачкою. Всі чоловічі ролі — Хоми, Василя, Панька — Д. Байда-Суховій намислив зіграти сам.

З технічної точки зору це була задача не з легких, оскільки персонажі зустрічаються і діють одночасно. Довелося скласти детальний перелік усіх шматків, що їх треба було зняти, — за своєю структурою то вже було щось близьке до сучасної монтажно-розкадровки.

Ніяких консультацій, природно, режисер отримати не міг — не було ще тоді ні літературних сценаріїв в їх загальноновживаному теперішньому розумінні, ні тим більш детальних сценарних розробок із вказівками про засоби і прийоми знімання і монтажно-зображальної побудови картини.

Принципи монтажу на той час зводились, головним чином, до елементарного склеювання шматків епізодів, знятих із однієї точки загальним планом, що охоплював увесь ігровий майданчик.

Для фільму із одним виконавцем у трьох ролях усе це не підходило. І тоді епізоди, в котрих зустрічаються Василь і Хома, придумали знімати збільшено, показуючи то одного, то другого, а на загальному плані, коли обсіпана мукою, «нечиста сила» тікає — підставити дублера. Додуматися до такого рішення певною мірою допоміг досвід номера

із трансформацією. Правда, не вдалося вирішити, як увести ще й третього героя — Панька Медового. Зрештою, цей персонаж із сценарію зняли.

Екранний варіант водевілю мав і інші відмінності. Фільм починався з від'їзду Хоми до млина. Хвеська і Василь співали не куплети, а популярні українські пісні, котрі ніби відтіняли настрої героїв. У доборі музично-вокального супроводу допоміг відомий диригент і хормейстер О. Олексієнко, котрий працював у багатьох провідних українських трупах.

Та найбільш цікавим було навіть і не те, що картина знімалася за детально розробленим планом і фактично мала попередню режисерську експлікацію. На відміну від узвичаєної тоді методики, епізоди фільму розігрувалися перед камерою не в сюжетній послідовності, а вроздріб, як у сучасному кіновиробництві.

Це було технологічне відкриття режисера і оператора, продиктоване тим, що Д. Байда-Суховій грав дві ролі, а також тим, що на екрані треба було відтворити події, які відбуваються при нормальному освітленні і потемки. Відповідне групування кадрів дозволило скоротити кількість перевдягань і гримування, спростило роботу по встановленню затінювальних щитів і навісів. Знімання відбувалося при денному освітленні в декоративній вигородці, встановленій у дворі.

Така організація роботи здавалася дивною, незвичайною, і не випадково знімання тридцятихвилинної картини тривало цілий тиждень — термін на ті часи величезний.

Та автори фільму зробили ще одне відкриття. Раптом з'ясувалося, що декотрі сцени зняті не повністю, оскільки не вистачало запасу плівки у камері. Через отакі помилки якраз і почали стежити за метражем. Для «звукової» стрічки втрата метражу — річ небезпечна. Щоби якось зарадити лихові, при пошкодженні фільмокопії виконавцям доводилося, як правило, уклеювати прокладки із чорної плівки. В даному разі спробували вставити своєрідні перебивки — крупні плани Хвеськи. Наслідок був вражаючий — героїня анітрохи не заважала дії, вона ніби стала реагувати на репліки партнерів і взагалі посіла у фільмі домінуюче місце.

Незвичне за своїми масштабами зображення героїні справляло величезне враження. Фільм «Кума Хвеська» демонструвався дуже довго і з незмінним успіхом. Про його тривале прокатне життя можна судити хоча б із того, що авторів довелося кілька разів замовляти нові копії.

Діставши іще коштів, Д. Байда-Суховій узявся до постановки комедії «Сватання на вечорницях». У картині знімалися: М. Манько (Степанида), Ф. Маслов (Луб), Д. Байда-Суховій (Телепень), Н. Павловська, Т. Піддубний (Василь).

Фільм знімали на фоні ветхих халуп, у порослому споришем провулку неподалік Кінної площі. У самий розпал роботи, коли вже зняли більшу частину матеріалу, сталася «накладка». На вулиці паслася усяка худоба, і один з головних персонажів, Телепень, випадково зачепився за вірвовку, що до неї була прив'язана коза. Знаючи, що оператор, за своєю звичкою, все одно не зупинить камеру, актор тут же знайшов вихід — схопив козу і почав із не пританцьовувати. Вийшла прекумедна сценка, яка дуже вдало передавала характер і настрої героя. Але власник кози примусив «зйомочну групу» покинути «об'єкт».

Та все ж не було упевненості чи вдасться об'єднати уже готові кадри із новими, знятими в іншому місці. Виявилось, що поєднання кадрів знятих у різних місцях і з різних точок, не тільки можливе, а й назвичайно цікаве з погляду виразності.

Так низка випадковостей практично допомагала авторам досягти азбуку кінематографу.

Після стрічки «Сватання на чорницях» Д. Байда-Суховій уже — зі значно більшою впевненістю узявся до постановки порівняно великого фільму «Запорозький скарб».

Досі вважалося, ніби цей фільм Д. Байда-Суховій поставив 1913 році в Києві, з участю акторів трупи Садовського, з-поміж них — Ф. Левицького, Г. Борисоглібської та інших. Але, за твердженням автора, фільм, котрий він ставив, вийшов на рік раніше, із іншим складом виконавців. Окрім нього, у картині знімалися М. Манько, О. Суханова, брати Венгерови, Т. Піддубний та інші, а також учасники масових сцен.

Знімалася картина у Харкові, на території Університетського саду, і у передмісті, де отаборилися цигани. Вони навіть зголосилися виступити в масовках і розучили на прохання постановника кілька пісень в обробці композитора М. Васильєва-Святошенка.

Але чому ж усе-таки сталася плутанина із авторством фільму «Запорозький скарб»?

Мабуть, із певністю можна твердити, що цей твір екранізувався двічі, причому, як нам здається, можна з'ясувати, хто здійснив київську постановку.

І справді, те, що такий же фільм знімався в Києві, — факт доведений. Відомі також і частково опубліковані спогади учасників картини.

«Знімали у Голосіївським лісі, коло ставку, — розказує, наприклад, К. Колесников. Там ми залаштували циганський табір. Ми тягли палічка для куренів, збирали і зносили хмиз, розпалювали вогнища. Мати моя танцювала із бубном «халяндру», а вона чудово танцювала в театрі Садовського із батьком, котрий теж був прегарним танцюристом... Пригадую, Г. Борисоглібська грала стару циганку».

До речі, і Д. М. Байда-Суховій твердить, що київську постановку фільму здійснив А. Гамалій, учасник харківської постановки.

Цілком імовірно, що А. Гамалій, за браком достатнього кінематографічного досвіду (це була його друга й остання картина), скористався із знайомого йому плану і дублював ряд монтажно-зображальних рішень. Д. Байду-Суховія часто припрошували до співробітництва або зверталися по дружню допомогу. Так 1910 року він допомагав актору Сердюку ставити картини «Три кохання» і «Шельменко-денщик», а актору Ф. Маслову — «Наталку Полтавку». Приблизно тоді ж він, на запрошення В. Тринклера, виїздить до Криму, на зйомку фільму «Алім — кримський розбійник». Повернувшись додому, у Харків, Д. Байда-Суховій зіграв коваля Вакулу у фільмі «Ніч перед Різдом».

Невдовзі після того, як спалахнула світова війна, Д. Байда-Суховій, за прикладом багатьох вітчизняних кінематографістів, вирішив створити «бойовик, співзвучний часові». Називалася нова картина «Спите, орли бойові!» — за першим рядком популярної на той час пісні.

Разом із Д. Байдою-Суховієм, що виконував роль солдата, у фільмі знімалися: М. Дудник (дружина), Н. Дудник (батько), Н. Варський (поміщицький син). Оператором був М. Мінервін відомий в історії нашого кіно як ініціатор виготовлення кіноплівки в часи громадянської війни.

Фільм зробили дуже швидко — в грудні 1914 року він уже вийшов на екрани. Найцікавішим у ньому було те, що значну частину метражу займали справжні хронікальні кадри фронтових подій, із кінохроніки монтувалися усі спогади солдата.

Картина «Спите, орли бойові» і «Пісня смерті» були останніми в кінематографічній діяльності Д. Байди-Суховія. Невдовзі його призвали до війська і направили у «музикантську команду» тилового полку. Згодом він потрапляє на оборонний завод. Архівна довідка свідчить, більше року, аж до Жовтневої революції, український артист-бандурист

Д. Байда-Суховій був членом робітничого колективу Обухівського сталеливарного заводу, формувальником у ливарнім цеху.

Після того він працював керівником червоноармійської художньої самодіяльності, організатором культроботи в районах, звільнених од контрреволюції. В одній із радянських газет, що стала виходити на Кубані улітку 1920 року, читаємо: «Значною культурною подією для села було прибуття, за ініціативою комсомольців, із Геленджика колективу Д. М. Байди-Суховія. На виставі «Наталка Полтавка» було присутнє усе населення. А потім комсомольці уже своїми силами готували і ставили інші спектаклі».

