

114-30/38
И.КОРНИЕНКО

КИНО

СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ



И.КОРНИЕНКО

778C/1430/38
K67

КИНО

СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ

**КИНОИСКУССТВО
СОЮЗНЫХ
РЕСПУБЛИК**



И.КОРНИЕНКО

КИНО

СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

**МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1975**

К 67 **Корниенко И. С.**
Киноискусство Советской Украины. Страницы истории. М., «Искусство», 1975.

240 с. с ил. (Киноискусство союзных республик).

Книга доктора искусствоведения профессора И. С. Корниенко представляет собой первую попытку дать очерк истории украинского советского кино, нарисовать общую картину борьбы за искусство истинно партийное, народное, реалистическое. Характеризуя наиболее существенные, значительные тенденции развития украинского кино, автор прослеживает творческий путь крупнейших его мастеров и дает представление о конкретных фильмах, определяя их своеобразие и место в истории киноискусства.

К $\frac{80106-085}{025(01)-75}$ 110-75

778С

ОТ РЕДАКЦИИ

В общей панораме социалистической культуры достойное место занимает советская многонациональная кинематография, представляющая собой неразрывное единство экранных искусств пятнадцати советских республик.

Будучи неотъемлемым элементом духовной культуры народов нашей страны, советское кино развивается как социалистическое по содержанию, по сути своей идейной направленности; многообразное по своим национальным формам; интернационалистское по своему духу и характеру.

Становление советской многонациональной кинематографии явилось одним из результатов последовательного проведения Коммунистической партией ленинской программы решения национального вопроса, осуществления культурной революции в нашей стране. Диалектика развития советского общественного строя, давшего максимальные возможности для выявления особенностей каждой из социалистических наций при их всестороннем сближении, отразилась и в своеобразии кинопроцесса, для которого характерны идейно-художественные взаимосвязи национальных кинематографий.

Постоянное и все усиливающееся взаимодействие кино различных народов нашей страны выявилось прежде всего в становлении и дальнейшем плодотворном развитии творческого метода социалистического реализма во всех национальных кинематографиях. Правдиво раскрывая общность бытия народов нашей страны, единство закономерностей развития социалистических наций, советское экранное искусство вместе с тем воплощает жизненный материал во всей его конкретно-исторической и национальной характеристике. Эта особенность советской многонациональной кинематографии объясняется способностью искусства социалистического реализма творчески наследовать и развивать традиции демократических и социалистических элементов каждой из национальных культур прошлого, синтезировать лучшие их достижения.

В наше время дальнейшее развитие советского многонационального киноискусства предопределяется задачами коммунистического строительства, воспитания у широчайших масс трудящихся коммунистического мировоззрения.

В пору зрелого, развитого социализма общество в нашей стране, как подчеркивалось в материалах XXIV съезда КПСС и в докладе Генерального секретаря нашей партии Л. И. Брежнева «О пятидесятилетии Союза ССР», достигает высшего для современной истории этапа интернационализации; сложилась и успешно разви-

вается принципиально новая форма исторической общности людей — единый многонациональный советский народ. Все это называется и в движении советского киноискусства.

Возрастающая интернационализация советского киноискусства в диалектической связи с дальнейшим расцветом каждой национальной кинематографии ставит новые задачи и перед киноведческой наукой.

Анализ богатейшего опыта развития многонациональной советской кинематографии как динамической многосложной целостности необходим для прояснения дальнейших путей эволюции отечественного экранного искусства. Вместе с тем выявление исторически складывающихся закономерностей его развития может дать ряд выводов, способных стать поучительными и для рождающихся в наше время национальных кинематографий латиноамериканских и афро-азиатских стран, обогатить представления о перспективах мирового кинематографического процесса; выявить конкретные пути становления коммунистической культуры.

Стремясь к более полному и всестороннему освещению особенностей развития многонациональной советской кинематографии, издательство «Искусство» предприняло публикацию книг о киноискусстве союзных республик.

Основная задача этой серии — изучение того, как диалектика национального и интернационального сказывается в живой сфере непосредственной творческой практики, как общие для всего советского киноискусства тенденции конкретно выявляют себя в ходе развития кинематографии каждой из союзных республик, как все более укрепляется и усиливается их внутреннее идейное и художественное родство.

Автор данной книги о киноискусстве Советской Украины — заслуженный деятель культуры УССР, доктор искусствоведения, профессор Иван Сергеевич Корниенко, ведущий украинский киновед, историк и теоретик кино, перу которого принадлежит более 200 газетных и журнальных статей о киноискусстве, а также книги, выпущенные издательством «Мистецтво»: «Украинское советское киноискусство. 1917—1929», «Полстолетия украинского советского кино», «Игорь Савченко», «Кино и годы», «Искусство кино — принципы и художественные средства», «На орбитах киноискусства» и другие.

Кинематограф вошел в жизнь нашего современника как ежедневная духовная потребность, как могучее средство познания и духовного обогащения.

За годы Советской власти кино, жадно впитывая все лучшее, прогрессивное из многовековых традиций литературы, театра, живописи, графики, архитектуры, скульптуры, народно-прикладного искусства, публицистики, из духовных сокровищниц многонациональной культуры нашей страны и прогрессивного искусства зарубежных стран, превратилось действительно в «важнейшее из искусств» по своей массовости, по силе воздействия, по своей роли в деле воспитания человека.

В общем русле развития и совершенствования советского кино шло становление и обогащение кинематографа всех союзных республик, в том числе и кино Советской Украины.

Новые планы коммунистического строительства в нашей стране, определенные историческим XXIV съездом КПСС, выдвинули перед советским искусством, в том числе и советским кинематографом, важные, ответственные задачи.

В партийных документах последних лет — в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева XXIV съезду, резолюции съезда, решениях пленумов нашей партии, в докладе Л. И. Брежнева «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик», в постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подтверждены и обоснованы принципы идейности, партийности и народности советской культуры, социалистической по содержанию, по главному направлению своего развития, многообразной по своим национальным формам и интернационалистской по свое-

му духу и характеру, подчеркнута та огромная роль, которую играет советское искусство в деле коммунистического воспитания людей, формирования их мировоззрения, нравственных убеждений и эстетических вкусов.

Как отмечал Л. И. Брежнев в докладе XXIV съезду партии: «В соответствии с ленинским принципом партийности, мы видим свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства».

Участие в великом общенародном деле коммунистического строительства — именно в этом и заключалась принципиальная направленность, главная линия развития украинской кинематографии с самого начала ее деятельности.

Украинские кинематографисты всегда верно служили партии и народу, стремясь отобразить революционный пафос, величие, красоту и романтику новой эпохи, создать замечательные образы строителей социалистического и коммунистического общества.

Достижения киноискусства Советской Украины получили широкую известность и признание.

В духовный мир всех народов СССР вошли незабываемые образы, созданные украинскими мастерами кино — Александром Довженко, Амвросием Бучмой, Иваном Кавалеридзе, Игорем Савченко, Леонидом Луковым, Наталией Ужвий, Семеном Шкуратором и другими.

Ярчайшей страницей кинолетописи республики является творчество выдающегося кинорежиссера и писателя современности Александра Петровича Довженко, основоположника украинского советского киноискусства, творца мирового шедевра — фильма «Земля», таких образцов советской киноклассики, как «Арсенал», «Иван», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин», потрясающих документальных лент периода Великой Отечественной войны, автора самобытных литературных кинопоэм, киноповестей, рассказов, которые являются красой и гордостью советского кино и литературы.

К числу корифеев мы причисляем и Игоря Савченко, который обогатил советское искусство такими выдающимися произведениями, как «Богдан Хмельницкий» и «Тарас Шевченко». Его поэтика оригинальна, каждая его постановка в чем-то новаторская — в жанровом или тематическом отношении, в идейном подходе к теме или характере ее художественного решения. Творчество его, как и

творчество А. Довженко, глубоко интернационально, народно, реалистично.

В истории советской кинематографии по праву значатся имена и других украинских деятелей культуры — Леся Курбаса, Амвросия Бучмы, Марии Заньковецкой, Николая Садовского, Ивана Марьяненко, Ивана Замычковского.

Кинематографисты Украины с большой благодарностью вспоминают Николая Охлопкова, Владимира Гардина, Петра Чардынина, Ивана Перестиани, Марка Донского, Абрама Роома, Ивана Пырьева, Бориса Барнета, Григория Рошаля, Алексея Каплера, Сергея Герасимова, Льва Кулиджанова, Сергея Юткевича и многих других мастеров русской и других братских кинематографий, щедро делившихся своим творческим опытом и знаниями.

Сформировавшись в могучее средство идеологического и эстетического воспитания людей, украинское советское киноискусство успешно развивалось и развивается как искусство социалистического реализма. Его мастера создали ряд фильмов, вошедших в сокровищницу многонационального киноискусства нашей страны.

За годы Советской власти кино стало повседневной необходимостью трудящихся города и деревни Украины. У нас нет сейчас населенных пунктов, где бы не демонстрировались фильмы. От старого, дореволюционного кино на Украине осталось всего 240 примитивных киноустановок, а сейчас киносьте республики насчитывает свыше 38 тысяч киноустановок. Ежегодно демонстрируется 1400 художественных и более 3000 хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. Ежедневно смотрят кинофильмы более 1900 тысяч зрителей. Государственные, профсоюзные, ведомственные и школьные киноустановки обеспечивают фильмами 28 контор и 59 отделений кинопроката.

Две студии художественных фильмов (в Киеве и Одессе), киностудии хроникально-документальных и научно-популярных фильмов, студия «Телефильм» выпускают ежегодно десятки разнообразных игровых фильмов, более 1500 документальных, научных, телевизионных, учебных, видовых, мультипликационных кинокартин, а также киножурналы, инструктивные и рекламные ленты. Более 400 любительских киностудий республики создают условия для работы самодеятельных кинематографистов.

В этой книге рассказано далеко не о всех украинских фильмах 1917—1973 годов. В частности, скупое освещено развитие документального и научно-популярного кино.

Ограниченный размером книги, автор стремился прежде всего раскрыть наиболее важные, основные художественные процессы, происходившие в украинском советском киноискусстве.

В работе над книгой хотелось дать читателю представление о каждом периоде истории кино Советской Украины и через творчество виднейших его мастеров, через их лучшие произведения обрисовать общую картину развития украинского киноискусства, рассказать о борьбе за ленту значительные, реалистические, проникнутые духом партийности, идейности, народности, за яркие и многогранные характеры, за обновление художественной формы, за воспитание новой талантливой творческой смены.

Однако, отмечая наиболее важные явления и художественные ценности, мы не уклоняемся от разговора и о срывах в творчестве отдельных работников кинематографа, о появлении на наших экранах посредственных, слабых фильмов.

В процессе своего развития мастерам кино Советской Украины пришлось вести борьбу с целым рядом ошибочных, а то и просто вредных явлений — преодолевать влияние дореволюционного кино, влияние теоретических установок Пролеткульта, лефовской фетишизации «факта», формализма, украинского буржуазного национализма и пр.

Благодаря чуткой заботе и помощи Коммунистической партии украинское кино, как и все советское искусство, обогащалось идейно и художественно, вбирая из самой действительности стремление к новаторству, к дерзновенному творческому поиску.

Наше кино растет и развивается на животворной почве социалистического реализма, его знамя — жизнеутверждающий гуманизм, интернационализм, мир и дружба между народами.

Основным материалом книги явились не только фильмы, сценарии, но и монтажные листы, режиссерские разработки, эскизы художников и т. д., а также архивные источники, журнальные и газетные статьи, рецензии, стенограммы дискуссий и обсуждений фильмов, воспоминания старых кинематографистов.

Автор книги глубоко благодарен товарищам, оказавшим помощь в работе над книгой.

Мы по праву можем сказать: украинская кинематография — детище Великого Октября. До революции Украина не имела своего развитого киноискусства. Однако было бы несправедливо не вспомнить хотя бы кратко дореволюционную предысторию украинского кино.

У истоков нового зрелища на Украине стояли люди, которыми ныне мы можем справедливо гордиться.

Читатель, знакомый с историей кино, помнит имена русских изобретателей А. Самарского и И. Акимова и знает, что ни «хрономотографу» первого, ни «стробографу» второго не повезло так, как аналогичному аппарату братьев Люмьер. К этим именам современные исследователи добавляют еще два.

В 90-х годах прошлого столетия И. А. Тимченко — одесский механик-конструктор и профессор физики Московского университета Н. А. Любимов сконструировали аппарат для воспроизведения на экране непрерывного движения людей и предметов. Работа аппарата была продемонстрирована на заседании секции физики IX съезда русских естествоиспытателей и врачей. А было это 9 января 1894 года! Авторы тогда же зарегистрировали и запатентовали свое изобретение. Но и оно разделило судьбу «хрономотографа» и «стробографа»: не пошло дальше патента, не нашло промышленника, который бы сделал то, что позднее во Франции осуществили Люмьеры.

И хотя приоритет французских изобретателей кинематографа несомненен — ведь именно они дали ему жизнь, — знать имена их русских и украинских предшественников мы должны. Чем внимательнее изучаем мы свою историю по документам и материалам, по газетам, журналам, воспоминаниям, архивам, тем чаще бываем вознаграждены и с удовольствием вносим коррективы в картину развития отечественного кинематографа.

Вот еще одно из таких важных уточнений.

До недавнего времени мы были уверены в том, что первые ленты, демонстрировавшиеся в России, были французскими, а своих тогда еще не было. Оказывается, были! Первая отечественная киносъемка, по новым данным, была осуществлена 30 сентября 1896 года. Известный харьковский фотограф-художник Альфред Константинович Федецкий (1857—1902) снял хроникальный сюжет «Перенесение чудотворной иконы Куряжской Божьей матери в Харьковский Покровский монастырь». Вскоре А. Федецкий закончил ленту «Джигитовка казаков первого Оренбургского казачьего полка». Первые публичные киносеансы он устроил в декабре того же года в помещении оперного театра¹.

Ободренный успехом, Федецкий снимает еще ряд коротких лент: «Вид харьковского вокзала в момент отхода поезда», «Катание на Красной площади», «Народное гулянье на Конной площади».

Как видим, тематика съемок была случайной. Но характерно, что А. Федецкий снимает преимущественно картины народной жизни, а не официальную хронику. Демократ по убеждениям, он фиксировал то, что могло заинтересовать широкого зрителя.

Уроженец Житомира, Альфред Константинович Федецкий получил специальное образование в Вене (учился в фотографическом институте при Академии искусств), часто бывал за границей и всю жизнь посвятил развитию на Украине фотографии и кинематографии. Человек образованный, культурный, в высшей мере порядочный, он с огромным энтузиазмом трудился над усовершенствованием киноаппарата, над улучшением качества съемок, часто давал благотворительные сеансы. Известно, например, что выручку за несколько платных просмотров А. Федецкий отдал в пользу детских приютов и бедняков Харькова.

Верное чутье подсказало Федецкому, что снимать лучше всего события, полные динамики, движения, события с участием масс народа. И первые зрители были в восторге, наблюдая джигитовку казаков, народные гулянья, отход поезда (возможно, навешанный знаменитой уже тогда лентой Люмьеров) и т. д. По свидетельству прессы, харьковские сеансы проходили с шумным успехом². Как пра-

¹ Газ. «Южный край», Харьков, 1896, 15 октября и 4 декабря.

² Там же, 4 декабря.

вило, они устраивались после окончания театральных спектаклей и объединяли несколько сюжетов, снятых на пленку, каждый из которых не превышал 20 метров.

К А. Федецкому полетели приглашения из Киева, Варшавы и других городов. Но вскоре он вынужден был прекратить съемки. Ему никто не помогал, никто не финансировал его фильмы, копии быстро приходили в негодность, а сам Федецкий менее всего был дельцом и никогда не рассматривал свою работу как коммерческое предприятие. Естественно, он не мог выдержать конкуренции. А она вскоре развернулась.

В Харькове появились представители разных зарубежных фирм (Пате, Гомон и др.) со своей аппаратурой и фильмами. Монополия зарубежных предпринимателей на владение кинотеатрами закрыла А. Федецкому дорогу на экран.

Недолгой была деятельность А. Федецкого. Не сохранилась ни одна лента. Но его по праву можно назвать одним из зачинателей отечественной кинематографии.

С 1907 года на Украине начинается более регулярное фильмопроизводство. Хроникально-документальные съемки становятся постоянными. Формируются кадры первых операторов-профессионалов. Растет активность кинопредпринимателей, как иностранных, так и отечественных. Разворачивается настоящая охота за сюжетами, в особенности за сенсационными. Киносеансы начинают все больше интересовать публику.

Сменил фотоаппарат на кинокамеру известный в те годы киевский фотограф Н. Козловский. Первые его хроникальные (событийные) съемки на местном материале получили одобрение публики, и в 1908 году для демонстрации своих лент он открывает кинотеатр «Иллюзия».

Кроме него хронику местной жизни снимают в Киеве, Одессе, Харькове отдельные мелкие предприниматели.

Начиная с 1911 года активизируется выпуск документальных фильмов: в Киеве зарубежные предприниматели основывают киностудию «Экспресс» — специально для съемок «сенсационных» сюжетов — и показывают их в своем кинотеатре.

В Екатеринославе приступает к съемкам местной хроники Даниил Сахненко, которого по справедливости можно назвать пионером украинского кино¹. Этот человек был

¹ См. сб. «Крізь кінооб'єктив часу», Київ. «Мистецтво», 1968, стр. 17—25.

подлинным самородком. Он самостоятельно овладел профессией киномеханика, изучил проекционную и съемочную аппаратуру. У него были золотые руки и светлая голова. Работая киномехаником в электротеатре «Биограф» у предпринимателя А. Зайлера, Д. Сахненко с 1908 года начал снимать самостоятельно. Его ленты свидетельствовали о явном операторском даровании и большом техническом умении самоучки. Это не прошло мимо внимания агента фирмы Пате, который тут же предложил молодому человеку стать корреспондентом фирмы.

В хроникальных сюжетах Д. Сахненко отражал разные, наиболее любопытные сцены местной жизни. Снимал он и видовые ленты, стараясь передать в них поэтическую прелесть украинских пейзажей¹.

После революции Д. Сахненко отошел от операторской работы, стал талантливым киноинженером-рационализатором. Многие наши крупные режиссеры и операторы вспоминали о нем с теплотой и благодарностью. Скромный и бескорыстный, он щедро делился с товарищами своими знаниями. К сожалению, история отечественного кинопроизводства и кинопромышленности еще не написана и подвижнический труд многих специалистов все еще остается в тени. А ведь без них, без их труда и таланта не могло бы существовать и высокое искусство кино. Д. Сахненко был одним из тех, кто посвятил свою жизнь развитию кинотехники, и он заслужил почетное место в истории нашего киноискусства.

Во время первой мировой войны монопольное право на документальные военные съемки было отдано, как известно, Скобелевскому комитету. Его операторы освещали события на фронтах скупой, вялой, неинтересной и, мягко выражаясь, не всегда объективной. К тому же вспомним, что фронтовые съемки вели всего только пять операторов, среди них — два иностранца и трое русских: П. Новицкий, П. Ермолов и Н. Топорков.

На события войны кинематограф откликнулся и игровыми лентами, в основном шовинистическими агитками. К хронике местной жизни, естественно, на некоторое время интерес был утрачен.

Содержание лент, как правило, не выходило за рамки официально дозволенного. Хотя некоторые факты свидетельствуют о том, что уже в те годы находились люди,

¹ А. Кордюм, *Минуле, яке лишається з нами*, Київ, «Мистецтво», 1965, стр. 9—19.

понимавшие, каким острым оружием в политической борьбе может стать в умелых руках кинематограф. Напомним в этой связи экстраординарный случай: в киножурнале уже упоминавшейся студии «Экспресс» сюжет хроники о похоронах Столыпина был помещен под общим заглавием «Киевские торжества»!¹

Но обычно сюжеты кинохроники не отличались серьезным общественным содержанием и политической остротой и, как правило, дублировали сообщения прессы. Их положительная роль заключалась в том, что они понемногу начинали вытеснять зарубежную кинопродукцию, господствовавшую на экранах и часто вызывавшую нарекания зрителей и прессы убожеством и примитивностью содержания, незнанием условий местной жизни и т. д.

Существовавшая в те годы небольшая группа украинских кинематографистов не могла ограничиться лишь хроникально-документальными лентами, тем более, что их русские коллеги уже приступили к созданию фильмов на украинском материале. Так, в 1909 году А. Ханжонков выпускает «Мазепу» (по опере П. И. Чайковского), а московское отделение фирмы Пате снимает «Вия» (по Н. В. Гоголю). А. Дранков экранизирует «Тараса Бульбу», затем — в постановке украинского коллектива, гастролировавшего в Петербурге, снимает на пленку спектакли оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемьевского, пьес «Шельменко-денщик» по Г. Квитко-Основьяненко и «Богдан Хмельницкий» по М. Старицкому². Это были одночастевки с заснятыми на пленку фрагментами театральных спектаклей. Об их художественных достоинствах можно не говорить, отметим только, что лента «Богдан Хмельницкий» выделялась по крайней мере благими замыслами — стремлением хоть как-то стилизовать колорит эпохи. Известно также из воспоминаний Дранкова, что эта лента — одна из немногих, показанных Л. Толстому, — была оцепена великим писателем положительно: он отметил ее доступность крестьянскому зрителю.

Режиссеры все чаще обращаются к украинскому материалу, но трактуют его весьма вольно. Так, А. Метр неузнаваемо исказил «Тараса Бульбу» в банальной мелодраме «Любовь Андрея», а в ленте «В дни гетманов» продолжил экзотические увлечения, начатые в своей «Украин-

¹ См. газ. «Киевский кинематограф», 1911, 10 сентября.

² См.: Вен. Вишневский, Художественные фильмы дореволюционной России, М., Госкиноиздат, 1945, стр. 10.

ской легенде», сочинив низкопробную «клюкву» о привольной жизни малороссийских гетманов.

В дореволюционные годы были сняты ленты «Майская ночь, или Утопленница», комедия «Любови все возрасты покорны», «Гнат Подкова», «Цыганка Груня», «Ночь перед рождеством». В большинстве этих картин весьма приблизительно передавались бытовые, этнографические особенности украинского прошлого. Зато отчетливо отражалось примитивное представление об истории украинского народа и народном характере.

Но справедливости ради следует отметить, что некоторые из названных фильмов пользовались популярностью у зрителей, и не только на Украине, где их и смотрели особенно внимательно и судили более строго. При всех своих недостатках эти ленты не только знакомили с прошлым народа, с его бытом и обычаями, но и способствовали популяризации литературных произведений. В этом отношении наиболее удачен был фильм «Катерина» (1911) по знаменитой поэме Т. Г. Шевченко.

Режиссер Ч. Сабинский, не удовлетворившись либретто оперы «Катерина», написал сценарий, в котором подробно разработал драматические, социально окрашенные события поэмы. Лента коротка — в ней всего 385 метров. Но здесь уже можно отыскать некоторые элементы киновыразительности. Используя свой опыт экранизации произведений Гоголя, Толстого, Тургенева, режиссер Ч. Сабинский, человек культурный и художественно одаренный, сознательно избегал всякой приблизительности, театральщины. Он умело соединил натурные и павильонные съемки (оператор Ж. Мейер), в бытовых сценах пытался воспроизвести реальные условия жизни крестьян шевченковской поры. Не забудем, что это было в 1910 году, и смело отнесем «Катерину» к прогрессивным явлениям отечественного дореволюционного кино. В фильме, подчеркнем, отчетливо звучали социальные мотивы — осуждение несправедливого, эксплуататорского общества, погубившего героиню. Острота конфликта, решенного по тем временам правдиво и убедительно, была заметным явлением и получила должную оценку зрительного зала: фильм пользовался большим успехом. Ч. Сабинский, несомненно, сознательно полемизировал с лентами типа «Любовь Андрея» или «Цыганка Груня», которые только дискредитировали имена великих писателей.

Но все эти фильмы-экранизации снимались либо московским отделением фирмы Пате, либо другими иностран-

ными фирмами. И поэтому очень важен факт, что в 1911 году Д. Сахненко организует в Екатеринославе «Южно-русское ателье «Родина» и приступает к съемке фильма «Запорожская Сечь». Как видим, первые украинские кинематографисты начинают с освоения исторического материала, обращаются к прошлому своего народа.

В том же году Д. Сахненко снимает как оператор частной киноконторы И. Спектора «Художество» фильмы-спектакли «Наймичка» (по И. Тобилевичу) и «Наталка Полтавка» (по И. Котляревскому) — оба в постановке знаменитой киевской труппы М. Садовского, гастролировавшей тогда в Екатеринославе.

С кинематографической точки зрения эти ленты не представляют особой ценности, но они интересны тем, что в них отразился неумемный экспериментаторский дух Д. Сахненко и запечатлено режиссерское и актерское мастерство корифеев украинского театра. Оба фильма Сахненко снял не на сцене и даже не в павильоне, а на натуре, в живописном уголке местного парка. Зрители припили фильмы хорошо. Ленты были сделаны любовно, с определенным мастерством. В них снялись великая украинская театральная актриса М. Заньковецкая и замечательные актеры Г. Борисоглебская, Л. Линицкая, И. Марьяненко. Названные фильмы и ценны своим общекультурным значением — пропагандой лучших достижений украинской драматургии и театра.

«Наталка Полтавка» — единственная из дореволюционных лент украинского кино, пережившая свое время: республиканская пресса свидетельствует, что в новой редакции этот фильм демонстрировался на экранах и в начале 20-х годов.

В последующих игровых лентах Д. Сахненко выступает только оператором.

Начиная с 1910 года в украинском кинорепертуаре все большее место занимают комические ленты, водевили, а также так называемые говорящие фильмы (их «озвучивали» сидящие за экраном актеры). Делались эти неприятельные опусы в расчете на самый невзыскательный вкус.

Как правило, они изобиловали штампами, грубым комикованием и откровенно использовали устойчивый интерес украинского зрителя к национальной тематике в чисто коммерческих целях. Поэтому к лентам типа «Как они женихались», «Кума Феська», «Шельменко-денщик», «Запорожские сокровища», «У портного», «Одесские ката-

комбы» вполне можно отнести ту критическую оценку, которая дана нашим киноведением дореволюционному кинорепертуару в целом. Редкие произведения, отмеченные прогрессивными тенденциями и творческими поисками, выглядели в то время одиночными островками.

Первая мировая война повлияла на украинское кино в основном отрицательно. Выведя кинематограф из состояния политического индифферентизма, шовинистическая пропаганда наложила на него свою тяжелую руку. Харьковский предприниматель Ф. Щетинин, став с 1905 года хозяином кинопредприятия «Родина», выпускает в годы мировой войны серию ура-патриотических лент: «Геройский подвиг телефониста Алексея Манухи», «На поле боя», «Во славу русского оружия», «Умер бедняга в больнице военной».

Подобные примитивные ленты выпускались и небольшими киноателье в других городах, например в Одессе.

Ажиотаж вокруг военной тематики породил целый ряд репертуарных «говорящих» лент — «Как умирают герои», «Мировая война», «Спите, орлы боевые», «Геройский подвиг Хаима Шейдельмана» — немых фильмов, «озвучиваемых» кинодекламаторами за экраном.

В 1914 году в Киеве начала работать киностудия «Светотень», позиция владельцев которой была характерна для несколько иной кинопродукции того периода. Фильмы «Светотени» не касались непосредственно актуальных проблем — проблем войны и связанных с нею политических платформ, были в стороне от пропаганды шовинистических идей, но и не несли никаких мыслей позитивных и, уж конечно, прогрессивных и революционных. Неучастие в работе официальной пропагандистской машины рассматривалось тогда многими как своего рода «пассивное сопротивление»; молчаливое несогласие сообщало продукции студии оттенок если не прямой оппозиционности, то пацифизма.

«Светотень» выпускала в основном экранизации, обращаясь к произведениям русской, еврейской и зарубежной литературы. Таковы «Униженные и оскорбленные» по Ф. Достоевскому, «Рабыня роскоши и моды», как ни странно, по «Дамскому счастью» Э. Золя, «Убийство на постоялом дворе» по Эркману-Шатриану — эти ленты были сняты в 1915—1916 годах. В них чувствовалось стремление передать важнейшие сюжетные линии и конфликты первоисточников, сохранить некоторые социальные мотивы (например, в «Униженных и оскорбленных»).

В конце войны на Украине возникли небольшие кустарные киноателье, создавшие по одной-две картины, причем настолько беспомощные в профессиональном отношении, что они не оставили никакого следа.

Из всех фильмов, сделанных на Украине в годы войны, внимания заслуживает, пожалуй, драма «Жизнь и смерть лейтенанта Шмидта» («Восстание Черноморского флота»), выпущенная конторой «Кинолента» в июле 1917 года в Одессе. Здесь мы впервые встречаемся с сочувственным изображением революционных событий. Не случайно, что ее авторами были Я. Посельский и А. Разумный — в будущем активные работники советской кинематографии. Как свидетельствуют документы, эта картина ставилась при содействии Севастопольского Совета рабочих и солдатских депутатов¹.

Скажем еще несколько слов об уже упомянутом «говорящем кино», возникшем в те годы. Оно привлекло внимание публики аттракционной новизной: актер-декламатор за экраном синхронно озвучивал, как правило, несколько ролей. Ежегодно таких лент выпускалось восемьдесят, чаще всего в одной копии, с которой декламатор и гастролировал. Ясно, что доля таких фильмов в прокате была мизерной. Но характерно, что успех они имели поначалу весьма устойчивый: зритель интуитивно ощущал, что экран должен быть говорящим, и стихийно тянулся к звуку, пусть даже воспроизводимому столь кустарно.

Не случайно, что в эти же годы шли и поиски передачи цвета на пленке, начавшиеся примитивным покадровым раскрашиванием. Пытливая человеческая мысль постоянно работала над усовершенствованием техники кинематографа.

Самым известным из кинодекламаторов-актеров был в те годы А. Алексеев, человек действительно одаренный, умевший имитировать голоса и мужчин и женщин и «озвучивавший» все роли в своих фильмах по комедиям и водевилям Г. Квитко-Основьяненко, Н. Старицкого, И. Котляревского и других. Но и его ленты, увы, были малосодержательными, неглубокими, им были присущи морализаторство, примитивная дидактичность, обилие сентенций. Зритель тех лет любил, однако, фильмы с участием А. Алексеева за их юмор, за точные зарисовки

¹ См.: Вен. Вишневский, Художественные фильмы дореволюционной России, стр. 128.

быта, смешных неурядиц повседневности. Эти картины отражали некоторые стороны существования людей рядовых, обыкновенных в ситуациях общеизвестных, поданных в комическом освещении. Покровительствовала фильмам А. Алексеенко и пресса. О ленте «На чужой каравай рот не разевай» журнал «Сине-фоно» писал: «Зритель буквально забывает, что перед ним картина, а не живые артисты»¹. Наличие «массы комизма» отмечалось в водевиле «Как они женихались»².

«Говорящие фильмы», снятые позже, уже в годы войны, успехом почти не пользовались: они были крайне примитивными и к тому же насыщены шовинистической пропагандой, от которой зритель начал уже уставать. Окончательно утратив эффект новизны и пусть поверхностной, но все же бытовой достоверности, «говорящее кино» сошло с экрана.

Добавим к этому, что кинофикация Украины в 1917 — 1918 годах была весьма ограниченной: существовало всего 240 киноустановок.

Интересно отметить, что через десять лет, в 1929 году, киносеть республики насчитывала уже 2336 киноустановок.

Таков краткий обзор украинского дореволюционного кинематографа.

Кинематографисты, работавшие на Украине до Октябрьской революции, не имели возможности создать значительные произведения и обогатить национальную культуру художественными открытиями. Оставленное ими скромное наследство весьма противоречиво и неравноценно. Основная продукция находилась на уровне лубочного зрелища, идейно-политические, творческие поиски едва намечались. Кроме того, до наших дней не сохранилась ни одна украинская дореволюционная картина.

Однако важно, что в этот период выросла группа профессионалов-специалистов, многие из которых активно включились в строительство советского кино в первые же дни революции.

Изучая репертуар дореволюционного кино, мы одновременно знакомимся и со зрителем, которому вскоре предстояло увидеть, воспринять и оценить новое, советское киноискусство. Мы узнаём, каковы были вкусы тогдашнего зрительного зала, каковы запросы, потребности, и по-

¹ «Сине-фоно», 1910, № 15, стр. 18.

² «Николаевская газета», 1910, 12 декабря.

нимаем, какую сильную инерцию должны были преодолеть пионеры нового искусства. Им выпало на долю одновременно и воспитывать нового зрителя, и создавать новую систему эстетических ценностей. Старое кино соперничало с новым не только на экранах, но и в сознании зрителей. И если вытеснить прежнюю низкопробную продукцию из репертуара оказалось делом хотя и нелегким, но возможным, то перестроить сознание зрителя было куда труднее.

Изучая историю нашего киноискусства, нельзя упустить из виду этот важнейший аспект. Он, безусловно, актуален и в наши дни: ведь каждый новый этап развития искусства требует перестройки, пусть и не всегда столь радикальной, и об этом не могут забывать ни создатели фильмов, ни критики, ни историки — знать сложность кинематографического процесса должен сегодня и сам зритель.

Со старым кинематографом яростно спорили молодые художники, опровергая его по всем линиям. И даже когда наше искусство уже окрепло и могло не бояться конкуренции, призрак «старья» беспокоил воображение новаторов и они безошибочно угадывали его следы в фильмах своих современников.

Без понимания этой явной и скрытой идейно-художественной полемики в теории и практике мы не разберемся до конца в том, что происходило в нашем кино в 20-е годы, да и позднее. Зная дореволюционный репертуар и заодно нравы тогдашнего производства, мы поймем страсть отрицательного отношения к нему и Л. Кулешова, и Д. Вертова, и А. Довженко, и С. Эйзенштейна, и В. Пудовкина.

Старое кино было по сути их классовым врагом, идеологическим противником — отсюда пафос отрицания с его крайностями, отсюда (забегая вперед) не всегда и не во всем справедливая, преувеличенная критичность отношения к мастерам, пришедшим в новое кино из старого, например к П. Чардынину и Я. Протазанову.

Новое, советское киноискусство рождалось не в вакууме и возникало не в чистом виде, не в пролеткультовских «лабораториях». Дело не только в том, что старые ленты продолжали идти на экранах. Существеннее то, что принципы, по которым они были созданы, прочно жили в сознании многих, как зрителей, так и кинематографистов. В первые годы зарождения советского кино традиции старого видоизменялись, приспособлялись к новым услови-

ям, но не умирали без боя. Ремесленное, аполитичное кино надеялось выжить, по-старому отображая новое время. Советским кинематографистам уже в самом начале их творческого пути нужна была политическая и художественная зоркость, чтобы разглядеть мимикрию и разоблачить ее.

Нужна эта зоркость и историку кино, а она невозможна без овладения марксистско-ленинской философией.

**ЭТИХ ДНЕЙ
НЕ СМОЛКНЕТ
СЛАВА...
(1917 — 1930)**

В бурные годы Октябрьской революции и гражданской войны рождался новый мир и новый человек. Стальной плуг истории перепахивал сознание сотен миллионов людей, пробуждая их к активной творческой жизни, к созидательной деятельности, к строительству нового общества и новой культуры.

Социалистическая культура возникла не на пустом месте. Она могла сформироваться, мощно развиваться и стать передовой культурой человечества, лишь освоив, переработав все лучшее, что было накоплено за многие века истории. Ленинское учение о культурном наследии всегда было теоретической и практической основой строительства советской культуры. Оно надежно вооружало бойцов культурного фронта в борьбе с проявлениями буржуазного национализма, с концепциями лефовского, пролеткультовского, рапповского толка. Эта борьба, часто приобретающая напряженность и остроту, была исторически неизбежной и закономерной, она стала идеологической и эстетической школой, которую с успехом прошло все советское искусство. Украинское советское искусство не составляет исключения, что ярко подтверждается и историей нашего кинематографа.

Украинское советское кино, как и все советское киноискусство, началось с хроники. В 1917—1919 годах, когда в Ялте и Одессе, в частных ателье Ханжонкова, Дранжова, Ермольева и Харитоновна снимались «Дети сатаны», «Скерцо дьявола», «К богу на бал», «Плакучая ива», операторы, пришедшие в революцию, снимали боевые действия Красной Армии, революционные события в Киеве, Харькове, Одессе. Их работа проходила в сложных условиях: старая аппаратура, острая нехватка пленки, почти полное отсутствие технической базы. К этому добавились и трудности с прокатом. Буржуазные

кинодельцы стремились во что бы то ни стало удержать в своих руках кинопроизводство и кинорынок. Известны случаи прямого саботажа и вредительства, уничтожения аппаратуры, пленки, готовых фильмов. Частные прокатчики наводняли экраны низкопробными заграничными боевиками и коммерческими дореволюционными лентами.

Но ростки нового кинематографа заглушить не удалось. Коммунистическая партия Украины уделяла этой области культуры постоянное внимание, по достоинству оценивая важное политико-воспитательное значение экрана. В отделах политпросвещения и при политотделах Красной Армии были созданы — еще до декрета о национализации кинопромышленности — кинокомитеты и киносекции, которым было поручено производство и прокат советских кинолент. Для этой цели были реквизированы ателье «Художественный экран», «Светотень» в Киеве, частные ателье такого же типа в Одессе. При политуправлении Красной Армии было создано киноиздательство «Красная Звезда». Это был своевременный и необходимый шаг, укрепивший производственную базу новорожденного советского кинематографа на Украине.