Мабуть немає куточка у нашій неозорій країні, де б не побували Байда-Суховій і його дружина Ф. І. Квітка, незмінний його партнер і друг, пристрасна збирачка і пропагандист української пісні.

1939 року громадськість Харкова урочисто відзначала 35-річчя багатогранної творчої діяльності Д. М. Байди-Суховія. Артиста і режисера вітали багато видатних майстрів мистецтва. Він лишався у строю діячів мистецтва і в роки Великої Вітчизняної війни, виступав перед моряками Чорноморського і Тихоокеанського флотів, перед пораненими. Медаль «За доблесну працю у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.», ціла купа грамот і подяк дорогоцінна пам'ять про ті суворі часи.

Зараз Д. М. Байда-Суховій живе у Геленджіку, неподалік тих місць, де колись грав і співав для поранених воїнів, що прибували з фронту. Він трудиться і понині, регулярно дає шефські концерти, виступає на творчих вечорах, згадує про свої кінематографічні спроби, про перші кроки найпопулярнішого із видів мистецтва кіно.

Прапор. 1973. № 5. С. 101–105.

КІНОАМАТОРСТВО (від кіно... і лат. ато — полюблю, маю нахил) — вид самодіяльної творчості, що ґрунтується на технічній базі кінематографу і охоплює численні галузі кінодіяльності. ленні галузі СРСР К. вперше набуло колективних форм після організації (1925) Т-ва друзів рад. кіно. В той час лише на Україні було 164 осередки л. к., де знімалися хроніка, кінонариси, ігрові фільми. Новий етап масового розвитку К. — середина 50-х рр., тоді ж почали проводитися Респ., Всесоюзні і тематично-галузеві огляди. Переможцями 1-го Респ. огляду в УРСР (1959) стали кіногуртки тресту «Азовстальбуд» і Харків. електромех. з-ду. Ці, а також самодіяльні студії «Каменярь» (Львів), «Юність» (Дніпропетровськ), «Полісся» (Житомир) та ін. неодноразово були лауреатами всесоюзних і міжнар.

фестивалів і конкурсів у Чехословаччині (1960, 1973), Югославії (1961, 1964, 1970), Франції (1964, 1967), Польщі (1972). Більше 20-ти профспілкових сільс. самодіяльних студій УРСР удостоєні звання народних. На Україні (1980) працює понад 1000 самодіяльних кіноколективів, які створюють кіногазети, екранні портрети ветеранів Великої Вітчизн. війни і героїв праці, фільми про історію підприємств, техніко-пропагандистські, науково-дослідницькі, спортивні, мультиплікаційні стрічки. Цінним документальним матеріалом є зйомки, здійснені у важкодоступних місцях і методом тривалого спостереження, картини про пам'ятки культури, нар. свята і обряди. Перспективними є пошуки кіноаматорів у галузі розробки нових систем кіно і методів знімання (електронна мультиплікація, стереозвук, кіноголографія, кінокольоромузика та ін.).

Шимон О. О. Кіноаматорство // Українська радянська енциклопедія : [В 12-ти т.] / ред. М. П. Бажан. 2-вид. К., 1981. Т. 5. С. 190–191.

ТИМЧЕНКО Йосип Андрійович (26.XI 1852, с. Окіп, тепер Золочів. р-ну Харків. обл. — 20.V.1924, Одеса) — укр. рад. механік-винахідник. Син кол. кріпака. Перші знання здобув як учень мех. майстерні Харків. ун-ту. З 1880 працював механіком у Новоросійському ун-ті в Одесі, де устаткував майстерню. Винайшов електрич. сигналізатор для телеграф. проводів на залізниці, апарати для визначення пошкодження рейок, корабельних двигунів, ряд конструкцій автоматич. метеорологічних приладів (сейсмограф, барограф тощо). Створив макет першої в світі телефонної станції. В 1893 виготовив два апарати — «снаряд для аналізу стробоскопічних явищ (за участю проф. М. Любимова) і кінетоскоп (у співавторстві з М. Фрейденбергом), що здійснювали знімання та проекцію рухомих зображень на екрані — прототип сучас. кінознімального і кінопроекційного апаратів. Окремі вузли апаратів Т. було використано в моделях кіноапаратів поч. 20 ст. У рад. час Т. та його учні брали участь в обладнанні першого рад. кінотех. підприємства одес. з-ду «Кінап».

Літ.: Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні. К., 1964. Українська Радянська енциклопедія: [В12 т.] / Ред. М. П. Бажан. 2-вид. К., 1984. Т. 11. Кн. 1. С. 247.

ТЕЗИ КОНФЕРЕНЦІЙ

ПЕРШІ КРОКИ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО КІНО

1. Перші кінопокази і зйомки на території України (Харків) почалися влітку 1896 року через півроку з дня офіційної дати народження кінематографу.

2. Будучи мистецтвом синтетичним, яке органічно включає в себе досвід літератури, театру, живопису, музичної творчості, кіно найбільш яскраво відобразило соціальні суперечки суспільства і його культури. Разом з тим, кіно, яке не мало багаторічних традицій, раніше від усіх мистецтв стало на озброєння революції, активно включилося в боротьбу за створення нового світу, відіграло новаторську роль по відношенню до інших мистецтв, показавши їм, як широко і глибоко можуть бути зображені в образах мистецтва події життя і їх учасники.

4. Ще наприкінці 1917 року були створені Петроградський і Московський кінокомітети. В січні 1919 року, після відновлення Радянської влади на звільненій частині України, в Харкові почав свою діяльність Всеукраїнський Кінокомітет.

5. Творчий досвід і практика українського радянського кіно цього періоду майже не досліджені. Проте вони мають яскраві приклади і факти справжньої новаторської роботи. Кінокомітет поклав початок створенню державного фільмофонду і кіномережі, встановив цензуру прокату і ін. За короткий час було переглянуто і ановано близько 500 фільмів для показу трудящим в перших радянських пролетарських кінотеатрах. (Такі театри були створені спочатку в Харкові, Києві, Одесі). Кіносеанси поєднувались з масово-політичною роботою (мітингами, бесідами і т.п.). Були успішні спроби налагодження виробництва нової кіноапаратури власними силами.

6. Вже на початку 1919 року в найтрудніших умовах ворожої блокади, майже без матеріального парку (до революції на Україні нараховувалось всього 265 кіноустановок), був організований регулярний випуск революційної хроніки. Ця нова форма кіно, пробуджена до життя бурхливими подіями епохи, оперативно відображала нове, що народжувалось, і його творців робітників, солдат, селян.

7. В березні-квітні 1919 року перші державні кінозйомочні групи (що існували при політвідділах частин і з'єднань Червоної Армії)

поклали початок створенню агітфільмів, багато з яких набули всенародного визнання і з'явилися первістками нових тем і нових жанрів радянського кіномистецтва («Жертви підвалу», «Прозрілий», «Радянські ліки» і ін.). На кінець року із загальної кількості 54 художніх фільмів, що були поставлені в Радянській країні державними, громадськими і кооперативними організаціями, українські кінематографісти створили 21 фільм.

8. Значний інтерес має зовсім невивчене питання про творчі зв'язки українського кіно з кінопрацівниками Радянської Росії і зарубіжних країн. Між тим встановлено, наприклад, що в 1919 році існував контакт між кінокомітетами України і угорської Радянської Республіки з метою обміну кінохронікою поточних подій і фільмами агітаційного характеру.

9. З початку вересня 1922 року, після завершення громадянської війни починається систематичне і планомірне виробництво художніх фільмів на Україні.

Наукова конференція, присвячена XXI з'їздові КПРС: [Тези доп.] / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1959. С. 75–76.

УКРАЇНСЬКЕ РАДЯНСЬКЕ КІНО У ВІДБУДОВНИЙ ПЕРІОД

1. Криза кінематографічного господарства, яка виникла в країні на початку 20-х років внаслідок громадянської війни, особливо гостро позначилася на молодій українській кінематографії, що не мала на той час власної матеріально-технічної бази. Останнє приводить до зменшення виробництва фільмів, порівняно навіть з 1918 роком (в довідниках зареєстровано лише дев'ять фільмів, створених на Україні в 1920 р., чотири у 1921 р. і два — у 1922 році).

2. На жаль, в дослідженнях, присвячених початковому періоду розвитку української кінематографії, майже не відображено розвиток хронікально-документального і науково-популярного кіно; зовсім відсутні такі важливі питання, як кіноробота, кінофікація, прокат. розвиток кіно-техніки, кіноосвіта тощо.

3. Подолання труднощів у галузі кіно починається з організаційних заходів: видаються постанови і методичні розробки по кінороботі; скликається Всеукраїнська нарада кінодіячів (Харків, листопад, 1920 р.); до кінотовиробництва залучається здібна молодь з числа політпрацівників Червоної Армії, учасників агітколективів і самодіяльності промислових підприємств; при Кінокомітеті створюються обласні відділи

(Харківський, Київський, Одеський. Донецький, Катеринославський), які поступово зосереджують у своїх руках всю кінороботу.