Как ни скромны были первые успехи украинского советского кино, мы оцениваем их высоко. В труднейших условиях ожесточенных боев на украинской земле операторы сняли хроникальные ленты: «Вручение М. И. Калининым ордена Красного Знамени Первой Конной Армии», «Освобождение Крыма от Врангеля», «Парад войск и демонстрация 1 Мая в Киеве», «Отправка на фронт Первого интернационального полка», «Первый выпуск советских врачей» и другие.

В феврале 1919 года возник киножурнал под названием «Живой журнал». Он состоял целиком из современной хроники, запечатлевшей новых героев — рабочих и крестьян, красноармейцев.

В начале 1919 года Совет Народных Комиссаров Украины издал два декрета — о национализации всех кинотеатров и киноателье на территории республики и о передаче их на местах специально организованным отделам политпросвещения. Эти важнейшие постановления не удалось широко провести в жизнь: на украинской земле шли ожесточенные бои, города переходили из рук в руки, наладить постоянное производство фильмов и их прокат не было возможности.

Но кинокомитеты отделов политпросвещения и особенно политотделы частей Красной Армии делали все воз-

можное для максимального использования кинолент в пропагандистской работе с бойцами и населением. Так, политотдел 41 дивизии, расположенный тогда в Одессе, организовал съемки фильмов, реквизируя для этой цели частное ателье. В очень короткий срок было снято несколько короткометражных лент о боевых подвигах дивизии в борьбе с интервентами, контрреволюцией.

В начале 1919 года были осуществлены съемки кинохроник «Открытие первой пролетарской выставки», «Губернский съезд Советов» и другие. В это же время была снята и широко демонстрировалась на киноустановках и в агитпоездах хроника о праздновании в Киеве дня Красной Армии.

В бюллетене, который в 1919 году издал только что созданный в Харькове Всеукраинский кинокомитет при Наркомпросе республики, отмечалось, что «отдел кинохроники этого комитета в мае и июне снял ленты «Первый передвижной поезд», «Пароход им. ЦИКа», «Открытие Всеукраинского съезда уездных комитетов», «Вручение Киевскому гарнизону знамени Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов». Отдел хроники выпустил также фильм «Жизнь красных курсантов» о подготовке командиров Красной Армии¹.

В 1919 году начинается и выпуск первых игровых лент на актуальные темы — агитфильмов.

Фильм «Все для фронта» рассказывал о сборе теплых вещей и обмундирования для фронта, «Красная звезда» — о патриотизме и отваге советских бойцов.

Типичными были агитфильмы «Пауки и мухи», «Четыре месяца у Деникина» — искренние, взволнованные, но технически и художественно слабые. Эти и подобные им агитфильмы во многом были несовершенны. Однако не следует забывать, что это было начало нашего игрового кино, его первые шаги, сделанные в необычайно сложных условиях. Именно через агитфильмы шли кинематографисты к художественному осмыслению новой реальности: это была школа нового искусства, своеобразная творческая лаборатория, в которой осваивалась, осмысливалась действительность в формах, отличных от хроники. В агитфильмах легко заметить следы дореволюционного кино: использование его сюжетных схем, ситуаций, актерских штампов, приспособление знакомого кинематографичес-

¹ Архив Октябрьской революции и социалистического строительства, Харьков, ф. 166, оп. 2, д. 516, лл. 8—16.

кого арсенала к совершенно новому жизненному материалу и их неизбежный конфликт, который поначалу ни кинематографистами, ни зрителями не осознавался. Кинематографисты, стремясь осмыслить новый жизненный материал, создать фильмы о революции и ее свершениях на ратном и трудовом поле, желая постичь происходящее в этой связи за рубежом, нередко прибегали к условно символическим формам, стремились новое содержание втиснуть в старые, привычные формы. Неглубокое проникновение в явления и процессы действительности, слабое знание жизни, неумение осмыслить ее часто приводили к поверхностному отражению происходящего.

Всего проще зачеркнуть агитфильм вообще. Но это было бы неисторично. Новый жанр рождался как жанр переходный, в нем было многое от старого, но внутри этого старого, вопреки ему возникали элементы нового искусства.

Известный советский режиссер и теоретик кино Александр Мачерет, относя агитфильмы периода гражданской войны к жанру агитационного искусства «одной идеи» и указывая на их несовершенство, отсутствие стилевого единства, прямолинейность и др., обращает внимание на то, что деятельность творческих работников в области агитационных фильмов была фактом большой значимости. «В тех условиях, — пишет он, — это означало для художественной интеллигенции осуществление решающего выбора...». И далее: «Но это были лишь первые шаги на том трудном и сложном пути, который предстояло пройти значительной части старой интеллигенции раньше, чем идеи революции предстали перед ней во всей своей глубине и конкретности, прежде чем они нашли себе прибежище не только в уме, но и в сердце художника, шедшего от «принятия» Революции к активному соучастию в строительстве нового общества»¹.

Агитационные фильмы были важным звеном поисков образного воплощения в кино новой, революционной действительности. Глубоко осмыслить то новое, что входило в жизнь, кинематографистам еще было трудно, поэтому нередко они обращались к популярным литературным произведениям, стремясь при переносе на экран известных сюжетных схем насыщать их революционным содержанием.

¹ А. В. Мачерет, Художественные течения в советском кино, М., «Искусство», 1963, стр. 11.

Очень скоро агитфильмы перестали отвечать требованиям дня, устарели и превратились в ремесленные, заштампованные ленты, с которыми наше возмужавшее кино повело борьбу. Но это произошло позднее, а пока агитфильмы, удовлетворяя жадную потребность зрителей видеть на экране игровые ленты о современности, о революции, о том, что происходит в других странах, стоящих под игм каштала, играли важную пропагандистскую роль.

Съемки этих лент производились оперативно: за тридцать дней картина обычно была готова. Как правило, агитфильмы выпускались короткометражными и показывались в сборных кинопрограммах вместе с хроникой, демонстрировали их обычно киноустановки агитпоездов, агитпароходов.

В 1919—1920 годах Всеукраинский кинокомитет вместе с политотделами Красной Армии в Киеве и Одессе выпустил более тридцати агитфильмов, киноплакатов и хроникальных лент.

Агитфильмы вместе с хроникальными лентами, фильмами-лозунгами стали началом украинского советского кино.

Среди режиссеров, активно работавших на Украине в эти годы, следует отметить А. Ф. Лундина и Н. А. Салтыкова.

А. Ф. Лундин (1886—1943) начал сниматься в кино в 1912 году, будучи актером Петербургского драматического театра. После революции он становится кинорежиссером, работает на Украине — в киносекции Наркомвоена республики и на кинопредприятии ПУРа «Красная звезда» (1919—1921). В 1924—1929 годах А. Лундин — режиссер и сценарист Одесской и Киевской кинофабрик. С 1919 по 1921 год он поставил шесть агитфильмов — «В царстве палача Денижкина», «Всеобуч», «На помощь Красному Харькову», «Революционный держите шаг!», «Герои и мученики Парижской Коммуны», «Цветы на камнях». Снимал он и художественные фильмы для детей («Марийка» — первый детский украинский фильм, «Ванька и мститель» и другие). Хорошо изучив кинопроизводство и будучи человеком образованным, начитанным, Лундин привносил в свои ленты определенную художественную культуру, профессионализм. В его картинах можно обнаружить элементы кинематографической образности.

Актер, сценарист и режиссер дореволюционного кинематографа Н. А. Салтыков (1886—1928) поставил на

Украине после революции немало агитфильмов: «Красные по белым», «Митька-бегунец», «Мы победим», «Голод и борьба с ним», «От мрака к свету». Тематика их разнообразна — гражданская война, борьба с разрухой и голодом, ликвидация неграмотности. Его фильмы состояли, как и многие другие агитационные ленты, из игровых эпизодов с включением хроникальных кадров, которые должны были как бы усиливать и подчеркивать достоверность инсценированных событий. В эти же годы Н. Салтыков много снимается в украинских фильмах как актер (главные роли в картинах «Хмель», «Помещик», «Слесарь и канцлер», «Лесной зверь» и другие).

Нужно сказать, что немалое место в воспитательной и просветительской работе в те годы занимали культурно-просветительные и санитарно-просветительные ленты. Созданы были полнометражные и короткометражные «культурфильмы»: «Трактор», «Одесса — южная Пальмира», «Борьба с грызунами», «Механика нормальных родов» (здесь впервые была применена мультипликация, специальные виды киносъемок).

Охотно принимались зрителями и видовые фильмы, включавшиеся почти во все кинопрограммы.

По окончании гражданской войны Коммунистическая партия и Советское правительство осуществили ряд мероприятий по организационному и производственно-хозяйственному укреплению молодой кинематографии. Были ассигнованы средства на восстановление, расширение, оборудование кинофабрик, приняты меры, приведшие к укреплению творческих и инженерно-технических кадров.

27 января 1919 года при Всеукраинском отделе искусств создается единая республиканская организация — Всеукраинский кинокомитет. Вместе с новообразованной киносекцией Политуправления Наркомвоенмора кинокомитет приступает к организации регулярного кинопроизводства.

Одной из первых мер было составление тематического плана выпуска фильмов. Руководители кинокомитета понимали, что производство не может развиваться стихийно, и стремились направить внимание кинематографистов на разработку наиболее актуальных тем. Разумеется, в первоначальных плановых наметках не все было реально, однако сам этот факт заслуживает внимания. Комитет начал подготовку к выпуску больших художественно-биографических фильмов о Карле Марксе, Льве Толстом, Тарасе Шевченко. 12 марта 1919 года газета «Коммунар» — ор-

ган Киевского областного комитета Компартии Украины — известила о том, что Всеукраинский кинокомитет объявил конкурс на сценарий фильма о Т. Г. Шевченко. В сложных условиях тех лет осуществить постановку этих фильмов не удалось. Но характерно, что в дни тяжелейших испытаний начинающие советские киноработники взялись за эти масштабные, важные темы.

Более планомерная и целеустремленная работа по строительству советской кинематографии в республике развернулась сразу же после опубликования знаменитого ленинского декрета о национализации кинофотопромышленности 27 августа 1919 года. Не так давно стали известны новые документы¹, свидетельствующие о том, насколько своевременна была национализация и какую важную роль она сыграла в истории создания и становления советского киноискусства. Эти материалы рисуют картину необычайно сложной и противоречивой борьбы, которая шла в отечественном кинематографе в первые послереволюционные годы, и проливают дополнительный свет на усилия, которых стоило создание производственной и творческой базы советского кино.

13 марта 1922 года Всеукраинский кинокомитет реорганизуется во Всеукраинское фотокиноуправление — ВУФКУ. Его статут, предусматривающий дальнейшее расширение кинопроизводства, был утвержден в мае того же года Украинским экономическим совещанием.

С этого времени производство художественных фильмов на Украине разворачивается в новых масштабах и темпах. Его базой становятся национализированные ателье в Одессе и Ялте. Примитивные, полуразрушенные, разграбленные, они были реконструированы, оснащены техникой и превращены в кинофабрики, подчиненные ВУФКУ.

Чрезвычайно остро стояла тогда и проблема кадров. В 1924 году в Одессе открывается Государственный техникум кинематографии на правах высшего учебного заведения. Он начинает готовить технические и творческие кадры. Через шесть лет техникум переводится в Киев и преобразуется в киноинститут, сыгравший значительную роль в истории украинского кино.

¹ Сб. «Из истории кино. Документы и материалы», вып. 8, «Искусство», 1971.

Решающим событием первого периода формирования украинского советского киноискусства было выдвижение по инициативе руководящих партийных органов на творческую работу в кино политработников и деятелей смежных искусств. Кинематограф был окружен должным вниманием, это создавало благоприятную обстановку для того, чтобы серьезные художники не смотрели на него, как на нечто второстепенное, как на временную и ни к чему не обязывающую работу. Кинематограф приобретал в общественном мнении все больший вес, с ним связывались далеко идущие надежды. И в такой атмосфере приход в кино политработников, писателей, художников, журналистов, театральных режиссеров, решивших испытать свои силы на новом поприще и в случае успеха связать с ним свою творческую судьбу, стал явлением закономерным, по сути дела прогрессивным, общественно значительным.

В 20-е годы в кино пришли демобилизованные из армии политработники Г. Тасин, А. Кордюм, художники А. Довженко, В. Кричевский, скульптор И. Кавалеридзе, литератор Г. Стабовой, театральный режиссер Л. Курбас, фотограф Д. Демудкий, писатели М. Бажан, Ю. Яновский, позже А. Корнейчук, театральные актеры А. Бучма, Н. Ужвий, И. Замычковский, П. Масоха, С. Свашенко, С. Шкурат, Д. Капка и другие.

Важное значение в становлении советского украинского кино имела постоянная творческая и техническая помощь русской советской кинематографии, активное участие таких опытных мастеров кино, как Дзига Вертов, В. Гардин, Н. Салтыков, Н. Охлопков, А. Лундин, П. Чардынин, Б. Завелев, А. Каплер, Г. Рошаль и другие.

На Одесской кинофабрике начинал ассистентом режиссера свою кинематографическую деятельность А. Я. Каплер. В 1929 году он самостоятельно поставил (по сценарию М. Бажана) фильм «Студентка», а через два года — картину «Шахта № 12-13».

Г. Л. Рошаль в 1930 году поставил в Одессе ленты «Две женщины» и «Человек из местечка», по сценариям, написанным совместно с В. Строевой, годом позже он снял документальный киноочерк «Май в Горловке».

На Украине начинала свою режиссерскую деятельность и В. П. Строева фильмами «Право отцов» (1930) и «Человек без футляра» (1931).

Названные картины А. Каплера, Г. Рошаля, В. Строевой заслуживают внимания как серьезные заявки на

решение острых нравственно-политических проблем на современном материале.

Для украинских фильмов в те годы писали сценарии русские киносценаристы Л. Никулин, В. Туркин, Б. Леонидов. По своим «Одесским рассказам» создал киносценарий И. Бабель.

Немалый вклад в развитие молодого киноискусства республики внес В. В. Баллюзек (1881—1957), известный кинохудожник и кинорежиссер. Он оформлял фильмы «Приключения фабриканта», «Ордер на арест», «Трое», «Фата-Моргана» и самостоятельно поставил картины «Гамбург», «Лишенные дня», «Земля зовет».

Л. П. Форестье (1892—1954), старейший мастер операторского цеха, в те годы снял в Одессе два агитфильма — «Голод и борьба с ним» и «От тьмы к свету», а затем — художественную ленту «Борьба гигантов». Он щедро делился своими богатыми знаниями с молодыми и начинающими операторами, способствуя их профессиональному росту.

Пионерам украинского кинопроизводства пришлось преодолевать немало трудностей. Регулярный выпуск фильмов был налажен не сразу. Не забудем, что в те годы у нас еще не было своих заводов по производству съемочной, проекционной и осветительной аппаратуры, приходилось ввозить и пленку. Недостаточная техническая оснащённость студий на первых порах ограничивала возможности тех энтузиастов, которые намеревались организовать четкое, ритмичное, плановое и рентабельное производство.

К техническим трудностям присоединялись и творческие, в первую очередь — сценарные. Сценарное дело было самым ответственным, самым сложным и малоизвестным. Как ни был мал опыт в этой области, все понимали, что без надежной, полноценной литературной основы запускать фильм более чем рискованно. Поэтому первые украинские художественные фильмы ставились в основном по известным литературным произведениям. Их сюжетная схема насыщалась злободневным содержанием, менялись мотивировки, характеры так, как это нужно было авторам фильмов, стремившимся прежде всего отразить в своих лентах проблемы общезначимые, современные. Эти попытки интересны не столько своими результатами, сколько тем, что представляли собой первую форму экранизаций в украинском советском кино и начальный этап освоения революционной тематики. Эти произведения, названные

А. Мачеретом «фильмами подмененной темы»¹, сознательно создавались как фильмы нового кинематографа, противостоящего дореволюционному.

Чтобы дать представление об этих лентах, расскажем лишь о двух — они типичны.

Первая из них поставлена по новелле Эдгара По «Маска красной смерти» и называлась «Призрак бродит по Европе». Сценарист Г. Тасин постарался приблизить содержание ленты к современности, для этого он изменил конфликт и характер действия произведения, построив его по широко распространенной тогда схеме прямолинейного сопоставления двух враждебных классов.

У Эдгара По принц Просперо и его придворная знать, напуганные появлением чумы, бежали в далекое аббатство, где предавались развлечениям. Г. Тасин переносит действие сценария на далекий остров, где правит жестокий император. В то время как он ведет праздную, беспечную жизнь, его подданные рыбаки голодают, живут в нечеловеческих условиях. Их гнев нарастает и выливается в грозное восстание. Повстанцы захватывают и поджигают замок, в огне гибнет император со своими приближенными.

Второй фильм — «Последняя ставка мистера Энниока» — был основан на рассказе А. Грина «Жизнь Гнорра». Г. Вечора, автор сценария, в точности повторил метод, использованный Г. Тасиным. Романтическая история любви двух юношей к красавице Кармен превратилась в социальную драму.

Капиталист Энниок и инженер Гнорр, бывший рабочий, влюблены в Кармен, но не только это разделяет их в фильме. Они враждуют, ибо являются представителями антагонистических классов. Капиталист-эксплуататор и инженер, выходец из рабочих и их защитник и вожак, непримиримы. Общественные отношения в фильме не переплетаются с личными: личных отношений как таковых вообще нет, они выступают как классовые, а персонажи, естественно, суть олицетворения социально-политических сил, лишённые индивидуальных черт.

У Грина Энниок обманом завозит инженера на необитаемый остров, чтобы, избавившись от соперника, жениться на Кармен. А в фильме Гнорр, оставленный капиталистом на безлюдном острове, спасается, чтобы возглавить

¹ А. В. М а ч е р е т, Художественные течения в советском кино, стр. 22—27.

восстание рабочих. Апофеоз — освобождение пролетариев от капиталистического рабства и соединение Гнорра и Кармен.

Оба фильма поставил в Ялте в 1922 году режиссер В. Р. Гардин, активно работавший в 20-е годы в украинской советской кинематографии.

Сегодня ясно видны недостатки обеих картин, однако в те годы подобные ленты были вполне оправданными попытками побыстрее развернуть производство фильмов на основе более или менее созвучного времени полноценного литературного материала.

Наряду с подобными искренними исканиями честных и серьезных кинематографистов, в эти годы было немало случаев откровенного перелицовывания, приспособления первоисточников к убого и спекулятивно понятой «злобе дня», но вряд ли без подобных издержек может обойтись новое дело.

Отметим попутно, что интерес к экранизациям классической литературы — отечественной и зарубежной — не угас в украинском кино и позже.

Во второй половине 20-х годов были поставлены фильмы «Накануне» (по «Гамбринусу» А. Куприна), «Борислав смеется» (по повести И. Франко), «Микола Джеря» (по произведению И. Нечуй-Левицкого) и другие. В этих лентах есть попытки уже несколько иного подхода к первоисточнику — близкому к тому, который утвердился в современном кино. Авторы стремились воспроизвести на экране художественный мир писателя, раскрыть социальное содержание произведения, не подвергая его произвольной, вульгаризирующей переработке, не «осовременивая» действующих лиц, мотивы их поступков, психологии. Конечно, социальное, классовое, типическое интересовало авторов в первую очередь и больше всего, но уже отчетливо было стремление к показу конкретного человека, личной судьбы отдельного человека, вовлеченного в круговорот общественных событий.

В какой-то степени характерным в этом отношении был фильм В. Гардина «Слесарь и канцлер» по известной пьесе А. В. Луначарского (сценарий написали сам режиссер и В. Пудовкин при консультации автора пьесы). Жанрово-стилистические особенности фильма — плакатность характеристик, четкость и броскость социальных масок, символическая трактовка основной ситуации — все это было не насильем над материалом пьесы, а составляло его сущность, его природу, его сильную сторону. Лента

строилась как своеобразная современная притча-плакат, разоблачающая демагогию и предательство правых социал-демократов — лакеев буржуазии.

Надо сказать, что путь В. Гардина в эти годы был довольно типичен.

В. Р. Гардин (1877—1965) пришел в украинское кино сложившимся мастером, с большим стажем работы в дореволюционном русском кинематографе. Помимо фильмов «Последняя ставка мистера Энниока», «Призрак бродит по Европе», «Слесарь и канцлер», В. Гардин ставит в Одессе агитфильмы «В дни Парижской Коммуны» и «Великий Октябрь», а также полнометражные картины «Хмель» («Атаман Хмель») и «Помещик» (1924), по своим художественным особенностям во многом близкие агитфильмам.

В ленте «Хмель» (по повести Л. Никулина) на фоне разгрома и отступления белогвардейцев показана сентиментальная, с пафосом мелодрамы, история социального прозрения буржуазного интеллигента, который переходит на сторону Советской власти.

«Помещик» — тоже экранизация: в основе фабулы — антикрепостническая поэма Н. Огарева о трагической судьбе крестьянской девушки. Однако в фильме на первый план вышла история барина-сладостлюбца, что привело к утрате социальной остроты. Но при определенных слабостях картин В. Гардина в них заметно настойчивое, постепенное движение вперед — от социальной плакатности агитфильма к реальному жизненному материалу, к развернутой драматургии и характерам, к жанрово-стилистической определенности. Фильмы В. Гардина оказали немалое влияние на развитие украинского советского кино, выделяясь высокой по тем временам режиссерской культурой, актерским ансамблем, тщательностью постановки.

Если отдельные картины В. Гардина при всей их политической направленности страдали все же абстрактностью, схематизмом в изображении революционного движения, то в фильме «Остап Бандура» (1923) видны серьезные сдвиги в осмыслении современности.

Этот фильм о гражданской войне на Украине, о героях, которые ценой жизни отстаивали Советскую власть, можно отнести к первым удачам украинского советского кино. Основные роли в картине исполняли выдающаяся актриса украинского театра М. Заньковецкая, украинский театральный актер и режиссер В. Василько, актеры

И. Капралов, Н. Панов и другие. Особую ценность ленте придавала игра М. Заньковецкой. Актриса создала в фильме удивительно правдивый, трогательный образ матери героя, самоотверженно борющегося и погибающего в боях за новую жизнь.

Сильное впечатление производили сцены прощания матери с сыном и посещения его могилы. Театральная актриса, М. Заньковецкая не играла, а жила перед камерой, ее поведение было органичным, убедительным, предельно достоверным. Актриса сумела найти меру кинематографической выразительности и дала едва ли не первые в нашем кино экранные образцы психологических характеристик.

Участие М. Заньковецкой в советском фильме было большим событием — не только культурным, но и политическим. «Актёры, художники, писатели и простые люди Украины справедливо видели в Заньковецкой лучшую выразительницу творческой мощи, художественной силы, свойственной украинскому народу»¹.

Поэтому работа актрисы в молодом искусстве — а она не раз говорила, что относится к нему серьезно и верит в его будущее — укрепляла его авторитет и служила образцом, достойным подражания.

В эти же годы на Украине шли поиски нового кинематографа и в несколько ином направлении.

Совершенно своеобразным путем шел в кино выдающийся украинский театральный режиссер Александр (Лесь) Степанович Курбас (1887—1942). Подлинно советский художник, Л. Курбас считал кинематограф своим кровным делом и, не удовлетворенный его состоянием, решил попробовать свои силы в новой области.

В 1922 году Л. Курбас экранизирует «Шведскую спичку» А. Чехова в остросатирическом ключе. История исчезновения отставного корнета превратилась в саркастическое изображение отвратительных проявлений аморализма, лживости и бездуховности дворянской верхушки провинциального города. Не случайно лента шла и под названием «Дворянское болото».

Возможности кинематографа так захватили режиссера, что он оставляет театр и переходит на Одесскую кинофабрику, где ставит сатирические комедии «Вендетта», «Макдональд» (1924) и киноновеллу «Арсенальцы» (1925).

¹ Журн. «Мистецтво», 1954, № 3.

Стремясь разнообразить тематику фильмов и иметь возможность более гибко строить репертуар, ВУФКУ в тот период решило выпускать, по образцу киножурналов, специальный киносборник «Маховик», который должен был состоять из короткометражных лент о рабочем классе. Со временем в «Маховик» стали включать и фильмы антирелигиозные, комедийные, бытовые ленты о жизни горожан, крестьян. «Вендетта» тоже была включена в одну из программ «Маховика».

Сценарий, написанный М. Борисовым, С. Лазуриным, Г. Стабовым, строился по довольно банальной фабульной схеме. Речь шла о соперничестве попа Ижевхерувимского и дьяка Святоптицина из-за вишни, выросшей на меже бывших церковных земель в маленьком селе. Однажды летом вишня дала богатый урожай. Жадный поп предъявил на него свои права, а дьяк настаивал на дележе. Спор перерос в кровавое столкновение.

Режиссер, всегда тяготевший к острым формам зрелища, решил сугубо бытовой материал в сатирической манере, создав ярко антирелигиозную ленту. В первых кадрах, например, зритель видел квочку, которая в царской короне на голове высиживает цыплят. Два яичка выкатываются из гнезда коронованной курицы, и из них вылупливаются поп и дьяк. Или второй пример — поп и дьяк запутываются в цепочке, на которой висит крест у попа. И в подобной гротесковой манере с четкой сатирической направленностью решен весь фильм¹.

Второй фильм Курбаса «Макдональд» (сценарий Д. Бузько, 1924) тоже был сатирической комедией, но уже политической. Используя накопленный опыт, режиссер обратился к более сложному и ответственному материалу. Сатира была направлена против реакционных действий правящих классов Англии и метила непосредственно в лидера лейбористов, а в его лице — и во всех тогдашних деятелей, проводивших антисоветскую политику.

Лента была решена как трюковая «комическая», хорошо знакомая зрителям, но все ее трюки и приемы были переосмыслены и использованы по-новому — в этом и состоял сатирический эффект. Вместо Глупышкина и клоунов действовали в похожих ситуациях политические лидеры, капиталисты и король, и уже одно это вызывало смех. Острота художественной формы была частью умно-

¹ Подробнее см. сборник «Крізь кінооб'єктив часу».

го, зрелого замысла, а не самоцелью и служила открытому выражению идеи ленты.

Действие фильма развивалось в энергичном темпе. У Курбаса была не только яркая фантазия и великодушное чувство юмора, но и знание технических возможностей кинематографа. Каждый прием и трюк насыщались беспощадной сатирической характеристикой. Важность, сознание значительности своей персоны постепенно слетали с Макдональда в комических ситуациях, сменявших друг друга. Горе-герою приходилось цепляться на ходу за колеса самолета, залезать на высокий балкон, прыгать с многоэтажного дома, бегать, кувыряться, чуть ли не вертеть сальто, как персонажу самого откровенного фарса...

Лента эта заставляет нас вспомнить ранние фильмы «фэксов» по манере сатирического осмеяния.

У Курбаса лидер лейбористов — это флюгер, на которого нельзя положиться. Он заигрывает и с королем, и с консерваторами, лезет в приятели к капиталистам. Он — жалкая фигура, его осмеивает сама история: все его попытки помешать строительству социализма в нашей стране обречены на провал. Отсюда — острота общего решения фильма, четкость социальных характеристик.

В фильме масса изобретательных сатирических режиссерских решений.

Вот величественный, надменный Макдональд идет на встречу с рабочими, а через секунду (сцена была снята цайтлупой) вылетает с собрания жалкий, смешной.

Трон, на котором горделиво восседает король с собачкой на руках, покоится на плечах министров и промышленных магнатов. Но вот между ними начинается ссора, «опора трона» приходит в движение, трон шатается и наконец вместе с королем летит вниз и разваливается.

Эти и подобные им плакатно-гротесковые сцены-метафоры были основой образного решения ленты.

Отметим, что в эту манеру отлично вписался замечательный реалистический актер А. Бучма, сыгравший Макдональда в общем стиле фильма — зло, графически четко, беспощадно сатирически.

Последней работой Л. Курбаса в кино был фильм «Арсенальцы», отразивший героическую борьбу рабочего класса Украины в дни январского восстания 1918 года. По свидетельству участников постановки, режиссер не был удовлетворен сценарием Г. Тасина, построенным по привычным схемам, толкавшим к каноническим решениям. Курбас решительно переработал сценарий, ввел в него

новые эпизоды, например, массовые сцены боев повстанцев с буржуазно-националистическими войсками контрреволюционной Центральной рады.

Фильм отличался четким ритмом, динамикой, был пронизан бурным темпераментом.

В центре приключенческой фабулы — фигура молодого рабочего киевского завода «Арсенал». Член большевистской партии, он в трудных условиях подполья осуществляет связь с разрозненными рабочими отрядами и повстанцами, проявляя исключительную находчивость, инициативу, смелость и решительность.

Л. Курбас впервые в нашем кино употребил «двойную панораму»: он разделил экран по вертикали на две части и в одной снимал наступление вражеских войск, а в второй — рабочих, которые шли в контратаку. «Направление движения обеих колонн построено так, что их встреча неминуема. Неминуема и страшна своей неотвратимостью. Она непременно должна произойти и будет жестокой. Каждая сторона кадра — конница (вверху) и рабочие отряды внизу — разворачивала действие в своем ритме, причем медленное, но твердое и неумолимое монолитное движение рабочих, само их движение как бы задерживало конницу, подчеркивало ее неуверенность, угасающий порыв»¹.

Молодого рабочего играл А. Бучма, играл так правдиво, еще раз продемонстрировав свое прославленное мастерство перевоплощения, что участники съемок и свидетели массовых сцен были уверены, что перед ними не актер, а самый настоящий рабочий-арсеналец.

В картинах Л. Курбаса веял свежий ветер, ветер осмысленного новаторства, целенаправленных поисков.

К сожалению, после 1925 года режиссер не ставил фильмов, вернувшись в свой театр. Но сделанное им оказало существенное влияние на украинское кино. Во многих картинах молодых кинематографистов можно отыскать следы воздействия новаторских находок Л. Курбаса.

Говоря о первых шагах украинского советского кино, надо отметить крайнюю пестроту кинорепертуара первой половины 20-х годов.

Режиссер П. Чардынин, в те годы активно работавший в Ялте и Одессе, снял несколько профессионально гра-

¹ См. сб. «Лесь Курбас», Київ, «Мистецтво», 1969, стр. 185.

мотных, но поверхностных фильмов, используя старые шаблоны. В его лентах «Хозяин черных скал», «Магнитная аномалия», «Кандидат в президенты» нетрудно обнаружить следы то декадентской, мистико-романтической мелодрамы, то бульварной кинокомедии, рассчитанной на дешевую популярность, то развлекательного водевиля, лишь внешне связанного с политической тематикой.

П. Чардынин искренне хотел идти в ногу со временем, но современность давалась ему с трудом, в его лентах не было полнокровных художественных образов. Практически это было старое кино, стремившееся стать новым. Но жизнь показала, что новое киноискусство таким путем создать нельзя.

Картины, подобные чардынинским, ставили и другие режиссеры. В ряде фильмов много места отводилось по-прежнему императорам и знати, помещикам и капиталистам. Их образ жизни, их классовая сущность разоблачались весьма однообразно, а жизнь народных масс рисовалась мимоходом и тоже схематично.

Хотя современный материал и занимал воображение активно работавших украинских режиссеров, художественно осмыслить его оказалось не просто. По-прежнему перед кинематографистами стояла задача создать образ современника во всю его исполинскую силу, отобразить становление характера нового человека, преобразующего мир.

К сожалению, большинство фильмов о современности нельзя причислить к успехам украинского кино этого времени. Малоудачными были «Хмель» (режиссер В. Гардин), «Лесной зверь» (режиссер А. Лундин), «Трипольская трагедия» (режиссер А. Анощенко).

О картине В. Гардина речь уже шла. «Лесной зверь» рассказывал о разгроме Красной Армией остатков белых банд на Украине, но его сюжет представлял собой привычную, широко распространенную в кинематографе тех лет схему; важная тема решалась поверхностно, хотя в ленте были отдельные удачные, динамические эпизоды боев; хорошо сыграл атамана Заболотного Н. Салтыков. «Трипольская трагедия» основывалась на реальных событиях: в 1919 году недалеко от Киева, в местечке Триполье, националистическая кулацкая банда зверски расправилась с отрядом комсомольцев. В центре фильма оказались отношения комсомольца Петра и учительницы Кати, втянутой в банду. Трагедия потеряла масштаб и глубину, была снижена почти до мелодрамы, кроме того,

фильм изобилует натуралистическими сценами, грешит социологическими упрощениями, приблизительностью и штампами в обрисовке среды и действующих лиц.

Надо отметить как положительный факт, что большинство ролей в «Трипольской трагедии» исполняли студенты Одесского кинотехникума и кинофакультета Киевского художественного института.

Два фильма — «Лавина» и «Сплетня» — ставит в Одессе в 1928 году известный грузинский актер, сценарист и режиссер И. Н. Перестиани (1870—1959), автор гремевших в те годы по всей стране «Красных дьяволят».

Действие первого из них развивается на метеорологической станции и сводится к разоблачению замаскированного белогвардейца, причем активную роль играют стихийные бедствия — снежные обвалы. Сюжет построен весьма банально, характеры едва заявлены.

Режиссер стремился сказать новое слово о современности и в «Сплетне» — фильме о разоблачении мещанских нравов. Но и в нем оказались те же недостатки, что и в «Лавине», — схематизм и приблизительность в решении конфликта.

На современном материале построены многие фильмы режиссера Г. З. Гричера-Черикова (1898—1945), активно работавшего в украинском кино начиная с 1926 года. Однако его картины «Подозрительный багаж», «Село Веселое», «Кварталы предместья» не стали заметными явлениями искусства и были отнесены критикой и зрителями к разряду «средних» фильмов. Более удачны фильмы-экранизации Г. Гричера-Черикова «Блуждающие звезды», «Сквозь слезы» (обе — по Шолом-Алейхему), «Сорочинская ярмарка» (по Н. В. Гоголю), «Накануне» (по «Гамбринусу» А. Куприна), в котором успешно выступил А. Бучма, проникновенно сыгравший главную роль.

Актуальные проблемы современности ставил в своих картинах и театральный режиссер П. Т. Долина (1888—1955). «Чертополох», «Новыми путями», «Чатуй» («Будь на страже») рассказывали о сложных процессах, происходящих в украинском селе. «Секрет рапида» был посвящен производственным и моральным проблемам заводской жизни. Но и П. Долине не удалось найти верный ключ к правдивому и яркому отражению жизни страны, к художественному решению намеченных конфликтов.

То же самое приходится сказать и о фильмах театрального режиссера М. М. Терещенко (род. в 1894). Он начал свою деятельность на Украине фильмом «Микола

Джеря» (по роману классика украинской литературы П. Нечуй-Левицкого) с А. Бучмой в главной роли, затем поставил картину «В погоне за судьбой» — по повести М. Коцюбинского «Дорогой ценой». Эти работы обратили на него внимание. Однако ленты на современном материале оказались гораздо слабее — ни «Большое горе маленькой женщины», ни банальная мелодрама «Не по дороге» успеха не имели.

Заслуживает упоминания фильм «Цемент» (по роману Ф. Гладкова), поставленный режиссером В. Вильнером.

«Цемент» строился как пересказ фабулы романа, однако режиссеру, несмотря на беглость и описательность, удалось в некоторых эпизодах достичь масштабности и выразительности, показать размах строительства завода и энтузиазм рабочих.

В конце 20-х годов начинается кинематографическая биография режиссера Леонида Давыдовича Лукова (1909—1963).

Л. Луков, выдающийся мастер советского кино, начал на Украине как журналист, был корреспондентом комсомольских газет, хорошо изучил жизнь родного Донбасса. Работу в кино начал сценарием фильма «Ванька и мститель» (1928). В 1929 году снял серию документальных киноочерков о комсомольцах, пришедших на шахты Донбасса по призыву Коммунистической партии. Документальные сюжеты были объединены в серию «Родина моя — комсомол». Первый его опыт в игровом кино — трехчастевая новелла «Накипь», поставленная в 1930 году коллективом молодых работников кино («Кинорабмол»).

Середина 20-х годов отмечена рядом существенных организационно-творческих перемен в украинском кино. ВУФКУ стремилось укрепить свои студии новыми кадрами, обеспечить их новейшей аппаратурой и лабораторным оборудованием. Делалось все возможное для того, чтобы закрепить перелом, наметившийся к 1925 году, — перелом в сторону современной тематики, решаемой по-новому; ибо стало совершенно ясно, что инерция работы по старинке и традиции прежнего кинематографа окончательно себя изжили.

Среди людей, пришедших в этот период в кино, был и Андрей (Арнольд) Владимирович Кордюм (1890—1967), впоследствии активнейший деятель украинской кинематографии. Он был послан на Одесскую киностудию окруж-

комом партии после демобилизации из рядов Красной Армии.

С энтузиазмом и верой в свои силы Кордюм приступает к съемкам первого своего фильма о современности — «За лесом», в котором рассказывалось о борьбе с пережитками старого быта на селе. В ленте заметно влияние агитфильмов и «культурфильмов», но в целом это была обнадеживающая работа, и в 1926 году режиссеру поручают постановку картины о пограничниках. «Дело № 128-с» — типичная детективно-приключенческая лента, каких немало выходило в те годы, была сделана на хорошем профессиональном уровне. Она привлекла внимание зрителей прежде всего увлекательным и темпераментным рассказом о действительных событиях на советской границе, о патриотизме и мужестве наших пограничников, обезвреживающих диверсантов.