4. Ще в 1920 році на базі невеличких ательє (Одеса, Ялта, Київ, Харків) створюються перші повнометражні ігрові фільми — «Розповідь про сім повішених» (2150 метрів, 1920 р.), «Вовчий діл» (1789 м, 1921 р.), а також деякі інші популярні в ті часи картини, зовсім відсутні в сучасних фільмографічних довідниках («Червона Армія» — 2575 м, «Голод на Україні» — 950 м і ін. Останній в 1921 році демонструвався на Всесоюзному з'їзді кінопрацівників у Москві).

5. Після реорганізації Кінокомітету у Всеукраїнське Фото-Кіно Управління ВУФКУ (1922 р.) і створення Одеської і Ялтинської кінофабрик, виробництво фільмів починає швидко зростати (1922–23 роки — 31 назва, у тому числі 8 художніх ігрових; 1923–24 роки — 28, в тому числі 5 повнометражних; 1924–25 роки — 95, серед яких 11 повнометражних і 7 художніх).

6. Наведені цифри свідчать про невпинний зріст у двадцятих роках документального і науково-популярного кіно. Налагоджується випуск хронікального журналу «Маховик» (у 1924–25 роках щорічно виходило 12–14 частин). Окремі хронікальні сюжети досі є зразками бойової, оперативної кінопубліцистики («Діти вчать батьків» і ін.).

З'являються перші фільми агрозоотехнічні (про вирощування буряків, боротьбу з шкідниками сільського господарства); виробничі (залізничне будівництво на торфодобудові); учбово-інструктивні (вивчення слюсарної справи); краєзнавчі нариси (наприклад, «Одеса-Батум»). Фільм «Махортрест» було відправлено до Всеросійської сільськогосподарської виставки у Москві.

7. Значний інтерес має формування системи кінопрокату. Створюється централізована фільмотека, і вперше — щомісячні прокатні плани (1923 р.). Це дало змогу при невеликій кількості фільмів (на початок 1924 р. було 900 назв і 1300 копій, причому лише 40% з них задовольняло щодо ідейно-художньої і технічної якості, значно поліпшили кінопостачання (до жовтня 1923 року було видано 1885 кінопрограм цивільним установам. 2000 — армійським, 2312 — промисловим, причому у Донбас більше 30%. Для кращого кінообслуговування робітничих клубів вперше запроваджується куштування кіноустановок

8. Зростає і вдосконалюється кінофікація. Велика увага приділяється створенню культурно-освітніх кінотеатрів у містах і робітничих селищах, кінофікації села шляхом створення постійних установок і розвиненої

сітки пересувок. Тільки з травня до грудня 1924 року кількість культо-світніх театрів зросла із 141 до 380. За перше півріччя 1923 р. тільки харківські кінопересувки дали 246 сеансів, полтавські — 173, перша ав-топересувка (Київ) — 169 сеансів. Кількість сеансів, пересувками за той же час, більш ніж у два рази перевищила показники 1920–21 років.

9. На початку 20-х років у республіці закладаються основи власної кінопромисловості. Починаючи з 1923 р., виготовляється кінопроекцій-на апаратура (Харків, Одеса), електростанції від якої використовують-ся також для місцевого освітлення (потужність їх дозволяла вмикати до 125 ламп по 25 свічок). Налагоджується також виробництво нега-тивної і позитивної плівки (у 1923–24 роках — відповідно 5850 метрів і 21950 метрів; у 1924–25 рр. — біля 700 тис. метрів; у 1925–26 рр. — понад 1,2 млн. метрів).

10. Створюються учбові заклади, які готують творчі і технічні кадри для кіновиробництва (Одеський технікум з екранним і технічним фа-культетами, курси кіномеханіків). Значно зростає кількість працівників, зайнятих в кінематографії. (Наприклад, у 1923 році на кінофабриках працювало 47 чоловік, на початку ж 1925 року лише кінофікаторів на-лічувалось понад 2500).

12. Тісні творчі зв'язки з російською культурою, з видатними май-страми українського театру, залучення до роботи молодих талановитих літераторів (Панч, Яновський, Бажан Корнійчук і ін.), — все це сприяло піднесенню українського кіно, збагаченню усієї радянської кінемато-графії (відомо, що, починаючи з 1922 року, фільми українського вироб-ництва з успіхом демонструвались за кордоном в Америці, Німеччині, Франції, Японії; тільки в 1926–27 роках за межі країни було відправлено 33 копії двадцяти двох фільмів).

*Конференція, присвячена підсумкам наукової роботи за 1959 рік
(4–6 лютого 1960 р.): [Тези доп.] /*

Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1960. С. 17–20.

САМОДІЯЛЬНА КІНЕМАТОГРАФІЯ

1. Самодіяльна творчість у галузі кінематографії народилася разом з професійним кіномистецтвом. Кіноаматори, зокрема наші співвітчиз-ники Сашин, Федецький. Матушевський, Лебедев і ін. поклали початок документальному, науковому, освітньому, учбовому кіно.

Технічно відстала дореволюційна Росія власної кінопромисловості не мала. Тому розвиток кіноаматорства багато років гальмувався через відсутність відповідної апаратури і технічного обладнання. Радянська держава створила необхідну кіновиробничу базу, але в довоєнний період основні зусилля були спрямовані на піднесення професійної кінематографії. Поряд з державними органами, активну участь у кінороботі приймала громадськість. В кінці 20-х років створюється масова самодіяльна організація Товариство друзів радянського кіно (ТДРК). Займаючись переважно питаннями пропаганди фільму, воно стимулює і кінозйомочну роботу. Перші ж картини, створені аматорами на сучасному матеріалі, переконливо довели, що самодіяльна кінематографія є дійовою формою культурно-освітньої роботи, ефективним засобом боротьби народу за соціалістичну перебудову суспільства.

2. Широкого розмаху набуло кіноаматорство на сучасному етапі розгорнутого будівництва. Тільки на Першому всеукраїнському огляді кіноаматорських фільмів (1958 р.) було представлено понад 60 картин, які пройшли попередній відбір в областях. В цілому, напередодні Всесоюзного огляду в республіках прорецензовано більш ніж 500 картин. Бойова партійність, гострота життєвих спостережень, широта тематики і жанрів характерні особливості кращих любительських фільмів, які займають все більш важливе місце в політико-освітній і культурно-виховній роботі.

3. Специфіка кіно обумовила створення якісно нових самодіяльних колективів, що об'єднують ентузіастів художньої і технічної творчості. Виникла настійна необхідність у вивченні і узагальненні їх досвіду, в розробці, обґрунтуванні багатьох питань організаційно-методичного, творчого, учбового, технологічного характеру. Конче важливо визначити основний напрямок розвитку кіноаматорства, зміст і форми роботи з самодіяльними фільмами, враховуючи конкретні суспільно-політичні, виробничі, культурно-виховні завдання, що вирішуються у загальнодержавному і місцевому масштабі.

Конференція, присвячена підсумкам наукової роботи за 1959 рік (4–6 лютого 1960 р.): [Тези доп.] / Харківський державний бібліотечний інститут.

Х., 1960. С. 58–59.

Т. Г. ШЕВЧЕНКО НА ЕКРАНИ

1. Закономірність прагнення відобразити творчість і постать Т. Г. Шевченка в кіно з самого початку розвитку радянського кіномистецтва: мислитель, художник, він всією суттю свого багатогранного, полум'яного і безмежно щедрого таланту був близький синтетичній природі кіно.

2. Перші спроби екранізації творів Т. Г. Шевченка («Назар Стодоля», «Наймичка», «Катерина»). Значний вплив класичних літературних творів, в тому числі і творів Т. Г. Шевченка, на зародження кінодраматургії, побудованої на суспільно-значимих життєвих протиріччях, на контрастах у ставленні до життя людей різних соціальних груп.

3. «Шевченко на екрані» один із заходів по увічненню пам'яті великого народного поета в ряду перших культурних заходів Радянської України. Створення великого історичного художнього фільму «Тарас Шевченко» (1925–1926) — значна подія в політичному і культурному житті республіки, як продовження боротьби народу проти намагання буржуазних націоналістів фальсифікувати постать великого Кобзаря і, з другого боку, як доказ художньої і технічної зрілості республіки. Резонанс, який мала картина в нашій країні і за кордоном.

Найбільше значення фільму «Тарас Шевченко» полягало в тому, що він викликав великий інтерес до життя і творчості поета. Детальне вивчення творів Шевченка мало помітний вплив як на ідейно-тематичні шукання художників кіно, особливо в галузі історичного жанру, так і на шукання нових прийомів кінематографічного рішення матеріалу, нових засобів виразності.

4. Екранізація творів Шевченка «Княгиня», «Злива», «Коліїщина» (обидва останні за поемою «Гайдамаки»), «Прометей» (за поемою «Кавказ»), «Назар Стодоля».

5. Образ і твори Т. Г. Шевченка на екрані в післявоєнні роки. Робота Амбросія Бучми над образом Шевченка. Фільм І. Савченка «Тарас Шевченко» велике досягнення радянського кіномистецтва.