Более сложным был фильм «Непобедимые» («Антонио Терметто», 1927), посвященный борьбе итальянского рабочего класса с фашизмом. В центре событий — образ коммуниста Терметто, воплощавший лучшие черты революционера-борца. Хотя этот первый украинский антифашистский фильм был во многом фрагментарным, но он отличался от первых лент на зарубежном материале более конкретной обрисовкой обстановки действия и трактовкой персонажей.

В следующем году А. Кордюм переходит на Киевскую киностудию, на которую руководство и художники возлагали огромные надежды — ведь это была первая в стране студия, которая специально строилась как таковая и по последнему слову техники.

Стремление поскорее начать производство фильмов было так велико, что ВУФКУ предложило Кордюму приступать к работе немедленно. Побывав на территории студии и увидев, что административно-производственный корпус только начинают строить, а к павильонам еще и не приступали, молодой режиссер все же дал согласие: ему тоже не хотелось терять время зря.

Вместе с писателем В. Охрименко А. Кордюм написал сценарий и из выпускников Киевского театрального института имени Лысенко сформировал группу — совершенно неопытную, но полную сил, надежд, желания работать не покладая рук. С нею режиссер уехал на Кавказ снимать фильм «Джальма» (1928). В своих воспоминаниях¹

¹ См.: А. Кордюм, Минуло, яке лишається з нами.

режиссер подробно рассказывает о работе над картиной, которая оправдала возлагаемые на нее надежды, об энтузиазме группы, о помощи, оказанной гостеприимными горцами.

Фабула фильма построена на истории любви украинского хлопца Василя и горянки Джальмы, которую он привез после окончания гражданской войны в родное село, где и протекает основное действие картины. Конфликт был решен динамично, темпераментно, строился он на религиозных предрассудках, используемых попами и кулаками села. Прекрасно вела заглавную роль молодая талантливая актриса Лидия Островская (позднее ставшая кинорежиссером, заслуженным деятелем искусств СССР). Фильм убедительно раскрывал важную тему дружбы советских народов, единства их нравственных норм. Анри Барбюс, находившийся в то время на Украине, посмотрел ленту и написал: «Я очень благодарен товарищам, давшим мне возможность посмотреть фильм «Джальма». Это чудесный фильм, великолепный своей техникой, красотой и выразительностью фотографии, а также большой драматической силой и, наконец, высокой социальной значимостью этого произведения»¹.

«Джальма» прожила на экранах страны долгую жизнь. Интернациональной солидарности иностранных моряков в годы гражданской войны был посвящен следующий фильм А. Кордюма, «Мирабо» (1930). Во многих странах он шел под названием «Заговор на Черном море». В этой картине можно усмотреть влияние «Броненосца «Потемкин».

События фильма разворачивались в одном из наших южных портов в первые годы Советской власти и основывались на историческом материале интервенции в Одессе. Режиссер основное внимание уделил деятельности подпольной большевистской организации и ее революционной пропаганде среди французских моряков крейсера «Мирабо», команда которого под влиянием большевистской агитации изолирует офицеров и решает не стрелять по восставшим рабочим. Фильм был интересен удачно воссозданной атмосферой революционного подполья, однако режиссер не избежал приблизительности в обрисовке образов французских моряков.

Наиболее заметным немым фильмом режиссера был «Ветер с порогов» («Последний лодчман», 1929), запечат-

¹ См. «Крізь кінооб'єктив часу», стр. 28.

левший игру корифея украинской сцены Н. К. Садовского в роли старого лодмана Панаса Дзюбы.

Коллизия фильма связана со строительством Днепрогэса: плотина повысит уровень воды в Днепре, исчезнут древние днепровские пороги, а вместе с ними — и профессия лодмана, существующая с незапамятных времен. Никак не может примириться с этим старый лодман, не хочет понять, что новая жизнь придет на седые берега Днепра — Славутича. Когда же и его дочь отправляется с молодежью на строительство электростанции, лодман в перазумном гневе и злобе идет на преступление и гибнет.

В «Ветре с порогов» режиссер впервые попытался раскрыть тему социалистического строительства и сделал заявку на изображение характера советского человека.

Стремясь воспроизвести жизненный материал во всей его достоверности, режиссер снимал ленту на местах событий, в районе днепровских порогов. Авторам фильма не раз приходилось переплывать опасные места на плотах, благословляя древнее лодманское мастерство. Им овладел и Н. Садовский, который, несмотря на свой возраст, делал все, что требовала роль, не признавая дублеров.

Замечательный актер сыграл лодмана прекрасно. Выразительная внешность, суровое, волевое лицо, четкие и решительные движения — таков Панас Дзюба, человек твердый, сильный, упорный. Театральный актер тонко почувствовал требования экрана. Участие Н. Садовского в «Ветре с порогов» стало еще одним примером серьезного, внимательного отношения крупных мастеров украинской культуры к молодому искусству.

Все фильмы А. Кордюма романтически окрашены. Не связанный театральным опытом, он учился мастерству непосредственно на производстве, у более опытных кинематографистов. Слабое место его лент — построение фабул; они зачастую фрагментарны; режиссер как можно точнее строит и отработывает каждый эпизод, меньше заботясь об их связях.

В сложном сплетении творческих направлений 20-х годов А. Кордюм стремился к достоверной передаче среды.

Историки кино справедливо считают основоположником киноискусства Советской Украины Александра Петровича Довженко.

Утверждая действительно ведущую роль мастера, скажем также, что наше родное искусство — плод усилий многих кинематографистов, усилий, обобщенных и

мощно развитых великим режиссером. Он не был одиночкой, он впитал в себя все к тому времени достигнутое и постоянно воспринимал то новое, что открывали его товарищи по искусству. Без коллективного опыта прошлых лет, без творческого сотрудничества Довженко не мог бы сделать того, что он сделал. Наоборот, его творчество является вершиной, с которой нам яснее видны дороги и тропинки, к ней ведущие, и наш долг — сделать все возможное, чтобы ни одна из них не была стерта с карты киноискусства.

В 1926 году вышел на экраны двухсерийный фильм «Тарас Шевченко», сразу оцененный как крупное событие украинского и всего советского киноискусства. Эта картина стала и лучшей лентой Петра Ивановича Чардынина (1874—1938).

Фильм о Шевченко неизбежно приобретал актуальное общественно-политическое звучание — ведь творчество революционного поэта-демократа было в центре идеологической борьбы, вокруг него кипели страсти, исследователи, стоявшие на демократических, марксистских позициях, яростно спорили с различного рода фальсификаторами, особенно с буржуазными националистами, извращавшими смысл шевченковского наследия, искажавшими суть его мировоззрения, его образ. Здесь история как бы непосредственно смыкалась с современностью.

Сценаристы — опытные кинематографисты М. Панченко и Д. Бузько — строили действие фильма по хронологическому принципу, стремясь осветить главные события жизни поэта. Эта композиция имела и свои достоинства и свои недостатки. В фильме удалось обрисовать основную канву героической жизни писателя-бунтаря, выявить черты его характера.

К сожалению, кинолента была лишена драматургического развития, нарастания напряжения, действие развивалось в замедленном темпе, за подробным описанием исторической обстановки быта терялся бурный темперамент Шевченко, напряженный ритм его внутренней жизни.

Через десять лет после выхода ленты на экран и ее повсеместного успеха некоторые украинские критики принялись приписывать фильму всевозможные грехи. А объективный анализ показывает, что недостатки ленты не дают оснований зачеркивать ее. Правда, авторы недоста-

точно глубоко осветили ряд важных моментов биографии Шевченко, борьбу, которую он вел против либерально-реформистского, националистического направления Кирилло-Мефодиевского общества, сложные взаимоотношения Шевченко и П. Кулиша — идеолога украинского буржуазного национализма. События, предшествовавшие реформе 1861 года, действительно были освещены поверхностно. Эпизоды волнующие и сильные чередовались в фильме со слабыми. Режиссер отдал определенную дань экзотическому изображению украинского села, сцены в мастерских художников неоправданно натуралистичны. Но было бы неверно, несправедливо не отметить сегодня положительных сторон фильма. А его главное достоинство — исполнение роли Шевченко А. Бучмой.

Амвросий Максимилианович Бучма (1891—1957) родился во Львове в семье железнодорожника. Безрадостное, полное лишений детство, затем десяток различных профессий, скитания по Украине. Юношу тянет к искусству, он интересуется театром и в 1905 году поступает в львовский театр «Русская беседа», которым руководил режиссер и актер Иосиф Стадник. И уже первые бессловесные роли привлекли к Бучме внимание публики и режиссера. Молодой актер много читает, упорно занимается самообразованием, учится на драматургии Гоголя, Островского, Шевченко, Толстого, Старицкого, Чехова, Квитко-Основьяненко, Карпенко-Карого. Благодаря своему таланту Бучма уже в 1912 году выдвигается в первые ряды актеров театра, передовая часть труппы которого после революции стала ядром Украинского драматического театра имени Ивана Франко.

Мировая война заставила актера надеть шинель австрийской армии. Но он не мог скрыть желания воевать против своих братьев. За бунтарское поведение актера ожидал расстрел, замененный благодаря хлопотам друзей штрафным батальоном. Затем — плен, голод, болезнь.

После Октября для Бучмы началась новая жизнь. Он активно включается в строительство советской театральной культуры. Едет на фронт с труппой, обслуживающей части Красной Армии. Вместе с другими деятелями артистического мира он становится основателем нового драматического, революционного театра для самого широкого зрителя.

Слава А. Бучмы растет. Он оказывает заметное влияние на театральную жизнь республики своим авторитетом, вескими суждениями, дальновидными оценками, а

главное — своими ролями в пьесах украинских, русских и зарубежных драматургов.

Интересуется Бучма и кинематографом. С 1922 года он начинает сниматься в украинских фильмах. Вскоре он оставляет театр и шесть лет работает в штате Одесской кинофабрики. За это время он сыграл около десяти крупных ролей, среди которых одна из самых значительных — Тарас Шевченко в фильме Чардынина.

Бучма без колебаний отказался от пивевшихся в сценарии традиционных решений. Он сыграл Шевченко таким, каким его понимал и чувствовал. Ему удалось главное — он передал масштаб и героическую сущность характера поэта.

В каждой сцене Бучма стремился к психологической характеристике и решительно избегал «иконописания». Он не позировал, не демонстрировал историческую личность, а старался, насколько это было возможно, передать живое чувство поэта, движение его мысли в ряде ярких сцен — например, в сцене вручения поэту Жуковским, Брюлловым и Сошенко «отпускной», освободившей его от крепостной неволи. Поражает проникновенная игра Бучмы в сцене с сестрой в селе Кирилловке. Органичен и убедителен актер, рисуя состояние поэта при встрече со старым кобзарем, при заключении в Петропавловскую крепость. Интересно решен ряд эпизодов в ссылке, в последний период жизни.

Бучма сознательно стремился дать непрерывный рисунок роли, чтобы образ не распадался на ряд отдельных статичных состояний, на что все-таки толкал сценарий, в котором Шевченко был дан, скорее, как созерцатель, ему не хватало активности, и это, разумеется, очень осложняло задачу актера.

Фильм был очень хорошо встречен зрителями и пресой. Рецензенты отмечали высокую профессиональную культуру ленты, в один голос хвалили постоянного сотрудника П. Чардынина оператора Б. Завелева — его портреты, пейзажи, выразительные композиции, стилистическое единство фильма. По достоинству оценена была и кропотливая работа художника В. Кричевского, великолепного знатока культуры, быта, всего уклада жизни шевченковских времен, достоверно воссоздавшего эпоху, блеснувшего мастерством в решении интерьеров, костюмов.

Но в центре внимания был А. Бучма. Ему посвящались отдельные статьи. «Это большой талант,— писала «Правда». — Из малых возможностей, которые дали авто-

ры, А. Бучма делает значительное. Перед нами не только портрет Тараса (от 18 лет до смерти), но Бучма приближает нас к его национальному типу, его характеру тонкими и мягкими приемами культурного и глубокого, чуткого художника»¹.

Создание эмоционально достоверного, психологически-разработанного образа Шевченко имело в то время немаловажное значение для развития украинской и всей советской художественной кинематографии. Это был веский аргумент в пользу реалистического, глубоко психологического повествования, а также в пользу профессионального актера в кино, актера-реалиста, овладевшего средствами экранной выразительности. Фильм сказал свое слово в дискуссии об актерской проблеме, развернувшейся в те годы.

Успеху фильма содействовал удачно подобранный актерский ансамбль, в который входили И. Худолеев, И. Каприлов, Н. Панов, М. Ляров. Особенно хорош был в роли М. С. Щепкина замечательный мастер сцены И. Замычковский.

Интересно, что, снимая обе серии «Тараса Шевченко» параллельно, авторы создали «сверх плана» и фильм для детей о детстве великого поэта — «Жизнь Тараса».

«Тарас Шевченко» долгие годы был популярен не только в нашей стране. Серьезную пропагандистско-просветительную роль сыграл фильм в западных областях Украины, стонавших тогда под игом панской Польши. Журнал «Кино» писал: «Торонто и Нью-Йорк, Прага и Львов, Черновицы и Париж. Такими городами подписаны десятки писем, помещенных в украинской иностранной рабочей печати, которые сообщают о большой радости, которую имел заграничный украинский рабочий, — о радости видеть кинопродукцию Советской Украины»².

Польская буржуазная цензура девять месяцев задерживала выпуск фильма, который вышел на экран только благодаря усилиям прогрессивной общественности. Во Львове вокруг «Тараса Шевченко» шла острая борьба между передовой интеллигенцией, поддержанной трудящимися города, и буржуазными националистами, которые всячески старались очернить картину, заглушить высокое демократическое и патриотическое звучание образа Кобзаря.

¹ «Правда», 1926, № 9.

² Журн. «Кино», 1929, № 3, стр. 5.

Деятели прогрессивной культуры писали: «Украинские трудящиеся массы, взяв в Советской Украине власть в свои руки, не только приступили к строительству здоровой социально-экономической жизни страны, но и выявили большие достижения на фронте организации национальной, в частности культурной, жизни украинского народа. Фильм — это наглядное доказательство творческой способности и одновременно правильной национальной политики украинских трудящихся масс»¹.

Таков был политический резонанс «Тараса Шевченко». Большим успехом лента пользовалась во Франции, в Канаде и в других странах.

Через год Чардынин выпустил новый исторический фильм — «Тарас Трясило», где пытался закрепить успех предыдущей ленты. Однако на сей раз режиссера постигла неудача.

Тарас Федорович Трясило — вожак крестьянско-казацких восстаний первой половины XVII века — широко популярен на Украине. Ведь события, в которых он активно участвовал, были началом грандиозного движения на Украине против шляхетско-польского ярма, закончившегося национально-освободительной войной 1648—1654 годов под руководством Богдана Хмельницкого и воссоединением Украины с Россией. Это были годы героической, самоотверженной борьбы, отмеченные поистине легендарными подвигами.

Не случайно о Тарасе Трясило с восхищением писал Тарас Шевченко, о нем были сложены народные песни и думы, а выдающийся украинский поэт Владимир Сосюра посвятил ему поэму.

К сожалению, в изображении событий, связанных с этим историческим героем, сценарист В. Радиш оказался в плену предвзятых концепций. В сценарии излишне много внимания было уделено казацкой верхушке, весьма поверхностно и схематично отражены социальные столкновения внутри казацкого войска.

Лента оказалась перегруженной бытовыми, этнографическими подробностями.

В фильме были заняты прекрасные актеры — А. Бучма (Тарас Трясило), И. Замычковский (кошевой Кобза), Н. Ужвий (Марина). Однако скудость драматургии не дала возможности актерам создать яркие характеры.

¹ Журн. «Кіно», 1929, № 3, стр. 5.

Слабости фильма «Тарас Трясило» свидетельствовали о том, что к историческому материалу нельзя подходить с готовыми схемами и решать его описательно, не найдя самостоятельной трактовки событий, не попытавшись проникнуть в психологию действующих лиц.

Справедливости ради следует сказать, что фильмы П. Чардынина пользовались большим успехом у кинозрителя.

Особенно долго не сходила с экранов и была популярной предыдущая картина режиссера «Укразия» («Семь плюс два», 1925) — историко-революционная двухсерийная лента.

В киноведении существует резко отрицательное мнение о картине. Но эту оценку едва ли можно признать справедливой.

Действительно, в «Укразии» немало авантюрно-приключенческих элементов, но само по себе это ни хорошо, ни плохо: все зависит от конкретно-художественного решения жанра, от того, какое содержание скрывается за занимательной интригой. Действительно, авторы фильма перестарались и «переконспирировали» центрального героя, наделив его неприятной внешностью и резко негативными качествами, не подобающими, вообще говоря, сугубо положительному герою — большевистскому разведчику.

Но отнюдь не объявляя фильм крупным достижением, скажем все же, что он был во многом удачной попыткой в занимательной форме показать размах борьбы с интервенцией и белогвардейщиной на юге Украины. Не забудем, что лента вышла в 1925 году; выдающихся предшественников в своем жанре она не имела («Красные дьяволята» — это все же фильм для детей и юношества).

«Укразия» привлекала зрителей не только напряженной интригой, динамически развивающимся действием, но и тем, что ее герои служили высокой и благородной цели: фильм был овеян романтикой революционной борьбы.

Интересно поставил режиссер массовые сцены, в особенности сцены восстания рабочих, ряд остросюжетных эпизодов, удачно используя различные приемы монтажа.

В фильме были заняты известные актеры — А. Бучма, Н. Папов, М. Салтыков, Д. Зеркалова, И. Капралов, их исполнение помогло ленте подняться над средним уровнем тогдашней массовой кинопродукции.

Во второй половине 20-х годов украинское кино достигло больших успехов в области историко-революционного жанра, создав два прекрасных фильма — «Два дня» (1926) и «Ночной извозчик» (1929). Эти картины возникли под благотворным влиянием фильмов «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» Вс. Пудовкина, которые тогда еще не имели славы всемирно признанных шедевров, а только начинали свой триумфальный путь по экранам мира. Остро, свежо, заинтересованно воспринятые украинскими кинематографистами, эти ленты мастеров братского русского киноискусства помогли им точнее и глубже осознать значительность и новизну поставленных временем задач, смелее искать, экспериментировать в области поэтики кино, увереннее идти по пути искусства народного, реалистического, отражающего жизнь рядовых строителей нового мира.

«Два дня» и «Ночной извозчик» отличаются ясной идейной направленностью, простотой и доходчивостью формы, высоким — в пределах художественных возможностей тех лет — уровнем психологического анализа, блестящей актерской игрой. В них впервые в украинской советской кинематографии дан полнокровный образ человека — думающего, страдающего, ищущего верной дороги, человека, переживающего глубокую личную драму, под влиянием которой меняется его мировоззрение. Внутренняя тема этих лент — прозрение человека, вначале далекого от политики, от активной общественной деятельности и под влиянием революционных событий приходящего к познанию исторического смысла своего времени. Не случайно героями этих фильмов выступают дворецкий и извозчик — авторов интересует психология и умонастроение «маленького человека», который и сам себя таким считает, не зная, какую роль в событиях он призван играть историей.