6. Творчість Т. Г. Шевченка, його велике життя і багатогранна діяльність невичерпна тема для кіномистецтва, джерело натхнення, полум'яної пристрасності, художньої виразності, приклад боротьби для народів світу, що борються за своє визволення.

Тези шевченківської наукової конференції //

Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1961. С. 7–8.

ДО ПИТАННЯ ПРО ВИНИКНЕННЯ КІНО НА УКРАЇНІ

1. В історії української культури дореволюційного періоду дуже мало відомостей про зародження і розвиток кіно. Деякі матеріали з цього питання знаходимо у періодичній пресі (див. «Кіно», 1927, № 18, стор. 17; 1928, № 4, стор. 4; «Радянське кіно», 1937, № 7, стор. 63–66). Систематизоване дослідження вийшло лише у 1959 році (Г. Журов. 3 минулого кіно на Україні. К., АН УРСР), але і в ньому далеко не повно висвітлюється минуле українського кіно, шляхи його становлення і розвитку.

2. Великий інтерес становлять зокрема факти про виникнення кінематографу. Доведено, що паралельно з зарубіжними вченими і винахідниками, цілком незалежно від них і в багатьох випадках раніше за часом, над створенням кінематографу успішно працювали вітчизняні винахідники І. Тимченко, В. Дюбюк, М. Фрейденберг, А. Самарський, І. Акімов та інші.

3. Перші за часом апарати і механізми створив Йосип Андрійович Тимченко талановитий механік-самоук, який народився в Харківській губернії в родині колишнього кріпака. Все своє життя І. Тимченко працював на Україні майстерні Новоросійського університету (м. Одеса). Там в 1893 р. Тимченко розробив за участю проф. Любимова і Фрейденберга два апарати: аналізатор стробоскопічних явищ та апарат для відтворення картин, що рухаються. Це були прототипи сучасної кінознімальної камери і кінопроектора. Тимченко створив також центральну частину сучасного кіноапарату — так звану «улітку». За ці діючі моделі Тимченко одержав подяку від учасників IX з'їзду дослідників природи і лікарів (1893), серед яких були відомі російські вчені Тимірязєв, Столетов, Умов та інші. Моделі довгий час зберігалися в Московському політехнічному музеї.

4. Перші кінозйомки і демонстрації «синематографу» в нашій країні відбулися навесні 1896 р. в Москві, Петербурзі і Харкові. Найбільшого успіху досяг відомий харківський фотограф А. К. Федецький, якого вважають піонером вітчизняної кінематографії. Федецький демонстрував свої хронікальні кіносюжети в приміщенні місцевого оперного театру. Преса дуже високо оцінила фільми Федецького. Цікаво, що весь збір від демонстрації картин Федецький віддав на користь бідняків Харкова.

5. Великий інтерес являє собою діяльність «кінотрансформатора і творця перших розмовляючих кіноп'єс» — харків'янина О. Олексієнка. До останнього часу відомостей про його творчість не було, включаючи короткі дані про те, що Олексієнко використовував кіно

для демонстрування напівестрадних номерів. Знайдені документи, в поєднанні із спогадами рідних та знайомих Олексієнка, дозволяють відтворити творчу біографію режисера і артиста, закономірно ставити питання про те, що у вітчизняному кіновиробництві ще з 1909 року існували такі важливі компоненти технологічного процесу створення фільмів, як розробка режисерського сценарію, підготовчий період, репетиційна робота тощо. Разом з тим творча практика Олексієнка дає нові матеріали про боротьбу дореволюційних українських митців за реалістичне мистецтво, про єдність їх прагнень з прагненнями передових творчих колективів Росії, зокрема Московського художнього театру.

6. Демократична лінія розвитку українського кіно, поява фільмів, які містять елементи народності і національної самобутності (наприклад «Наталка-Полтавка» і «Наймичка» — за участю М. Заньковецької, І. Мар'яненка, М. Садовського, Л. Ліницької, Г. Борисоглібської та ін.), була для того часу новим, прогресивним явищем культурного життя, вона стверджувала великі виховні можливості кінематографа.

VI звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1961 р.

(24–26 січ. 1962 р.): Прогр. і тези доп. /

Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1962. С. 52–54.

УКРАЇНСЬКЕ РАДЯНСЬКЕ КІНО У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ 20-х РОКІВ

2. Значний вклад в боротьбу за піднесення кіномистецтва внесла в ці роки українська радянська кінематографія. В перших її рядах йшов О.П. Довженко, людина, яка, за його власним визнанням, міряла життя і смерть великою мірою, а свою творчу роботу дорівнювала революційній діяльності. кажучи: «Мені здається, що ми друкуємо прокламації».

3. Українські кіностудії створюють багато цікавих фільмів і серед них такі визначні твори кіномистецтва, як «Земля» і «Арсенал». О. Довженко, «Два дні» Г. Стабового, «Нічний візник» Г. Тасіна та інші, які продемонстрували необмежені творчі можливості кіномистецтва, його велику виховну і естетичну силу і, разом з тим, були свідомством ідейно-художнього зростання української радянської кінематографії.

VI звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1961 р.

(24–26 січ. 1962 р.): Прогр. і тези доп. /

Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1962. С. 54–55.

ТВОРЧІ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО КІНО 20-Х РОКІВ З ІНШИМИ ВИДАМИ МИСТЕЦТВА ТА ЛІТЕРАТУРОЮ

1. Одна з характерних особливостей початкового періоду розвитку соціалістичної культури і мистецтва — тісний взаємозв'язок, взаємовплив між кіно та іншими видами мистецтва і новою літературою. Процеси цього спілкування майже зовсім не вивчені, хоч вони мають важливе значення не тільки для аналізу минулих етапів діяльності української радянської кінематографії, але й для оцінки сучасного її стану.

2. У перші післяреволюційні роки зв'язок кіно з літературою, театром, музичною творчістю, образотворчим мистецтвом чітко виявився не тільки в єдності їх агітаційної спрямованості, в тематиці, формах творів, контактах з масами, а також і в характері помилок та зусиль у подоланні недоліків і труднощів, у багатогранній творчій діяльності митців, їх спільній участі у створенні того або іншого мистецького твору.

3. Цілком очевидна глибока спорідненість бойової кінохроніки і агітфільму з рифмованими лозунгами, фейлетонами, агітп'єсами, політичним плакатом, «вікнами сатири». Більшість цих творів близька змістом, композицією, прийомами втілення і шляхами просунення до мас. Дуже часто різні твори демонструвалися комплексно.

4. Величезний вплив на виникнення нових щодо ідейно-художнього змісту явищ мистецтва має самодіяльна творчість народних мас. Досі розглядався лише посередній її вплив на літературу, театр, музику. Але є всі підстави твердити, що народна творчість впливає на кіномистецтво і безпосередньо.

5. Новаторський характер революційної творчості народних мас, складні ідейно-художні шукання, що спостерігалися в літературі і мистецтві 20-х років, — все це своєрідно позначилося на розвиткові кіномистецтва. Взаємозв'язки кінематографістів з літераторами, діячами театру, живопису, музики стали особливо помітні і ефективні завдяки активній участі в кінематографічній творчості письменників М. Бажана, А. Головка, П. Панча, Ю. Яновського, театральних режисерів Л. Курбаса, В. Вільнера, М. Терещенка, художників О. Довженка, В. Кричевського, акторів А. Бучми, 1. Замичківського, Н. Ужвій, Ю. Шумського і багатьох інших.

6. Одночасно відбувався і процес зустрічного впливу кіно на творчість прозаїків, драматургів, художників, діячів театру, які прагнули збагнути і використати у своїй творчості виражальні можливості кіномистецтва.

7. В міру того, як кіно знаходило свій стиль, свої засоби відображення, змінювалися й форми взаємодії, взаємовпливу мистецтв. У другій половині 20-х років ці форми найвиразніше виявилися в єдності зусиль, спрямованих на оволодіння новим реалістичним художнім методом, розробки одних і тих же життєвих проблем, іноді на основі одного і того ж вихідного матеріалу.

8. Спільна робота, взаємозбагачення сприяли нагромадженню досвіду митцями різних видів художньої творчості, загальному піднесенню радянського мистецтва. Успіх кращих творів, що відзначалися глибиною ідейного змісту і новаторством форми, прискорив кризу мистецьких шкіл і напрямків, позбавлених справді реалістичної основи.

VII звітно-наукова конференція: Підсумки наук, роботи за 1962 р.

(11–13 лютого 1963 р.): Прогр. і тези доп. /

Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1963. С. 30–31.

В. МАЯКОВСЬКИЙ І УКРАЇНСЬКЕ РАДЯНСЬКЕ КІНО

1. Кінематографічна спадщина В. Маяковського вивчена недостатньо. Ще в меншій мірі вивчені творчі взаємозв'язки поета з молодого українською радянською кінематографією, майже виключно для якої він працював останні роки свого життя.

Тимчасом, кінематограф був однією з найсильніших пристрастей Маяковського ще з юнацьких років. Ім'я поета ми зустрічаємо серед тих, хто брав активну участь у створенні нового радянського кіно. Кінематографічну діяльність Маяковський розглядав як «заняття інтернаціональним мистецтвом», яке «не треба перекладати» і можна легше за інші види мистецтва поставити на службу «сьогоднішньому часу». В основі професії сценариста і поета Маяковський бачив «одну і ту ж суть».

2. Великий інтерес виявляв Маяковський до української культури. У 1918 році він був одним із ініціаторів створення масового циклу діопозитивів про Тараса Шевченка. У 1924 році поета було обрано почесним робкором київської робітничої газети. Він неодноразово привозив на «коректуру» українським трудящим кращі свої твори і, за власним

визнанням, часто перероблював їх «після численних читок на комсомольських і робітничих зборах».

3. Відомо чимало фактів, які свідчать про колосальну популярність Маяковського на Україні. Майже всі його драматичні твори ставились професійними і самодіяльними театральними колективами України одночасно з прем'єрами в Москві. Деякі твори (наприклад «Радіо-Жовтень», «Москва горить») були поставлені лише в Києві. На деяких виставах був присутній сам автор.

4. З ентузіазмом відгукнувся Маяковський на запрошення взяти участь в роботі українських кіностудій. Встановлення безпосередніх контактів поета з ВУФКУ відноситься до середини 1926 року. Спершу він взяв участь в роботі над культурфільмом, а потім написав декілька сценаріїв художніх фільмів: «Діти», «Слон і сірник», «Серце кіно», «Любов Шкафолюбова», «Октябрюхов і Декабрюхов», «Товариш Копитко», «Історія одного нагана», «Інженер д'Арсі».

5. Зважаючи на велику кількість сценаріїв і їх тематичну і жанрову різноманітність, жоден не був для Маяковського випадковим на фоні основної поетичної діяльності, що він сам неодноразово підкреслював.

Вважаючи сценарії «типовими» для себе і «цікавими на шляху нової кінематографії», Маяковський висвітлював в них самі злободенні питання міжнародного становища і життя радянської країни. Знаменно, що до числа проблем, які вимагають «бойової терміновості» рішення, поет відносив культурно-освітню роботу, і їй присвятив ряд гострих сатиричних епізодів у сценарії «Любов Шкафолюбова».

6. На жаль, із сценаріїв, підготовлених Маяковським для ВУФКУ, були поставлені лише два — «Діти» («Троє») та «Октябрюхов і Декабрюхов». Ставили їх дебютанти, які злякались новизни творчих шукань поета і не зуміли переконливо втілити на екрані авторський задум.

7. Маяковському не пощастило взяти безпосередню участь у роботі над фільмами за власними сценаріями. Проте вплив його на діяльність українських кінопрацівників важко переоцінити. Цей благотворний вплив виявився і в активізації тематичних шукань, і в удосконаленні художньої практики, і в боротьбі за створення сценарію як літературної першооснови фільму та за утвердження нових принципів колективізму у творчому процесі, і в багатьох інших сферах діяльності українського радянського кіно.

VIII звітно-наукова конференція: Підсумки наук, роботи за 1963 р.

(12–14 лют. 1964 р.): Прогр. і тези доп. /

Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1964. С. 26–27.

КІНОСАМОДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ РСР НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

1. Українські кіноаматори займають одне з провідних місць серед кінолюбителів нашої країни як у кількісному відношенні, так і за художньо-якісними наслідками своєї роботи. Про це свідчать одержані ними премії на всіяких оглядах, діяльність громадських кіно клубів, невпинно зростаючий тематичний та жанровий діапазон самодіяльних фільмів та все більш широке їх залучення до справи виробничого, науково-атеїстичного, естетичного, позашкільного виховання. Кіноаматори проводять також різнобічну роботу по пропаганді кіномистецтва.

2. Як і на початку кіноаматорського руху, що набув широкого розповсюдження з середини п'ятдесятих років, головне місце серед екранних творів продовжують займати хронікально-документальні стрічки — кіножурнали, кіногазети, нариси, кінопортрети радянських трудівників. Новим у цьому виді кінотворчості є зростання інтересу до гостро злободенної тематики, до поточних питань, що їх вирішують місцеві виробничі колективи. Одночасно йде невпинний процес вивчення зображальних можливостей кіномистецтва, шукання цікавих композиційно-сміслових і звуко-зорових рішень. Публіцистична спрямованість, яскравість, художня переконливість ряду самодіяльних фільмів, їх все більш впевнена, у хорошому розумінні, «конкуренція» з фільмами, зробленими в професійних умовах, відбивають одне з найсуттєвіших явищ нашого поглиблення і урізноманітнення художньої діяльності часу радянських людей, перехід від «споживання» художніх цінностей до активної участі в їх створенні, поєднання масової художньої самодіяльності і професійного мистецтва, що, кінець кінцем, і є основним для розвитку і збагачення художньої скарбниці суспільства.

3. Практика доводить, що істотну допомогу і глядачам і самим учасникам зйомок надають фільми, які безпосередньо пропагують технічні знання. Наполеглива праця в цьому напрямку за останні роки дала плідні наслідки, якщо згадати, зокрема, картини киян «Нове в інструментально-штамповочному виробництві», «На газопровідних трасах», «Конструкція і міцність», «Знайдені мільйони», харків'ян — «Сталеві руки» та «Товариш Хімія», кіноаматорів Дніпропетровська («Прокатний інструмент»), Львова — («Керамічні різці»), Донбасу — («Донецька чудесниця», «Мічурінські ідеї втілюються в життя») та інших міст і селищ республіки; розширення «географії» самодіяльних студій, які працюють

над виробничою тематикою, також є новим явищем. Чіткі за думкою, виразні за режисурою, операторською роботою, звуковим супроводом, з використанням мультиплікації та інших комбінованих зйомок, дуже складних для самодіяльних умов, всі ці фільми багато в чому сприяли розповсюдженню передової техніки і технології виробництва, набули широкої популярності серед трудівників.

4. Серйозні успіхи має самодіяльна кінотворчість у галузі найскладнішого виду кіно — художньо-ігрового фільму, хоч відносно цього аспекту розвитку кіноаматорства ще досі йдуть гострі суперечки. Нам здається доцільним звернути увагу на факт зростаючого потягу до художньо-ігрового фільму і, замість суперечок, спрямувати зусилля фахівців на надання конкретної, ділової допомоги кіноаматорам. Аналіз таких, приміром, кінотворів, як «Геть з дороги!» (студія ХПІ), «Ялинка» та «Збираючий хмари» (студія ХЕМЗ). «Блакитне та зелене» (студія Інституту кібернетики АН УРСР, Київ) та деяких інших, у тому числі і ряду новел, що їх знято аматорами-одинаками, переконливо доводить, що кіносамодіяльність може не тільки порушувати важливі суспільні, морально-етичні та інші проблеми, але й своєрідно, досить вдалимими художніми засобами драматичними, комедійними, поетичними тощо — вирішувати складні завдання, створювати справжні художні образи.

5. Природно, кіноаматорський рух на сучасному етапі свого розвитку ще має багато не вирішених питань, потребує подолання багатьох труднощів. Конче необхідно позбавитися дублювання як тематичного, так і творчого — однорідних рішень, трактовок. Потрібно створити республіканську фільмотеку кращих самодіяльних фільмів, збільшити строк їх екранного життя. Досвід підказує, що слід створити постійно діючі семінари, енергійніше дбати про підготовку кваліфікованих керівників кіносамодіяльності. Досі не знайшли практичного втілення і ділові пропозиції щодо створення масових посібників та деякі інші питання про поліпшення організаційного та художньо-методичного керівництва кіносамодіяльністю. Стан цього масового, синтетичного виду народної творчості, його рстуча питома вага у суспільному житті потребує подальшої роботи — як навчальної, так виховної і організаційної.

IX звітно-наукова конференція: Підсумки наук, роботи за 1964 р.

(25–27 лютого 1965 р.): Прогр. і тези доп. /

Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1965. С. 29–30.

КІНООСВІТА В УРСР (Шляхи розвитку)

1. Швидкий розвиток радянського кіномистецтва, зріст виробничих потужностей кіностудій, розширення і ускладнення зображальних засобів екрану все настійніше потребує посилення кіноосвіти — як у сфері підготовки професіональних кадрів кінопрацівників, так і в сфері підготовки глядачів, їх ознайомлення з основами теорії та практики сучасного кіномистецтва.

У визначенні нових шляхів удосконалення системи кіноосвіти, її форм і методів на сучасному етапі та в майбутньому безсумнівно користь може принести досвід, набутий у минулому. Багатий матеріал для вивчення питання у двох загальних аспектах — тобто виховання професіональних кадрів і виховання кіноглядача, який вміє глибоко та вірно судити про кіномистецтво, — дає історія української радянської кінематографії.