В 1923 году Народный комиссариат просвещения УССР объявил Первый всеукраинский киноконкурс на лучший сценарий. Первая премия не была присуждена, второй был отмечен сценарий «Укразия», а третьей — сценарий «Борьба гигантов», написанный С. М. Лазуринным о революционной борьбе рабочих за границей.

Способный литератор С. М. Лазурин (1899—1959) — журналист, сценарист, редактор — начал работу в кино в 1923 году в сценарном отделе Одесской кинофабрики. Непосредственно на производстве изучает он особенности художественных средств кино, основы его техники. В

1935—1941 годах он был худруком Сценарного отдела Киевской киностудии. Ему принадлежат сценарии «Изобретатель» и «Борьба гигантов» (1926), «Ордер на арест» и «Два дня» (1927), «Три комнаты с кухней» и «Глаза, которые видели» (1928), «Экспонат из паноптикума» (с К. Кошевским) (1929), «Шагать мешают» (1930), «Атака», «Суровые дни» (1933), «Интриган» (1935) и другие.

В сценарии «Ордер на арест» — о героизме коммунистического подполья в годы гражданской войны — еще ощущалось тяготение к облегченной, приключенческо-детективной трактовке событий, но было заметно и стремление автора создать реалистические, глубоко разработанные народные образы участников этих событий.

Выход на экран фильма «Мать» явился толчком для написания С. Лазуриным сценария «Два дня».

Сюжет этого сценария, образы героев, каждый эпизод, кадр, каждая деталь были четко очерчены. Все имело свое точное место и функцию в драматургическом построении произведения. Герои сценария, действенные, наделенные живыми чувствами и страстями, резко отличались от условных, ходячих схем. Фильм был поставлен режиссером Г. Стабовым (оператор Д. Демудкий, художник Г. Байзенгерц).

Яркость формы, выразительность и лаконизм кадров, содержательность и действенность деталей «Двух дней» можно проиллюстрировать отрывками из сценария.

Вот, например, как образно передает автор прифронтовую обстановку.

«Ворон клюет. Ворон клюет труп коня. Обрубок постройки, пустая дорога.

В канаве возле дороги валяется разбитая тачанка. Торчит задок с поломанным колесом.

Бывшие окопы белых. Валяется несколько винтовок. Труп офицера. Стреляные гильзы.

Шоссе, брошенный артиллерийский снарядный ящик и подбитая пушка. Валяются патроны. Вдали взрыв»¹.

А вот как умело строит драматург экспозицию сценария, используя различные выразительные средства.

«У подъезда графского особняка стоит авто. Вокруг авто суматоха. Горничная с чемоданами бежит по лестнице. Барин подгоняет.

Парк.

¹ Журн. «Кіно», 1939, № 14, стр. 8—9.

Старческие руки копают лопатой землю. Яма. В выкопанную яму спускается тяжелый большой сундук. Крышка сундука случайно открывается.

Сундук доверху набит серебряной и золотой посудой. Часть посуды вываливается на землю.

Парк. Под деревом, у только что выкопанной ямы старый лакей поспешно собирает дорогую посуду, которая выпала из сундука, и кладет ее обратно. Чинит оторвавшуюся крышку. К лакею быстро приближается чисто выбритый нервный пожилой человек.

Сердится на лакея, подгоняет. Лакей — абсолютная выдержка — спускает сундук на дно ямы. Берется за лопату.

Суматоха возле машины. Молодой лакей бежит по лестнице с вещами. Гимназист возле шофера.

Хатенка на окраине города. Разрывается орудийный снаряд.

Авто. Гимназист, услышав взрыв, пугается. Бежит в дом.

Граф у дерева вздрогнул.

Граф и лакей отходят от дерева.

Идут по аллее.

Вестибюль. Графиня и горничная. Гимназист (вбежав) нетерпеливо подгоняет всех. Он взволнован. Графиня зовет дочь.

Граф и лакей идут из парка к авто. У лакея — лопата. Графиня с семьей.

Разрыв прапнели над каким-то домиком.

Семья графа собралась возле авто. Садятся. У авто стоит старый лакей Антон. Внимательно слушает последние приказы господина.

Граф говорит: «Береги дом, Антон».

Антон учтиво поклонился, заверяет хозяина.

Машина тронулась.

Выезд авто из ворот.

Одинокая фигура Антона. Сгорбился, растерянно озирается вокруг.

Антон идет аллеей парка.

Анфилада комнат в графском доме. Пустота. Вестибюль.

Антон бережно подобрал с пола какую-то бумажку и пуговицу. Идет из комнаты.

Антон проходит анфиладой. Спина согнулась, ноги постарчески передвигаются по полу. Это просто старый усталый человек, очутившийся наедине с самим собою.

Мезонин. Маленькая комнатка Антона. Кровать, небольшой стол. В одном углу стоит сундук. На стене висит кое-что из верхней одежды. Пусто, неприглядно, на столе огарок свечи. Двери медленно открываются. Входит Антон. Закрыл двери. Остановился.

Оглянул комнату усталыми старческими глазами — двинулся.

Подошел к кровати.

Тяжело сел на нее задумавшись.

Окно комнаты. От ветра колышется пожелтый лист, который повис, запутавшись в паутине»¹.

Сюжет развивается в динамическом действии, постепенно раскрывая характер главного героя, старого Антона — простого человека, через большую жизненную драму постигающего в дни революции смысл и значение совершающихся перемен. Этот образ является наибольшей удачей сценария и фильма.

«...Авторы фильма создали правдивую драму старого человека с окостеневшей психологией раба, у которого вдруг — в результате личной трагедии — раскрываются глаза на мир и он становится в ряды борцов против подлости и бесчеловечности вчерашних хозяев жизни»².

Интересны были и другие характеры — комиссара Андрея, сына дворецкого, привлекавшего своей человечностью, сердечным отношением к старому отцу, в исполнении опытного киноактера С. Минина; молодого трусливого хозяйчика — гимназиста, чьи суетливые, неуверенные, порывистые движения, блуждающий взгляд раскрывали его никчемность и жадность (артист В. Гаккебуш).

С. Лазурин после выхода «Двух дней» написал ряд интересных сценариев («Три комнаты с кухней» — на бытовую тему, «Шагать мешают» — о борьбе с врагами народа, пробравшимися в научные учреждения, «Каховский плацдарм» — на тему гражданской войны, и др.), но ни один из них не отличался такой высокой идейностью и художественным совершенством, как сценарий «Два дня». Не стали событиями и фильмы, поставленные по этим сценариям.

В те годы, когда немало мастеров кино выступали против остросюжетных фильмов и использования в кино на-

¹ Журн. «Кино», 1939, № 14, стр. 8—9.

² Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР (Немое кино), изд. 2, переработанное и дополненное, М., «Искусство», 1965, стр. 480.

стоящих актеров, поставить сценарий «Двух дней» было довольно трудно. Полгода тянулось его утверждение, еще год он лежал в сценарном отделе без движения. Ни на Ялтинской, ни на Одесской кинофабриках им не заинтересовался ни один из режиссеров.

Постановка фильма по сценарию «Два дня» была поручена молодому режиссеру Одесской киностудии Георгию Стабовому, который с увлечением взялся за работу над фильмом.

Журналист Георгий Михайлович Стабовой (1894—1968) свой путь в кино начал сценаристом на Одесской кинофабрике в 1924 году. Один и в соавторстве с другими кинодраматургами он написал сценарии фильмов «Вендетта», «Укразия», «ПКП» («Пилсудский купил Петлюру»). Постановку «ПКП» Г. Стабовой осуществил в 1926 году вместе с А. Лундиным. В том же году поставил самостоятельно «Свежий ветер». Впоследствии, после окончания съемки фильма «Два дня» выпустил картины «Лесной зверь», «Жемчужина Семирамиды», «Экспонат из паноптикума», «Шагать мешают». Но эти фильмы оказались слабыми, успеха у зрителя не имели, и в 1930 году Г. Стабовой отходит от кинематографа и занимается литературной деятельностью.

Успешное осуществление «Двух дней» во многом было определено творческим сотрудничеством режиссера Г. Стабового со сценаристом С. Лазуриным, кинооператором Д. Демуцким и актером — исполнителем центральной роли — Иваном Эдуардовичем Замычковским.

Съемки фильма происходили в Одессе. Здесь путем искусного соединения природы с декорацией и были «восстановлены» графский особняк, аллеи, анфилады комнат.

Сюжет фильма максимально сконцентрирован, эмоционально насыщен, очищен от всего лишнего, от побочных линий, параллельных ситуаций, разнообразных бытовых аксессуаров.

Хозяева уехали, старый дворецкий остается один и тяжело переживает свое одиночество. Душевное состояние Антона подчеркивалось самыми различными средствами. Грусть и тоску навевала холодная пустота комнат барского особняка, по которым усталой походкой бредет Антон. Привычность движений, с которой он доставал из сундука пожелтевшее письмо, воскрешающее картины давно минувших дней, боевых походов, рисовала образ человека, живущего только воспоминаниями, не ждущего от жизни ничего хорошего.

Режиссер не прибегал к стандартным приемам искусственного нагнетания драматизма, которые широко применялись тогда в кино. Он всецело доверял актеру.

Появление гимназиста, молодого паныча, не нарушает суровой сосредоточенности старика, погруженного в свои невеселые, тревожные мысли. Ничего не меняет поначалу в жизни Антона и приход с красными бойцами горячо любимого, но ставшего таким чужим сына-комиссара. Режиссер и актеры тонко проводят встречу хмурого отца с радостным сыном. Этих двух таких родных и таких далеких теперь людей разделяют прутья ограды панского имения. Лишь после суровых, тягостных испытаний словно спадает темная завеса, которой была закрыта от него настоящая, большая человеческая правда. Сильный, цельный характер помогает Антону понять, что по своей слепоте он всю жизнь жил неправильно, помогает занять свое место в рядах борцов за справедливость.

Содержание фильма «Два дня» раскрывается прежде всего в действиях героев, в нем отсутствуют элементы описательности, театральности. Активной действенной силой являются и специфические кинематографические средства.

Игра деталей — фотография сына, которую любовно разглядывает старик, ключи от особняка, бережно им хранящиеся, которые он роняет при встрече с сыном, — помогает показать глубокую отцовскую любовь, спрятанную за внешней суровостью и неприветливостью. Контраст красноармейских рваных сапог на бархате графских диванов как бы подчеркивает мизерность всякого богатства по сравнению с тем великим, что добывают простые люди в потрепанных шинелях; свеча, которую Антон осторожно ставит в тарелку с водой, чтобы не попортить доверенное ему барское имущество и которой он в конце фильма поджигает особняк, — все эти штрихи помогают глубокому раскрытию образа главного героя, раскрытию большой жизненной драмы.

В типизации событий и образов здесь чувствуется влияние горьковского реализма. Нет в «Двух днях» нарочитости, претензии на оригинальность, есть лишь картины суровой жизненной правды, нарисованной смелыми и четкими мазками.

Язык фильма скуп, лаконичен, надписи выразительны. Фильм даже можно было смотреть и без них, так как все, что происходило на экране, было и так понятно. Мастерски осуществлен монтаж картины.

Фильм по праву может быть отнесен, особенно по уровню актерского исполнения, к лучшим произведениям советского киноискусства того периода.

Высокое мастерство продемонстрировал кинооператор Даниил Порфирьевич Демуцкий (1893—1954).

Известный фотограф-художник, участник ряда международных выставок, Д. Демуцкий в 20-е годы только начинал свою плодотворную творческую деятельность в кино. Фильм «Два дня» — его первая по-настоящему художественная работа.

Содержание, образы, ситуации фильма близки творческой манере, эстетическим взглядам Д. Демуцкого. Поэтому таким выразительным и убедительно простым был каждый кадр, каждый портрет персонажей фильма. Творчески используя лучшие достижения живописи, в совершенстве владея тональностью в черно-белом кино, Д. Демуцкий сумел создать на экране волнующую эмоциональную атмосферу.

Для достижения наибольшей выразительности, более четкой психологической характеристики героев, для подчеркивания эмоционального напряжения режиссер и оператор Д. Демуцкий по-новаторски использовали освещение, ракурсы.

Оператор особенно выделил фигуру старого дворецкого. Применяя крупные планы, он показал выразительное лицо актера, подчеркнул светом и ракурсом его различные душевные состояния — его глубокое страдание, его одиночество, трогательное чувство к сыну, закоснелую покорность, его горе.

Четкая композиция кадра, умение найти и выделить самое главное, искренность, с которой мастер подходит к изобразительному решению каждой сцены, способствовали яркому воплощению драматических событий.

Наиболее наглядным примером высокого художественного мастерства Д. Демуцкого в «Двух днях» являются сцены на чердаке, где старый Антон, оставшись наедине в своей комнатке, ищет фотографию сына. Оператор достигает полного впечатления, что источником света в кадре является только свеча, колеблющееся пламя которой оттеняет лицо дворецкого, омраченное тяжелыми думами. Фигура Антона, как центр всей композиции, обрисована с предельной четкостью и выразительностью.

Трудно переоценить то большое значение, которое имело участие в фильме талантливого украинского актера И. Э. Замычковского.

Актер Одесского украинского государственного театра драмы, И. Замычковский (1867 — 1931) пришел в кино после революции и принимал участие в фильмах «Гамбург», «Подозрительный багаж», «Тарас Шевченко» (Щепкин), «Ягодка любви», «Буря», «Джимми Хиггинс» и др.

Лучшей его работой в кино явился глубоко реалистический, яркий и полный потрясающей силы образ старого дворецкого Антона. Убедительно и правдиво передает талантливый актер всю многообразную гамму чувств своего героя.

Иностранные газеты писали, что игра Замычковского в фильме «Два дня» похожа на игру известного немецкого киноактера Эмиля Яннингса. Это сравнение не совсем удачно. У интересного киноактера Яннингса было немало приемов, рассчитанных на внешний эффект в угоду публике (например, в фильме «Варьете» и др.), Замычковский же создал образ глубоко психологический, лишенный всякой аффектации, реалистический в высоком смысле этого слова.

В журнале «Кіно» особенно отмечалась та ответственная роль, которую играл в фильме «ветеран украинской сцены И. Э. Замычковский. Диапазон создаваемого им драматического образа вырастает от обычной бытовой характерности до вершин настоящей человеческой трагедии», и дальше: «Замычковский — старый актер, который больше чувством, чем методом и системой, постигает нугу для него отрасль актерского мастерства»¹.

В гражданскую войну И. Замычковский потерял сына при обстоятельствах, подобных сценарной ситуации. Ассоциация, вызванная воспоминаниями о личной драме, не могла не повлиять на поведение актера. Но не только в эпизодах с сыном, а на протяжении всей кинокартины поражает глубокое перевоплощение артиста. Навсегда запоминается его крупное, выразительное лицо, на котором отражались тончайшие переживания героя.

Реалистический, трогательный и величественный образ Антона, созданный И. Замычковским в фильме «Два дня», обогатил украинское искусство и оказал большое влияние на утверждение в нем реалистических тенденций.

Фильм «Два дня» с большим успехом долго демонстрировался на экранах Советского Союза и во многих

¹ Журн. «Кіно», Київ, 1927, № 9, стр. 8—9.

капиталистических странах, вызывая восторг самых широких кругов зрителей.

Многочисленные газеты и журналы за границей отмечали высокие качества нового украинского фильма. «В фильме ощущается дыхание реализма, убеждающей серьезности и угрюмой силы, — все это безусловно поражает», пишет «Нью-Йорк геральд трибюн». «Этот фильм является необыкновенно живой картиной событий на Украине в тот момент, когда старый режим сбежал, и ежеминутно можно было ожидать налета красной кавалерии. Эти события сыграны с таким напряжением и без оглядки на театральные приемы, что нам не раз приходилось напоминать самим себе, что перед нами игровой фильм, а не подлинная кинохроника» («Уорлд»).

На кинофильме «Два дня» — этапном, реалистическом, глубокоидейном и высокохудожественном произведении — воспитывались поколения мастеров украинской советской кинематографии. Он явился значительным вкладом в сокровищницу советской социалистической культуры и сыграл большую роль в развитии прогрессивного киноискусства в других странах мира.

То же можно сказать и о другом значительном фильме этого времени — фильме «Ночной извозчик» (сценарий М. Заца, режиссер Г. Тасин, кинооператор А. Кюн).

Приступая к работе над фильмом «Ночной извозчик», Георгий Николаевич Тасин (1895 — 1956) имел уже значительный режиссерский и киносценарийный опыт.

После демобилизации из Красной Армии (в декабре 1920 года) Г. Тасин был направлен партийной организацией на работу в кино и стал председателем новообразованного Кинокомитета в Киеве. Первый сценарий, написанный Г. Тасиным, назывался «Цветы на камнях» (1921) — о голоде в Поволжье и помощи голодающим со стороны Советской власти. Фильм по этому сценарию был поставлен режиссером А. Лундиным. Он демонстрировался как первый фильм украинского производства на Всесоюзном съезде кинофотоработников.

В 1922 году Г. Тасин был назначен директором кинофабрики ВУФКУ в Ялте, созданной на базе полуразрушенных киноателье Ханжонкова и Ермольева, а в 1923 году — директором Одесской кинофабрики. Но вскоре он переходит на творческую работу — организует выпуск киножурнала «Маховик», ставит ряд художественных фильмов — «Алим» и «Ордер на арест» (1926), «Муть» (1927), «Джимми Хиггинс» (1928).

На первых сценариях и кинофильмах Г. Тасина во многом сказывалось влияние канонов и приемов дореволюционной русской кинематографии. Сюжеты их нередко были трафаретными, в них заметно увлечение экзотикой, внешней красотой.

Более удачным и масштабным по решению темы и образам был «Джимми Хиггинс», в котором разоблачались лживые слухи, распространяемые агентурой капиталистических стран о зажиточной жизни рабочих в Америке.

Фильм был очень неровный и в трактовке событий и по актерскому исполнению. Интересно, в стиле станковой живописи решены сцены прощания Джимми Хиггинса с семьей, ярко и убедительно сняты батальные сцены, пароход в Ледовитом океане, пейзажи Севера, езда на оленях. Однако в фильме не чувствовалось единого стиля, целеустремленности в режиссерской организации материала. Большинство героев фильма напоминали стандартные типажные маски, а не живых людей (финансисты, красивая женщина, офицеры и т. д.).

В «Джимми Хиггинсе», как и в некоторых других кинокартинах тех лет, сказалось влияние Пролеткульта.

Но многие недостатки искупались великолепным исполнением Амвросием Бучмой главной роли Джимми Хиггинса. А. Бучма раскрыл драму жизни среднего американца, обнаружившего лживость демократизма своей страны. Этот образ был одной из значительных творческих удач талантливого актера. Убедительный, яркий образ Ласси создал К. Кошевский, раскрыв социальный облик этого персонажа.