2. Перші спроби налагодити планомірну кіноосвіту відносяться ще до передісторії українського радянського кіно. Вони належать, насамперед, піонеру вітчизняного та світового кіно А. К. Федецькому (Харків, 1897–98 рр.). Він докладав енергійних зусиль до організації першого вищого учбового закладу, де можна було б готувати високоосвічених фахівців «науково знаючих фотографічне мистецтво». Ініціатива Федецького викликала широкий громадський відгук, але незважаючи на те, що знайшлися можливості налагодити справу «без усяких затрат з боку державного казначейства», проект було законсервовано, як і багато інших цінних і корисних починань.

Байдужість царських чиновників, поліцейські рогатки, комерційні махінації ділків різного роду заглушили і діяльність ряду прогресивних просвітительських організацій (наприклад, Одеського комітету народних читань, 1898 р.), які намагалися використати кіно для народної освіти, поширити кінотехнічні знання серед працівників науки і техніки, педагогів

Ще на початку століття з'явилися перші друковані праці і методичні посібники з кіно (наприклад, «Науковий кінематограф в Одесі», 1909 р. та ін.).

Напередодні першої світової війни стали виникати різні «студії гри для кінематографа», курси й інші карликові приватні учбові заклади. Однак, їх діяльність була практично безуспішною, тому, що вони

не мали систематизованих навчальних програм, кваліфікованих педагогів, технічної бази.

3. Вирішення проблем кіноосвіти в державному масштабі стало можливим тільки з перемогою нового, соціалістичного ладу. Молода Радянська влада зразу ж розгорнула боротьбу за «створення зовсім нового духу в цій галузі мистецтва і освіти».

Питання підготовки кінопрацівників зайняли найважливіше місце в діяльності Всеукраїнського кінокомітету (утвореного в січні 1919 р.) і політорганів Червоної Армії, які мали в своєму складі кіновідділи.

В Києві, Харкові, Одесі відкрилися кінотеатральні школи і кінокурси, куди було відряджено обдаровану молодь з робітників, найбідніших селян, червоноармійців. Учбовим закладам віддали краще кіноустаткування, реквізоване у приватників; до проведення занять залучили відомих діячів мистецтв Ст. Кузнецова, Собољщикова-Самаріна, Б. Глаголіна, А. Вознесенського, М. Вернера, А. Лудніна і інших. Одночасно Наркомос республіки допоміг Губнаросвітам установити контроль за приватними студіями і кіношколами.

25 квітня 1919 року передбачалося відкрити вищий учбовий заклад з трьома факультетами: художньо-фотографічним, науковим і фотомеханічним, але цьому перешкодила зміна воєнно-політичної обстановки. Тоді ж почався випуск циклу інструктивно-методичних посібників з питань кіно, адресованих партійним пропагандистам, вчителям, працівникам кіномережі.

4. З початком відбудовного періоду на Україні відкриваються і перші стаціонарні учбові заклади. Серед них — Київський кінотехнікум (1921 р.) та «Художня майстерня екранної творчості» (1923 р.), кінофакультет при театральному технікумі, де була відкрита, і сценарна лабораторія (1924 р.), Одеські кінокурси організовані 2 квітня 1923 року ВУФКУ і Губпрофрадою, які вже через рік підготували групу «червоних кіноартистів». Художників для кіно почав готувати Київський художній інститут.

Основною учбовою базою став Одеський кінотехнікум з двома факультетами — екранним і технічним, де в 1924–1925 учбовому році навчалося вже 95 студентів, відряджених профспілками і комнезами.

5. Поповненню колективу українських кіномитців сприяв перший республіканський конкурс на кращий сценарій радянського фільму, оголошений Наркомосвітою в 1923 р. Частину молодих авторів запросили в сценарні майстерні, організовані при кіностудіях. Там творча

робота тісно пов'язувалася з різними формами вивчення процесів кіно-виробництва (семінарські заняття за профілями, виконання практичних завдань з подальшим колективним розбором, творчі командировки на провідні студії країни тощо). Для керівництва семінарами запросили відомих майстрів і серед Кулешова, Ейзенштейна, Пудовкіна, Довженка.

6. Певну користь принесла і система асистентури, тобто що прийшла з суміжних прикріплення творчої молоді, мистецтв, до провідних майстрів кіно, в числі яких були режисери П. Чардинін, О. Довженко, оператори Б. Завелев, Є. Славинський, художник В. Кричевський, видатні українські актори А. Бучма, І. Замичковський та інші.

Наслідком вжитих заходів став помітний зріст колективу українських кінематографістів, лави яких поповнили літератори М. Бажан, П. Панч, Ю. Яновський, О. Каплер, В. Сосюра, О. Копиленко, М. Майський, О. Корнійчук, режисери Л. Курбас, Г. Стабовий, А. Кордюм, П. Долина, В. Вільнер, Г. Рошаль, М. Охлопков, видатний оператор, в минулому фотограф Д. Демуцький, актори Н. Ужвій, Ю. Шумський, М. Крушельницький, С. Ватуля, Д. Капка і багато інших.

7. Добрі результати дало виробниче навчання фахівців середньої ланки — асистентів по монтажу, лаборантів, освітлювачів, бутафорів, реквізиторів, хіміків-технологів, звукооформлювачів та ін. До початку 1930 р. тільки на курсах при Одеській кінофабриці навчалось 77 чол., а на кіномеханічному заводі, крім групи перекваліфікації (20 чол.), відкрилося ще фабрично-заводське училище (117 чол.).

8. Широкого розвитку в 20-х роках набула система заочної підготовки сценаристів, кінооператорів директорів кінотеатрів, працівників прокату організаторів сільської кіномережі. Прийом до заочних навчальних закладів було відкрито протягом всього року. За навчання бралася невелика плата, яку часто вносили організації, що рекомендували абітурієнта.

Серед заочників-кінооператорів і кіномеханіків було особливо багато вчителів (до 1930 р. — 500 чол.). Крім того, обов'язкові предмети «Основи кінотехніки» і «Використання кіно в учбовому процесі» були включені в програму навчання студентів старших курсів усіх педагогічних вузів і випускники складали екзамен на права кінодемонстраторів.

З другого боку, кіномеханіки, яких готували стаціонарні школи (що функціонували з 1924 р.), зобов'язані були складати екзамен на здобуття кваліфікації культосвітнього працівника.

9. Інтенсивно розвивалася і самодіяльна кінотворчість, яка стала своєрідним кіноробітфаком, де починали свій шлях багато відомих пізніше діячів радянського кіномистецтва⁴⁰². Тут важливо вказати на одну з маловідомих сторін діяльності ТДРК (Товариство друзів радянського кіно), зв'язану з пропагандою кінематографічних знань, поширенням кінолітератури, навчанням глядачів умінню дивитися і розуміти фільми. Все це мало тоді велике значення не тільки для естетичного, але і для науково-атеїстичного виховання трудящих, тому що глядачі, мало знайомі з кінематографом, бачили в ньому майже «чудо». Сільським кіномеханікам доводилося «довго розтлумачувати суть апарата» і зміст картини, що демонструється, щоб упевнити селян, що «ніякої нечистої сили в цьому немає»⁴⁰³.

З ініціативи ТДРК в Києві був відкритий перший в нашій країні будинок кіногромадськості (23 червня 1928 р.) показовий методичний центр, кінороботи з великою програмою діяльності, що включала і кіноосвіту трудящих.

Х звітно-наукова конференція, присвячена XXIII з'їзду КПРС: Підсумки наук, роботи за 1965 р. (17–19 лютого 1966 р.): Прогр. і тези доп. / Харківський державний інститут культури. Х., 1966. С. 43–46.

ПСИХОЛОГО-ЕСТЕТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ТЕХНІЧНИХ ЗАСОБІВ КУЛЬТОСВІТНЬОЇ РОБОТИ

1. Серед допоміжних засобів, які дають змогу підвищити ефективність культосвітньої роботи, її конкретність, оперативність, систематичність, все помітнішу роль відіграють різноманітні прилади, пристосування, обладнання, що з'явилися в результаті досягнень науково-технічної думки у сфері радіоелектроніки та автоматики, телебачення та кіно, фотохімії, світлотехніки та інших галузей знань.

⁴⁰² Спеціально про розвиток кіноаматорства в УРСР див. журнал АН УРСР. «Народна творчість та етнографія», 1963, № 3.

⁴⁰³ Журнал «Кіно», 1925, № 1, стор. 11.

Різноманітність технічних засобів — поняття не тільки кількісне, але й якісне: сучасна апаратура дозволяє досягати великого емоційного впливу на людей, вона підсилює наочність, потік інформації, яку ми повсякденно одержуємо, допомагає створенню найбільш сприятливих умов для художньої та науково-технічної творчості, самоосвіти, відпочинку, розваг тощо. Як каталізатор суспільної активності, технічні засоби помітно впливають на результати духовного, морального та фізичного виховання, на всю систему формування особистості нової людини.

2. Завдяки вживанню технічних засобів вдається активізувати багатий та різноманітний арсенал почуттів — моральних, інтелектуальних, практичних. Особливого значення набувають тут прояви естетичного почуття «почуття насолоди життям» та пов'язаних з ним процесів переживання.

Необхідність подібного впливу багаторазово доведена. Це дуже важливо не тільки тому, що сфера естетичного почуття вельми широка і охоплює природу, людину, суспільні відносини, мистецтво, але й тому, що естетичне почуття являє собою досить сталу якість психічного і духовного життя, воно концентрує все найкраще, властиве людині як особистості. Естетичне пізнання, найбільш яскраво виявлене у мистецтві, не має суперників щодо вражальності та доступності, художній образ — найбільш містка форма зберігання інформації.

3. Технічні засоби — надійні помічники культосвітнього працівника під час усного виступу, бо вони здатні підсилити його образність. Вдала звукова, світлопроекційна, або ж кіноілюстрація може згладити прорахунки та недоліки емоційно-естетичного боку мови, дати підкріплення логічній переконливості виступу, підвищити загальний настрій аудиторії, досягти зосередження уваги на тому чи іншому питанні (на жаль, багато лекторів, спираючись лише на раціональну побудову мови, нехтують почуттями слухачів).

4. Історичний досвід кращих радянських пропагандистів дає чудові приклади використання психолого-естетичних можливостей технічних засобів з метою пробудження в людей енергії, волі, мужності, радісних почуттів сили, життя й боротьби.

Життя доводить, що подібні приклади не втратили свого значення і в наш час. Нещодавно у столиці Куби на масовому мітингу, присвяченому пам'яті героя-революціонера Ернесто Че Гевари, який загинув в боях з імперіалізмом, на величезному екрані, встановленому

на площі, у супроводі віршів демонструвалися кадри із зображеннями Че Гевари — партизана, міністра, громадянина, борця за народне щастя. За свідощвом очевидців, все це справило на присутніх незабутнє враження, викликало могутнє піднесення революційного ентузіазму.

5. Питання про засоби «соціального спілкування» спеціально обговорювалося на останньому Ватиканському соборі. Радіо Ватикану звернулось до всіх богословів із закликом робити все можливе для того, щоб «технічний прогрес примусив людей впасти на коліна і з ще більшою вірою молитися богу». Католицькі газети вимагають навіть включення священників до екіпажу міжпланетних кораблів. У сучасних церквах широко розповсюджені магнітофони, транзистори, кіноустановки. Бажаючим безкоштовно демонструють «телебіблію».

Широко використовуються можливості технічних засобів для антирадянської пропаганди. Наприклад, на конференції діячів атлантичного блоку було звернуто увагу на необхідність доповнювати арсенал ракет «Поларис» предметами ідеологічного експорту, зокрема грампластинками. Заклик не залишився без уваги. Нещодавно західнонімецька фірма грампластинок випустила великим тиражом популярну пісню «Наталі» відомого французького співака Ж. Беко з фальсифікованим текстом. Замість ліричної розповіді про зустріч з радянською дівчиною, яка з гордістю знайомила зарубіжних друзів з нашою країною, любителям музики було представлено варіант про якусь жінку, що мріє втекти до західного «вільного світу».

XII звітно-наукова конференція: Підсумки наук, роботи за 1967 р.

(22–24 лютого 1968 р.): Прогр. і тези доп. /

Харківський державний інститут культури. Х., 1968. С. 84–88.

КІНО НА УКРАЇНІ НАПЕРЕДОДНІ ВЕЛИКОГО ЖОВТНЯ

1. Останні роки існування самодержавної Російської імперії відзначені пожвавленням буржуазної кінематографії. Це сталося внаслідок світової війни, яка обмежила діяльність іноземних фірм на вітчизняному кіноринку. Багато кінематографічних підприємств, здебільшого карликових за своїми масштабами, напівкустарних, виникло на той час на території України. Створюючи фільми традиційного для тієї доби

рівня, далекі від суспільних проблем, присвячені камерним сюжетам, вузько індивідуальним переживанням, або ж військово-шовіністичні агітки, ці підприємства коли-не-коли торкалися і тематики, близької до конкретно-історичних умов та особливостей життя українського народу («Богдан Хмельницький» — за п'єсою М. Старицького, «Майська ніч, або утоплена» — за М. Гоголем, кіноводевіль «Бувальщина» тощо).

2. До часу лютневої буржуазно-демократичної революції на Україні було понад двадцять кінопідприємств. Спочатку вони намагалися продовжувати свою діяльність за старими канонами та зразками, поставляючи на екран авантюрно-пригодницькі, псевдо-побутові, «комічні» стрічки та салонно-психологічні драми. За своєю тематикою і зображальним матеріалом ці стрічки були чужі для демократичної аудиторії корінного населення України. Чи не тому багато кінопідприємств швидко зникли з поля зору? Їх не рятували ніякі сенсації типу «Справи Болотіної» (великий за розміром для того часу фільм-інсценізація судового процесу у Києві), тоді як демонстрування навіть перемонтованих старих стрічок, подібних до «Любові Андрія» (фільму створеного Д. Сахненком ще до початку світової війни за повістю Гоголя «Тарас Бульба»), проходило з незмінним успіхом. Цей висновок підтверджують також нові матеріали, знайдені нами у процесі вивчення творчості ще декількох піонерів українського кіно, зокрема О. Олексієнка та О. Арбо-Остроухова.

3. Повний напруги і драматизму історичний період між лютим та жовтнем 1917 року не висвітлено з боку кінознавства, так само, як не виявлене з достатньою повнотою своєрідне становище у галузі кіно, яке склалося внаслідок загальновідомих військово-політичних подій, пов'язаних із жорстокою боротьбою за остаточну перемогу Радянської влади на Україні. В умовах. особливого загострення класових сутичок основна маса кінопідприємців взяла курс на «умиротворення», відвертання людей від боротьби за соціальне і національне визволення. В самому кінематографічному середовищі всіляко підтримувалася ідея створення «позакласового союзу» кінопрацівників. Київське і харківське відгалуження цієї організації, створеної у березні 1917 року, були найвпливовішими серед ділків (трохи пізніш ці заздалегідь підготовлені бази було використано як перевалочні пункти контрреволюційних саботажників в кінематографії, що втікали від радянської влади).

4. Обивательська тактика страусиноного ховання від життя, сліпе наслідування «моді» у кінорепертуарі неминуче вели до остаточної втрати позитивних елементів, зародків самобутнього реалістичного

кіномистецтва, які тільки починали знаходити автори перших українських фільмів у процесі творчої співдружності з передовими митцями — М. Садовським, М. Заньковецькою, І. Мар'яненком, Я. Протазановим, В. Гардіним, М. Тархановим, С. Кузнецовим та іншими відомими представниками братніх культур України.

5. На фоні важкого стану кінематографічної справи особливої уваги заслуговують поодинокі факти прогресивного ставлення до можливостей екрану. На жаль, майже ніяких відомостей не зберіглося про роботу кіновидавництва «Скіф», заснованого Б. Кащенком з метою сприяння розвиткові наукової та шкільної кінематографії. Цікавими спробами екранізації реалістичних творів літератури відзначена діяльність одного з найстаріших одеських кіноваристів «Мізрах» («Кривавий жарт», «Судить, люди» та ін.), а також ательє «Мирограф», де працювали здібний режисер та актор М. Салтиков, Е. Пухальський та деякі інші митці з цікавими творчими долями. Серед фільмів, які вони створили, значиться «Апостол» — «кіноправда» (за висловленням сучасників) про життя видатного українського філософа Григорія Сковороди.

6. Боротьба за зміст, нові нечувані раніш завдання, за принципово нове призначення мистецтва, зокрема «найважливішого з усіх мистецтв» кіно, широко розвернулася з перших днів після перемоги соціалістичної пролетарської революції. До справи було залучено все, що мало якусь цінність знання старих фахівців, технологічне обладнання, колективний технічний художньо-виробничий досвід, накопичений у процесі створення кращих дореволюційних фільмів.

XII звітно-наукова конференція: Підсумки наук, роботи за 1967 р.

(22–24 лютого 1968 р.): Прогр. і тези доп. /

Харківський державний інститут культури. Х., 1968. С. 94–95.

Монографії та навчальні посібники

1. Шимон О. О. Сторінки з історії кіно на Україні. К. : Мистецтво, 1964. 152 с.
2. Шимон О. О. Технічні засоби культурно-освітньої роботи: Учб. посіб. для студ. Ін-тів культури // Харківський державний інститут культури. Х., 1971. 73 с.
3. Шимон О. О. Технічні засоби культосвітньої роботи: [Навч. посіб. для культ. освіт., уч-щ]. К. : Вища школа, 1975. 223 с.
Навчальні програми та методичні рекомендації
4. Шимон О. О. Технічні засоби культурно-освітньої роботи: Прогр. практикуму студ. ф-ту культосвітньої роботи / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1959. 47 с.