Критика того времени, указывая на серьезные недостатки фильма «Джимми Хиггинс», отмечала и положительные его моменты, призывая режиссера творчески использовать свой опыт в будущих произведениях и прежде всего при создании на экране полноценного образа живого, действующего человека.

Реалистический, глубоко правдивый фильм «Ночной извозчик» и явился как бы творческим ответом режиссера.

«Ночной извозчик» посвящался героическим подпольщикам Одессы в годы гражданской войны. Действие фильма разворачивалось в городе, занятом белогвардейцами.

Старый почтой извозчик Гордей Ярошук не хочет вмешиваться в политику, заботясь о покое своей семьи. В

дочери Кате, молодой, энергичной девушке, работающей наборщицей в типографии, старик видит все счастье своей жизни.

Когда же случайно он узнает, что его дочь — коммунистка, что именно она с молодым рабочим-подпольщиком печатают запрещенные листовки, он принимает все меры, чтобы положить этому конец.

Желая спасти Катю, Ярошук сообщает о молодом подпольщике в контрразведку. Но рабочему удастся избежать ареста и, к ужасу Ярошука, белогвардейцы хватают Катю и убивают ее.

Тяжело переживая гибель дочери, ночной извозчик впервые выезжает на улицу днем. Он становится свидетелем белогвардейских облав, арестов, диких расправ над людьми. Старик постепенно начинает понимать смысл и необходимость революционной деятельности Кати и ее друзей. И когда ему приходится по приказу белогвардейцев везти арестованного молодого подпольщика, Гордей Ярошук, уже осознавший трагическую ошибочность своего пассивного отношения к жизни, полный яростной ненависти к врагам, решает им мстить. Выпрямившись во весь рост, он бьет коней и, крикнув парню, чтобы тот спасался, разгоняет пролетку к знаменитой одесской лестнице. Погибают офицеры, погибает героической смертью извозчик.

Сцена последней поездки Ярошука — кульминационный эпизод фильма, ставший логическим завершением большой человеческой драмы.

Так же как и в фильме «Два дня», в центре сюжета «Ночного извозчика» стоит фигура маленького, забитого человека. Фигура эта выразительна, ярка и трогательна своей простотой, непосредственностью.

В фильме действуют противоположные социальные силы. Коммунистическое подполье — активное, могучее, уверенное в победе правого дела, и белогвардейщина — обреченная, озверевшая. Идет острая и беспощадная борьба, борьба не на жизнь, а на смерть, и в этой борьбе «маленький человек» осознает, что нельзя быть в стороне от жизни, нельзя оставаться нейтральным.

Г. Тасин внес в сценарий значительную долю своего творческого опыта, фантазии, изобретательности. Он сумел поднять социальный конфликт произведения до широких обобщений. Это было достигнуто благодаря глубокому раскрытию образов основных героев и прежде всего образа ночного извозчика Гордея Ярошука, благодаря

художественно убедительному показу процесса его духовного обновления, осознания им правоты народа.

Освоение и развитие передовых тенденций отечественной литературы и искусства имело решающее значение в создании «Ночного извозчика». Режиссер умело пользовался и монтажно-ритмическими приемами построения фильма, лаконичным, ярким языком кино в изображении событий и характеров. Он сумел в каждом образе, в каждом эпизоде найти и показать самое важное, самое существенное для более полного раскрытия идеи произведения.

С чувством высокой ответственности Г. Тасин разрабатывал каждый эпизод, каждую деталь фильма. Он умело подбирал исполнителей, много времени уделял кропотливой работе с актерами, с оператором, добиваясь от них необходимой выразительности, эмоциональной силы, верных акцентов.

Режиссер сумел преодолеть мелодраматические мотивы в эпизодах встреч Кати и Бориса, усилить социальное звучание фильма. И упреки некоторых критиков в узости темы, камерности постановки были необоснованными и не имели поддержки среди широких масс зрителей. Вся ценность «Ночного извозчика» в том, что здесь в близких и понятных образах простых людей раскрывалось большое и глубокое значение подвига, показывался путь человека к революции.

В роли Гордея Ярощука Амвросию Бучме удалось создать один из ярчайших образов советской кинематографии 20-х годов.

Ночной извозчик в исполнении Бучмы остается в памяти зрителя. Согнутая фигура на пролетке словно хочет отгородиться от всего окружающего. Каким бы планом ни был снят старик, сразу можно узнать свойственную только ему характерную позу человека, работающего ночью, в темноте.

Героический поступок Ярощука воспринимается благодаря Бучме как закономерное завершение сложного процесса, произошедшего в мировоззрении и психологии героя. Первый шаг к подвигу он делает тогда, когда прячет от белогвардейцев оставленный Катей шрифт, когда решает спасти молодого революционера-подпольщика. Теперь он уже не думает о себе, его беспокоит судьба людей, творящих революцию, уничтожающих зло и утверждающих правду и справедливость. А. Бучма находит нужные для каждой ситуации краски, он создает опти-

мистический, глубоко психологический, исполненный высоких патриотических чувств образ простого человека.

Постановка Г. Тасиным фильма «Ночной извозчик» и создание А. Бучмой яркого образа Гордея Ярощука нанесли сильный удар по существовавшей тогда теории и практике типажа, натурщика, доказав огромные возможности реалистического актерского исполнения.

В небольшой роли Кати артистка М. Дюсиметьер раскрывает высокие духовные качества молодой подпольщицы, ее самоотверженность и оптимизм в самые тяжелые, самые опасные минуты жизни.

В фильме удачно выступил и молодой еще тогда Юрий Васильевич Шумский, будущий замечательный мастер украинской сцены. Он убедительно сыграл эпизодическую роль начальника контрразведки, бессильного в своей злобе человеконенавистника, обреченного, страшного и жалкого.

Значение «Двух дней» и «Ночного извозчика» прежде всего в том, что в них были созданы редкие в советском кино того времени живые, яркие человеческие характеры.

Широкое признание фильмов многомиллионным зрителем и высокая оценка прессы помогли дальнейшей борьбе украинских мастеров кино за овладение методом социалистического реализма.

К сожалению, существует мнение, что даже включая эти лучшие фильмы украинского кинопроизводства 20-х годов, вся «украинская советская кинематография в течение первых лет своего существования была украинской лишь по территориальному признаку и частично — по тематике и материалу. Но она не успела стать украинским национальным киноискусством по духу и стилю»¹.

Едва ли можно признать подобную точку зрения справедливой.

Антон И. Замычковского и Гордей А. Бучмы — это не просто яркие характеры, но характеры прежде всего глубоко народные по темпераменту, внутреннему ритму жизни, мировосприятию. В них нет эффектных экзотических и этнографических черт, «шароварства» и «жупанства», однако особенности национальной психологии схвачены в них очень точно. И это еще не все. Оба фильма решены в традициях украинской демократической художественной культуры. Речь идет прежде всего о повышенной эмоциональности фильмов, о глубоком лиризме в обрисовке поло-

¹ Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР, стр. 482—483.

жителей героев, о той общей лирической стихии, в которой решены драматические коллизии. Это целостное мировосприятие, органичное для авторов рассматриваемых лент, продиктовало и изобразительную трактовку материала, конкретно-художественное его видение и воплощение, и прежде всего — операторское решение Д. Демуцкого, художника, глубоко знавшего историю и культуру своего народа.

Разумеется, сказанное не следует понимать так, что ленты Тасина и Стабового не были похожи на другие произведения советского кино тех лет или что в них воплощен некий абстрактный идеал национального кинематографа. Просто надо учитывать, что национальное искусство — понятие историческое, оно не возникает в один прием в готовом виде — оно долго и трудно рождается, собирается по крупицам, осознает себя, проверяет и утверждает в постоянных поисках, сомнениях, раздумьях, в учебе у родственных культур, в борьбе с антинародной культурой и искусством, со всем отсталым, отжившим, что тяготеет над умами и воображением. «Два дня» и «Ночной извозчик» по справедливости можно оценить как подлинные произведения украинского советского кинематографа.

Переворачивая страницы истории украинского кино, мы встречаемся с именем Владимира Маяковского. Великий поэт, как известно, обратился к кино еще в 1913 году и с тех пор постоянно интересовался им и писал для него. В 1926 — 1928 годах поэт создал 10 сценариев, из них 8 — по заказу ВУФКУ. Но лишь два из них увидели экран — «Дети» (фильм «Трое») и «Декабрюхов и Октябрюхов».

Сценарий «Дети» был поручен В. Юнаковскому, его режиссерская разработка не получила одобрения, и сценарий передали А. Соловьеву, но он упростил замысел В. Маяковского в своем фильме «Трое» (1927). В ленте мало что осталось от светлого и жизнерадостного настроения сценария, от его добродушной иронии и острого сарказма.

«Декабрюхова и Октябрюхова» поставили в 1928 году А. Смирнов и А. Искандер, режиссеры театральные, не знавшие кинематографа и не оставшиеся в нем. Хотя они и постарались придать фильму сатирическую окраску, используя ряд своеобразных технических приемов, лента

получилась заурадной. Правда, в ней интересны верные зарисовки быта конца 20-х годов, сатирическое осмеяние белогвардейщины, ее заграничных контрреволюционных гнезд. Но отдельные точные приметы жизни не были редкостью в фильмах тех лет.

Сценарии Маяковского, написанные для ВУФКУ, — «Слон и спичка», «Две эпохи», «Сердце кино», «Борьба за нефть», «История одного пагана», «Долой жир!» («Товарищ Копытко») не были поставлены. Но украинские кинематографисты знакомились с ними, обсуждали их в своей среде, обдумывали их — Маяковский-сценарист участвовал в борьбе за новое киноискусство, за современную тематику, учил смело и решительно браться за сложные проблемы, экспериментировать, искать новые формы киновыразительности.

С 1928 по 1930 год на Киевской кинофабрике работал выдающийся советский документалист Дзига Вертов. Здесь он поставил три фильма — «Одиннадцатый» (1928), «Человек с киноаппаратом» (1929), «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») (1930). Его единомышленник и сотрудник, автор-оператор М. Кауфман самостоятельно снял здесь в эти же годы документальные ленты «Ясли» и «Весной».

«Одиннадцатый» рассказывал об успехах, достигнутых Украиной к XI годовщине Октября, и явился крупным достижением советского документального кино, развив поэтику образно-публицистического, документального сказа, поэтической хроники-гимна трудовому народу.

«Человек с киноаппаратом» — лента экспериментальная, демонстрирующая богатый арсенал возможностей документального кино и обновляющая «нейгровое» видение мира.

Вертов стремился не только обогатить поэтику документального кино, но и освободить его образный язык от штампов, которые тогда уже начали складываться и мешать развитию кинодокументалистики. Фильм, как известно, вызвал продолжительные и ярые споры, широкий зритель его не понял и не принял, режиссера обвиняли в формализме, и дискуссии вокруг ленты, уже отшумевшие, интересны нам сегодня еще и тем, что выпукло обрисовывают обстановку в украинском кино тех лет, очерчивают круг интересов мастеров разных поколений, открывают ход их мыслей, теоретических раздумий.

Молодежь приняла фильмы Вертова не без замечаний, но в ее глазах он был соратником Маяковского, подлин-

но советским художником, активным и целеустремленным, художником-агитатором и пропагандистом, смелым новатором.

Вертов, несомненно, оказал немалое влияние на украинских кинематографистов, его участие в жизни студии не прошло бесследно. Оно дало новый материал творческим спорам, кипевшим в те дни.

Правда, теоретический уровень этих дискуссий был невысок, но важно уже то, что тяга к анализу и самоанализу была велика и мысль практиков работала упорно и напряженно.

К первой половине 20-х годов относятся наблюдения актера П. Масохи, снимавшегося в то время на Одесской кинофабрике: «Большинство тогдашних режиссеров, не имея глубокой теоретической подготовки, оцупью становилось на путь реалистического искусства. Мы слышали тогда о «фэксах» — об их игре без переживания, об актерской школе Кулешова — тренированных натурщиках, о «монтажном образе актера» у Пудовкина, об Эйзенштейне, «киноках», которые объявили войну «образу», «характеру», наконец, вовсе отрицавших актера. Трудно было разобраться во всех этих направлениях творческим работникам Одесской кинофабрики, где теоретическая мысль тогда едва тлела.

Появление же на студии А. Довженко с его... фильмами «Звенигора», «Арсенал» или И. Кавалеридзе с экспериментальным «Ливнем» привело некоторых режиссеров к поверхностному наследованию их изобразительных средств. Эклектика и дилетантизм были приметой творческого лица многих тогдашних киномастеров»¹.

Эта нелицеприятная оценка, может быть, чересчур сурова, но тем очевиднее сдвиги, которые стали заметны в развитии кинотеоретической мысли на Украине несколько лет спустя.

Подробнее на эту тему мы поговорим позднее, сейчас подчеркнем, что работа на наших студиях Маяковского, Вертова, Охлопкова, Гардина, Перестиани и других мастеров братских республик — прекрасный пример творческого взаимовлияния и взаимообогащения национальных культур. Без такого обмена не может успешно развиваться ни одно искусство.

Вертову многое дала Украина, общение с ее культурой, знакомство с мастерами кино. Особенно это чувст-

¹ «Крізь кинооб'єктив часу», стр. 108.

вуется в картине «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») — первом советском звуковом документальном фильме, ярком новаторском произведении, вдохновленном героическим трудом донецких шахтеров. Для замечательного режиссера работа на Украине не была случайной, здесь ему были созданы все условия для творчества и очень помогла поддержка, оказанная его товарищами — мастерами украинского кино. Для нас Дзига Вертов — режиссер особенно близкий, свой, и мы высоко оцениваем его вклад в украинское кино, осознаем большое значение его новаторских поисков в обогащении творческого опыта наших мастеров как документального, так и игрового кино.

В эти же годы быстро развивалось на Украине документальное кино. Оно училось у Дзиги Вертова, у Эсфири Шуб; творчески используя опыт русских коллег, искало свои пути, стремясь ярко и полно отразить, запечатлеть жизнь народных масс, трудовой энтузиазм, невиданный размах строительства социализма.

В 1925 году начал выходить республиканский киножурнал «Кинонеделя». С каждым годом он расширялся, охватывал все более широкий круг тем. Параллельно с ним выходили разнообразные документальные фильмы (по типу «Совкиножурнала», «Киноправды», «Госкинокалендаря»), которые оперативно откликались на злобу дня и пользовались большой популярностью.

К пятой годовщине революции режиссер В. Гардин на Одесской кинофабрике смонтировал документальный фильм «Великий Октябрь». В него вошли самые интересные фрагменты из документальных лент, снятых на Украине в первые годы революции и зафиксировавших важнейшие события того времени.

В одно время с Вертовым, но в Одессе, работал режиссер Н. Охлопков, поставивший здесь две картины — «Митя» и «Проданный аппетит». Обе ленты отмечены интересными творческими поисками.

«Митя» (сценарий Н. Эрдмана) — бытовая комедия-гротеск, богатая выдумкой, режиссерской изобретательностью, тонким юмором. Н. Охлопков зло, остроумно высмеял провинциальное мещанство, стремившееся остаться в стороне от революционных преобразований.

«Проданный аппетит» («Филантроп»), поставленный по сценарию Н. Эрдмана и А. Мариенгофа, представлял собой беллетризованную версию известного памфлета Поля Лафарга. История обожравшегося миллионера и безработного шопера была решена в условной, гротескной

манере, беспощадно сатирически. Шофера играл А. Бучма. Как и в «Мите», здесь выведена галерея острохарактерных персонажей — масок, монстров, заклеянных смехом.

Оба фильма отличались оригинальностью, актерским и режиссерским мастерством и пользовались большим успехом.

Новую сферу творческих исканий открыл в украинском кино Иван Петрович Кавалеридзе.

Работать в кино И. Кавалеридзе начал еще в 1911 году (будучи уже известным скульптором) как художник в фильмах В. Гардина и Я. Протазанова; он делал грим актеру В. Шатерникову, игравшему Л. Толстого в фильме «Уход великого старца». После Октября И. Кавалеридзе стал одним из активных строителей украинской социалистической культуры. Широкую известность приобретают его скульптуры и памятники — Т. Шевченко в Полтаве, Г. Сковороде в селе Лохвицы, Артему в Славянгорске. В 1927 году И. Кавалеридзе получил приглашение поставить фильм на Одесской кинофабрике и начал работу над «Ливнем», определив его жанр как «офорты из истории гайдамачины».

В следующем году «Ливень» вышел на экран. Отзывы были весьма противоречивы. Фильм поразил своей новизной, непривычностью, его совершенно не с чем было сравнивать и сопоставлять. Те, кто пытался судить о нем исходя из обычных норм тогдашнего кинематографа, резко его отрицали. Иначе отнеслись к нему теоретики и практики кино, понявшие, что этот фильм — вполне оригинальное и в то же время экспериментальное художественное явление, что его следует рассматривать исходя из его собственных внутренних законов.

Офорт, как известно, это разновидность углубленной гравюры на металле. Режиссер не случайно и не для лучшего эффекта назвал свой фильм офортом: «Мой резец — свет», — говорил не раз И. Кавалеридзе. И этим резцом он изваял действующих лиц — героев крестьянского восстания на Украине в XVIII веке под руководством Максима Железняка и Ивана Гонты. На фоне черного бархата, в павильоне, были сняты все сцены фильма, стилизованные так, чтобы производить впечатление событий, словно выплывших из далекого прошлого, из тьмы веков, в воображении двух красных бойцов перед штурмом Сиваша. В финале фильма снова появлялись на экране красные бойцы, и это чрезвычайно важно для понимания

особенностей ленты: ведь она подавалась не как сугубо бытовое произведение, а как опоэтизированное внутреннее видение бойцов, как продукт активной творческой фантазии, чем и мотивировалась необычность ее формы.

Оценивая ныне тот или иной фильм прошлых лет, мы не должны впадать в крайность, заниматься апологетикой. «Ливень» — лента экспериментальная, а оценку плодотворности всякого эксперимента дает история искусства. Что же она сказала о работе И. Кавалеридзе?

Сегодня ясно, что режиссер обогатил выразительный язык кино новыми средствами и возможностями, в особенности в области операторского мастерства, ритма действия, в сфере актерской пластики.

И не менее ясно, что общий принцип драматургии, метод развития действия «Ливня» себя совершенно не оправдал: произведение киноискусства не может быть ни офортом, ни «ожившей» скульптурой, а драматургию нельзя строить на смене статичных композиций — это насилие над самой природой кино, над законами зрительного восприятия. И. Кавалеридзе, развивая некоторые выразительные средства, отказался от остальных. Это объяснимо, но неплототворно как путь развития киноискусства. Не случайно хорошо воспринимались в фильме только целиком статичные композиции, а там, где актеры двигались, целостное впечатление нарушалось: актеры использовались так, как скульптор использует натурщика.