Лекції

5. Шимон О. О. Радіо і звукозаписуюча апаратура в клубі: Лекція з курсу «Технічні засоби культ.-освіт. Роботи» / Харк. держ. бібл. ін-т. Х., 1960. 35 с.
6. Шимон О. О. Електротехнічне господарство клубу: Лекція для студ. з курсу «Клубна справа» / Харк. держ. бібл. ін-т. Х., 1961. 38 с.
7. Шимон О. О. Розвиток українського радянського кіно. Вип. 1. Зародження української кінематографії: Лекція з курсу «Історія кіно» для студ. ф-ту культ.-освіт. роботи. / Харк. держ. бібл. ін-т. Х., 1961. 40 с.
8. Шимон О. О. Розвиток українського радянського кіно. Вип. 2. Українське радянське кіно в період відбудови народного господарства країни (1921–1925 рр.): Лекція з курсу «Історія кіно» для студ. ф-ту культ.-освіт. роботи / Харк. держ. бібл. ін-т. Х., 1962. 52 с.
9. Шимон О. О. Розвиток українського радянського кіно. Вип. 3. Українське радянське кіно в перші роки соціалістичної

⁴⁰⁴ Тільки україномовні джерела. Повна бібліографія надрукована у книзі: Друковані праці викладачів та співробітників Харківської державної академії культури (1947–1998) [Текст]. Ч. 1 : бібліогр. покажч. / Харк. держ. акад. культури ; уклад.: С. В. Євсєненко та ін. ; за ред. І. О. Вовченко та ін. ; відп. за вип. Л. П. Семененко. Х. : ХДАК, 2000. С. 371–374

реконструкції народного господарства (1926–1929): Лекція з курсу «Історія кіно» для студ. ф-ту культ.-освіт. роботи / Харк. держ. бібл. ін-т. Х., 1963. 64 с.

Статті

10. Шимон О. О. Магнітофон у клубній роботі // Соціалістична культура. 1955. № 10. С. 31–32.
11. Журов Г. В., Шимон О. О. Самодіяльне кіномистецтво в наші дні // Паростки нового. К. : АН УРСР, 1960. С. 234–239.
12. Каліберда М. Г., Шимон О. О. У Харківському бібліотечному // Соціалістична культура. 1960. № 1. С. 24–25.
13. Шимон О. О. Любительські кіностудії // Нові форми культурно-освітньої роботи. К.: Держполітвидав, 1960. С. 121–148.
14. Шимон О. О. З історії зародження кіно на Україні // Наукові записки / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1962. Вип. 6: Питання історії культосвітньої роботи. С. 123–137.
15. Шимон О. О. На порозі майстерності: [Про кіностудію палацу культури ХЕМЗа] // Соціалістична культура. 1962. № 12. С. 42–43.
16. Шимон О. О. Кіносамодіяльність України в перші роки Радянської влади // Народна творчість та етнографія. 1963. № 3. С. 35–41.
17. Шимон О. О., Будулятьєв А. Живі картини А. Федецького: [Перші вітчизняні кінофільми] // Новини кіноекрану. 1963. № 5. С. 13.
18. Шимон О. О. Вперше на екрані: [Т. Г. Шевченко] // Новини кіноекрану. 1963. № 6. С. 7.
19. Шимон О. О. «Тарас Шевченко» П. Чардиніна: [Про кінофільм «Тарас Шевченко»] // Новини кіноекрану. 1963. № 10. С. 4.
20. Шимон О. О. Сліди ведуть в Будапешт: [Рад. фільми в Угорщині] // Вітчизна. 1963. № 10. С. 219–221.
21. Шимон О. О. Творець перших українських фільмів: [Сахненко Д.] // Новини кіноекрану. 1964. № 12. С. 6–7.
22. Шимон О. О. Федецький Альфред Костянтинович // Українська Радянська енциклопедія: [В 17 т.] / Ред. М. П. Бажан. К., 1964. Т. 15. С. 220–221.
23. Шимон О. О., Храбан А. Саморобні проекційні прилади // Соціалістична культура. 1964. № 6. С. 16–18.
24. Шимон О. О. Деякі проблеми розвитку самодіяльної кінотворчості на Україні // Культосвітня робота Х., 1965. [Вип.] 2. С. 45–55.

25. Шимон О. О. Раніше Едісона: [Про винаходи Й. Тимченка] // Соціалістична Харківщина. 1966. 20 березня.
26. Шимон О. О. Перший за Чеховим: [Про знахідки невідомих кіноекранізацій початку XX ст.] // Вітчизна. 1967. № 4. С. 188–192.
27. Шимон О. О. Невідома українська кінокомедія // Дніпро. 1968. № 4. С. 116–120.
28. Шимон О. О. Біля колиски радянського кіномистецтва: До 50-річчя декрету про націоналізацію кіно // Соціалістична культура. 1969. № 8. С. 3–5.
29. Шимон О. О. Становлення українського радянського кіно // Український історичний журнал. 1969. № 8. С. 123–126.
30. Шимон О. О. Всьому порадиця електрика // Заспів. 1970. № 3. С. 74–75.
31. Шимон О. О. Перша прорість: 3 історії укр. кіно // Прапор. 1970. № 2. С. 95–99.
32. Шимон О. О. Динамічна світлова реклама та ілюмінація // Заспів. 1971. № 4. С. 32–34.
33. Шимон О. О. Доля однієї кіно постановки: [«Тарас Бульба» 1924 р.] // Новини кіноекрану. 1972. № 8. С. 16.
34. Шимон О. О. Байда-Суховій та його фільми // Прапор. 1973. № 5. С. 101–105.
35. Шимон О. О. Українське кіноаматорство // Українська радянська енциклопедія : [В 12-ти т.] / ред. М. П. Бажан. 2-вид. К., 1981. Т. 5. С. 64.
36. Шимон О. О. Тимченко Йосип Андрійович // Українська Радянська енциклопедія: [В 12 т.] / Ред. М.П. Бажан. 2-вид. К., 1984. Т. 11. Кн. 1. С. 247.

Тези конференцій

37. Шимон О. О. Перші кроки українського радянського кіно // Наукова конференція, присвячена XXI з'їздові КПРС: [Тези доп.] / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1959. С. 75–76.
38. Шимон О. О. Українське радянське кіно у відбудовний період (1921–1925 рр.) // Конференція, присвячена підсумкам наукової роботи за 1959 рік (4–6 лютого 1960 р.): [Тези доп.] / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1960. С. 17–20.
39. Шимон О. О. Самодіяльна кінематографія // Конференція, присвячена підсумкам наукової роботи за 1959 рік (4–6 лютого 1960 р.):

- [Тези доп.] / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1960. С. 58–59.
40. Шимон О. О. Т. Г. Шевченко на екрані // Тези шевченківської наукової конференції / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1961. С. 7–8.
41. Шимон О. О. До питання про виникнення кіно на Україні (1896–1910 рр.) // VI звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1961 р. (24–26 січ. 1962 р.): Прогр. і тези доп. / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1962. С. 52–54.
42. Шимон О. О. Українське радянське кіно у другій половині 20-х років // VI звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1961 р. (24–26 січ. 1962 р.): Прогр. і тези доп. / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1962. С. 54–55.
43. Шимон О. О. Творчі взаємозв'язки українського радянського кіно 20-х років з іншими видами мистецтва та літературою // VII звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1962 р. (11–13 лютого 1963 р.): Прогр. і тези доп. / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1963. С. 30–31.
44. Шимон О. О. В. Маяковський і українське радянське кіно // VIII звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1963 р. (12–14 лют. 1964 р.): Прогр. і тези доп. / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1964. С. 26–27.
45. Шимон О. О. Кіносамодіяльність Української РСР на сучасному етапі // IX звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1964 р. (25–27 лютого 1965 р.): Прогр. і тези доп. / Харківський державний бібліотечний інститут. Х., 1965. С. 29–30.
46. Шимон О. О. Кіноосвіта в УРСР. (Шляхи розвитку) // X звітно-наукова конференція, присвячена XXIII з'їзду КПРС: Підсумки наук. роботи за 1965 р. (17–19 лютого 1966 р.): Прогр. і тези доп. / Харківський державний інститут культури. Х., 1966. С. 43–46.
47. Шимон О. О. Психолого-естетичні можливості технічних засобів культосвітньої роботи // XII звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1967 р. (22–24 лютого 1968 р.): Прогр. і тези доп. / Харківський державний інститут культури. Х., 1968. С. 84–88.
48. Шимон О. О. Кіно на Україні напередодні Великого Жовтня // XII звітно-наукова конференція: Підсумки наук. роботи за 1967 р. (22–24 лютого 1968 р.): Прогр. і тези доп. / Харківський державний інститут культури. Х., 1968. С. 94–95.

Науково-популярне видання

Автор-упорядник
Миславський Володимир Наумович

ОЛЕКСАНДР ШИМОН:

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ВІДОМОГО
УКРАЇНСЬКОГО КІНОЗНАВЦЯ

(1920–1993)

Редактор Р. Д. Пересецький
Автор фото на меморіальній сторінці Е. Шимон
Верстка В. Верхолаз

Підписано до друку 01.09.2025 р.
Формат 60х84 1/16. Папір офсетний. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 18,37.
Зам. № 213
Наклад 50 прим.

Видавництво «ТОВ «Друкарня Мадрид»
61024, м. Харків, вул. Гуданова 18,
Свідоцтво про реєстрацію суб'єкту видавничої
справи ДК № 6863 від 02.08.2019 р