«Кино сочетается с литературой, музыкой, театром и балетом,— писал режиссер. — «Ливень» — попытка сочетать его со скульптурой»¹.

Попытка эта оказалась чрезвычайно интересной, однако кино и скульптура — все же разные искусства, во многом прямо и принципиально противоположные, и сам автор вскоре понял, что нельзя задачи одного из них решать непосредственно приемами другого. Уже в следующей своей киноработе И. Кавалеридзе отказался от крайностей метода, от ортодоксального перенесения на экран принципов живописно-скульптурной выразительности.

Поставив «Перекоп» (1930) по собственному сценарию, режиссер отобразил бой с белогвардейцами в Крыму и события современности — победу над кулаком, жизнь заводов и фабрик, борющихся за выполнение первого пятилетнего плана.

¹ И. Кавалеридзе, Мы — разносчики новой веры.— «Искусство кино», 1966, № 12, стр. 28.

Фильм снят оператором М. Топчием в почти песенном стиле и представляет собой своеобразное кинопроизведение, впечатляющее размахом, темпераментом, монументальностью фигур, четко построенным действием. Однако его эпизоды лишены обычных причинно-следственных фабульных связей: их заменили связи ассоциативные, поэтические.

В 1934 году режиссер ставит «Штурмовые ночи» — ленту о строительстве двух гигантов первой пятилетки — Днепрогэса и Харьковского тракторного завода, о союзе рабочего класса и трудового крестьянства. Материал вновь, как и в предыдущих работах, решается в романтико-поэтическом ключе и в то же время — публицистически. Лента отмечена многими кинематографическими находками, но ее реальный материал с гораздо большим трудом поддавался той героико-монументальной стилизации, которая оправдана была в «Ливне», фильме историческом.

Поэтически увидеть современность оказалось труднее, чем поэтически увидеть историю. «Штурмовые ночи» не были шагом вперед и не пользовались вниманием критики.

Видимо, И. Кавалеридзе вполне очертил возможности и границы своей оригинальной поэтики, сделал все, что мог, и чтобы не повторяться, нужно было развивать эту поэтику либо на новом жизненном материале, либо на материале, по-новому увиденном. Это произошло через два года, но уже в звуковой ленте — «Колиивщине» (1933).

Фильмы И. Кавалеридзе доказывали, что кино — искусство неисчерпаемых возможностей, искусство безгранично богатое и только начатое освоением, требующее не только смелости, инициативы, но и идейной зрелости, широты мышления и высокой культуры.

Центральным явлением украинского советского кино второй половины 20-х годов стало творчество Александра Петровича Довженко (1894 — 1956).

Александр Петрович Довженко родился в местечке Сосницы на Черниговщине 11 сентября 1894 года в семье крестьянина. Здесь, среди пышной природы, на берегах зачарованной Десны прошло его детство.

Еще мальчиком жадно слушал он, как, сидя возле кудели, девушки напевали трогательные, печальные укра-

инские мелодии, как тихими летними вечерами парни и девушки, собравшись на улице или на лугу после тяжелого труда, заводили звонкие песни или весело пускались в пляс, отчаянно выбивая гопак.

Песни, будившие в душе прекрасные чувства, захватывающие сказки, рассказы матери, старых людей, бродячих кобзарей и лирников глубоко запали в чуткую, поэтическую душу юноши, будоражили фантазию, звали к прекрасному, к искусству.

Самобытность народного творчества, проявлявшаяся в самых разнообразных формах жизни, быта, обычаях и обрядах, от простого рассказа или остроумной присказки до красочного ковра или цветистой настенной росписи, оставили в памяти юноши глубокий след.

Героические образы народного искусства, литературных произведений, безграничная любовь к простому человеку, к красоте природы, к добру, глубокая, жгучая ненависть ко лжи, к угнетению и угнетателям, злу — вот те животворные источники, которые питали и развивали оригинальный и самобытный талант Довженко.

И если оглянуться на все, что сделал мастер — от небольших карикатур 20-х годов в газете «Вісті» и до высокопоэтических, страстных рассказов, пьес, кинопоэм, если вспомнить его, как пламенного, вдумчивого публициста, философа, художника, можно смело утверждать, что талант Александра Довженко рожден Великой Октябрьской социалистической революцией. И в самом деле, его новаторство, стремление отобразить жизнь в ее революционном развитии, глубокая наблюдательность, искренняя любовь к людям и природе, самобытность и народность его творчества — являются закономерными для художника, который формировался и рос в условиях советской действительности и всегда был живой, действующей частью этой действительности.

Известный советский писатель Всеволод Вишневский, который, как и другие деятели советской культуры, высоко ценил творчество Довженко, писал: «Довженко проходит мимо обычных стандартных сюжетов, фабул, приемов. Он рисует широкими мазками, свободно, подчиняясь только голосу сердца. Довженко сам был участником революционных событий, сам бился за родную Советскую Украину, сам плакал ее слезами, когда страну терзали интервенты, сам гонял по степям, сам цел с бойцами»¹.

¹ «Правда», 1939, 5 ноября.

Разве могли не сказаться на творчестве Довженко и его работа сельским учителем, и учеба в Киевском университете, и его активная общественно-политическая деятельность в бурные революционные годы, его пламенные речи, рисунки и статьи в газетах, работа в отделе Наркомпроса...

Вот что пишет в своей автобиографии А. Довженко: «Учился: народная школа, высшая, учительский институт. Четыре года преподавания: физика, природоведение, гимнастика. Дальше университет — естественный факультет полтора года, три года в Коммерческом институте, где каждый семестр переходил с экономического факультета на технический и наоборот, пока не догадался и не бросил совсем.

Принимал участие в организации отдела Наробраза на Киевщине и долгое время был секретарем коллегии и зав. отделом искусств. Одновременно работал членом правления Рабиса (Киев)»¹.

Довженко с юношеских лет всегда был добрым и жизнерадостным, человечным и скромным, собранным и любознательным.

В 20-е годы в Житомире работниками советских органов при участии Довженко была создана на Девичьей улице коммуна. Тогда, в 1920 году, на Украину надвигались полчища белополяков Пилсудского. Житомиру со дня на день угрожало нашествие пилсудчиков. Члены коммуны пребывали в очень тревожном состоянии. И вот именно в те полные напряжения и опасности дни Довженко, появляясь в коллективе, вселял в друзей бодрость и уверенность...

Вот перед нами оригинальные по замыслу и решению карикатуры Сашка 1923 — 1925 годов, помещенные в газете «Вісті», где он в то время работал. Лакопичные заголовки, ясные надписи и остроумные, выразительные и содержательные карикатуры напоминают «Окна РОСТА»: «Ножницы», «Властелин мира», «Последние часы» и многие другие рисунки разоблачают, бичуют, высмеивают буржуазных верховодов тогдашней Европы, которые старались задуть молодую Страну Советов, их лакеев и прихвостней — украинских буржуазных националистов, самых лютых врагов украинского народа, клеймят мещанство. Эти карикатуры пользовались широкой популяр-

¹ См.: М. Б а ж а н, Олександр Довженко (Нарис про життя). Київ, 1930, стр. 10.

ностью среди рабочих и крестьян Советской Украины, ибо были доходчивыми, понятными и отвечающими настроениям и стремлениям трудящихся.

Работа в газетах иллюстратором и карикатуристом, первые увлечения и разочарования в разных футуристических, лефовских и других течениях в искусстве, стремление найти свое место в новой большой жизни — таковы сложные пути, которыми шел Александр Довженко к искусству кино.

«В июне 1926 года я просидел ночь в своей мастерской, подвел итог своей неудобной тридцатидвухлетней жизни, утром ушел из дому и больше в дом не возвращался. Я уехал в Одессу и поступил работать на кинофабрику в качестве режиссера. Таким образом, на тридцать третьем году жизни мне пришлось начинать жизнь и учебу по-новому...»¹.

«Очень помогло мне вначале,— пишет далее в своей автобиографии Довженко,— одно незначительное обстоятельство. Я начал посещать натурные съемки одного одесского режиссера недалеко от фабрики. То, что он делал на съемках со своими актерами, было настолько плохо и настолько очевидно беспомощно, что я сразу повеселел. Я подумал: если я вижу, что это плохо, и знаю, что именно плохо и почему плохо, значит, я не так уж беспомощен. Больше того, я просто возьму да и сделаю лучше»².

Довженко «посчастливилось», он сразу показал себя перспективным режиссером, но сам всегда говорил, что находится в «творческом беспокойстве» за будущий сценарий и фильм, и это беспокойство не покидало художника до последних дней его жизни. «Творчество безгранично и многообразно,— пишет Довженко,— как многообразна и безгранична в своем победоносном развитии жизнь нашего великого социалистического общества, и никакой ни талант, ни гений ничего не сделает в этом искусстве, если не будет подкреплен знаниями не только специфики этого искусства, но и знанием жизни»³.

Первые творческие опыты Довженко на Одесской кинофабрике касаются кинодраматургии. В 1926 году он пишет сценарий комедийно-гротескового фильма «Вася-реформатор», где рассказывается о приключениях пионера Васи и его брата, которые принялись «реформировать»

¹ А. Довженко, Собрание сочинений в 4-х томах, т. I, М., «Искусство», 1966, стр. 45.

² Там же, стр. 45.

³ Там же, стр. 45—46.

быт, повели борьбу против религиозного дурмана, пьянства и бандитизма. В этом простом сюжете автор постарался решить важную тему. Сатирическими мазками очерчены в сценарии отрицательные персонажи, остро высмеяно все никчемное, вредное в быту и поведении людей, всему старому и отживающему резко противопоставлено новое, положительное.

В том же году Довженко берется за постановку по своему сценарию небольшого фильма «Ягодка любви», где в комедийно-эксцентрических сценах были показаны происшествия с так называемым «незаконнорожденным» ребенком.

Далее Довженко задумал поставить кинокомедию «Потерянный Чаплин» и «Царь» — комедию-сатиру о Николае II. Но сделать их режиссеру не удалось.

Работа над сценариями и самостоятельная постановка фильма способствовали ознакомлению Довженко со спецификой кинотворчества, изучению основных средств выразительности киноискусства и технологии производства фильмов. Это дало молодому художнику право на постановку злободневного полнометражного революционно-приключенческого фильма «Сумка дипкурьера» по сценарию М. Заца и Б. Шаранского. Эту картину сам Довженко считал своей «пробой пера» в кино.

В основу фильма «Сумка дипкурьера» был положен действительный факт — убийство за границей советского дипломатического курьера Теодора Нетте.

Содержанием и способами разворачивания сюжета фильм напоминал известные тогда детективные кинокартины, но без штампов, типичных для них. Правда, молодому режиссеру не удалось до конца избавиться от перегруженности картины персонажами, погонями, убийствами, драками, что также было характерно для многих фильмов того времени.

Режиссер с увлечением пользовался неисчерпаемыми средствами кинотехники: съемками через оптические призмы, разными планами, ракурсами. Было очевидно, что молодой мастер, найдя в кино свое призвание, то, что он так долго искал и к чему с такой страстью стремился, с увлечением ринулся в лабиринт «тайн» и «чудес» кино.

Но сквозь нагромождение эксцентрических и трюковых сцен, световых и технических эффектов уже в этой картине проглядывала режиссерская изобретательность, вдумчивый и оригинальный подход к композиционному построению отдельных эпизодов.

Как известно, в то время в кинематографии многие режиссеры недооценивали роль актера и ориентировались на натурщика. Это в определенной мере влияло на молодого режиссера, но он выделяет, делает более заметной игру известного артиста С. Мишина, придает четкую характеристику комедийному персонажу в исполнении Д. Капки.

Создавая «Сумку дишкурьера», Довженко обратил на себя внимание коллектива Одесской киностудии. Необычайно требовательный к себе и ко всей съемочной группе, чуткий и внимательный к людям, вдумчивый, сосредоточенный и собранный в работе, он всегда вызывал уважение.

Успех «Сумки дишкурьера» окрылил молодого Довженко, и для следующей постановки он избирает уже широкую тему, связанную с историей Украины. Это был фильм «Звенигора», который вызвал массу дискуссий.

Фильм не имел сквозного сюжета, строился из отдельных, поэтически окрашенных фрагментов — эпизодов о варягах, о многовековой борьбе украинского народа против польской шляхты, о гайдаматчине, о первой мировой войне, о борьбе с петлюровщиной, о революционных событиях 1917 года.

Все эти эпизоды были объединены символической фигурой деда, как бы олицетворявшего украинское крестьянство. Простодушный и в то же время хитроватый, этот персонаж, отрицательно относящийся ко всему новому, был показан в сценарии носителем старины и своеобразной, «дедовской», правды. Мечтая добыть заколдованные сказочные сокровища, он, как «скупой рыцарь», от всех охраняет Звенигору, в которой будто находится «добро народное».

В жанровом отношении фильм «Звенигора» является эпической легендой.

Идея фильма в основном раскрывается в столкновении двух братьев: большевика Тимоша (артист С. Сващенко) и буржуазного националиста петлюровца Павла, ставшего предателем. Под влиянием Тимоша дед отказывается совершить диверсию против молодой Советской власти, на что подстрекает его Павел, и находит путь к счастью, которого он так долго искал.

Исследователь творчества А. Довженко, искусствовед Ю. Барабаш писал: «Не Павел, пачавший с пустопорожних мечтаний о богатстве и «романтической» старине, закончивший национализмом, петлюровщиной, откровенной

ненавистью к революции, а Тимош, который смотрит на революционную борьбу как на тяжелый, но прекрасный и почетный труд, Тимош — большевик, Тимош — украинский рабочий, символизирует свое самое лучшее, самое характерное в трудящихся массах Украины. Однако пока что символизирует, о полнокровном живом человеческом характере еще не приходится говорить»¹.

Серьезные идейные ошибки сценария, его фрагментарность, нагромождение исторического материала, композиционная рыхлость были тем тормозом, который мешал режиссеру сделать фильм интересным широкому зрителю.

Довженко старался исправить сценарий. «В сценарии,— писал тогда в своей автобиографии Довженко,— было много чертовщины и явно националистических тенденций, поэтому я переделал его процентов на девяносто...»².

Но фильм «Звенигора» все же оказался для многих малопонятным. В одном из откликов, помещенных в журнале «Кіно», было написано: «Из фильма видно, что это что-то необычайное, не похожее на другие фильмы, но язык его так же нов, тяжел и непонятен, как футуристическое стихотворение, сложенное из тяжелых для произношения частей речи... Конечно, фильм содержит определенную часть прекрасных кадров, но они показаны непоследовательно и по-странному»³.

Это была, по сути, кинокартина экспериментального характера, да и сам А. Довженко оценивал «Звенигору» как творческие поиски, как попытку наиболее полно выявить творческие возможности кино⁴.

«Устремление к философской глубине, свежесть взгляда, поэтическая сила сделали «Звенигору» совершенно новым явлением в украинской культуре того времени...»⁵.

Интересны воспоминания С. Эйзенштейна о просмотре этого фильма в Москве.

«Прошу, приезжайте,— твердит мне в телефон представитель ВУФКУ в Москве,— прошу, посмотрите, что нам прислали за фильм. Никто ничего понять не может, а называется «Звенигора».

¹ Юрій Барабаш, Чисте золото правди, Київ, «Мистецтво», 1962, стр. 142, 143.

² А. Довженко, Собрание сочинений в 4-х томах, т. I, стр. 46—47.

³ Журн. «Кіно», 1928, № 5, стр. 13.

⁴ См.: А. Довженко, Собрание сочинений в 4-х томах, т. I, стр. 48.

⁵ А. Марьямов, Довженко, М., «Искусство», 1968, стр. 120.

«Зеркальный зал» театра «Эрмитаж», что в Каретном ряду, длинный ящик, с боков оборудованный зеркалами... Кроме основного экрана, на стенах отражаются еще два...

...Садимся вместе с Пудовкиным. Мы только что вошли в моду. Но еще не стали маститыми. Меньше года тому вышли «Броненосец» и «Мать» и только-только успели пробежать по земному шару.

...В суматохе наспех знакомимся с режиссером. Называет себя Александром Довженко. И на трех экранах — одном настоящем и двух отраженных — запрыгала «Звенигора».

С юмором описав содержание фильма, С. Эйзенштейн далее пишет о том, что произошло после окончания просмотра:

«Люди повскакивали с мест. Замолкли. Но в воздухе стояло: среди нас новый человек кино.

Мастер своего жанра. Мастер своей индивидуальности.

И вместе с тем мастер наш. Свой. Общий... Перед нами стоял человек, который создал новое в области кино»¹.

Выдающиеся мастера советского кино С. Эйзенштейн и В. Пудовкин признали, поддержали Довженко, стали его друзьями.

Острые творческие дискуссии, которые развернулись вокруг фильма, безусловно, положительно сказались на дальнейшей работе режиссера.

Следующим фильмом А. Довженко, поставленным по его собственному сценарию, была киноэпопея «Арсенал» (1928) — одно из самых выдающихся произведений украинского киноискусства периода немого кино.

«В «Арсенале», — говорил Довженко на Всесоюзном творческом совещании в 1935 году, — в условиях тогдашней украинской обстановки я выступал прежде всего как политический боец. Я поставил перед собой две цели: в «Арсенале» буду громить украинский национализм и шовинизм, с одной стороны, буду поэтом и певцом рабочего класса Украины, который совершил социальную революцию, — с другой. Эти два задания в тех условиях и в то время были для меня самыми важными. Вот почему тогда, еще не владея теоретическими обоснованиями своих формальных поисков, приемов, я нередко работал, как

¹ С. Эйзенштейн, Избранные произведения в 6-ти томах, т. 5, М., «Искусство», стр. 440.

работает боец в бою,— не заботясь о том, по правилам рубки рубит он врага, или не по правилам»¹.

В фильме глубоко эмоционально показаны пафос революционной борьбы украинского пролетариата, героика периода гражданской войны, дружба и братство украинского и русского народов в боях за победу социалистической революции.

С предельной лаконичностью, исполненные глубокого содержания, кадры фильма показывают бурные годы гражданской войны на Украине.

На экране чередуются насыщенные страданиями и муками народа, насыщенные революционной решимостью трудящихся картины фронта и тыла, окопов и улиц, городов и сел.

Фильм «Арсенал» начинается, как украинская народная дума:

«Ой, было у матери три сына».

Горестная мелодия звучит на фоне платформ, заполненных солдатами в серых шинелях, пейзажей бескрайних полей, убогих деревень.

«За селом пески.

Вот одинокая хата. Вернется ли в нее сын или внук? Или истлеют на чужих полях, под чужим небом в безымянных братских могилах? Или разлетятся прахом на грозных минах, и следа от них на земле не останется?»

Это отступление, размышление автора, становится характеристикой и эмоциональной подготовкой к новому эпизоду.

«На улицах женщины ждут своих мужей, сыновей.

Нет у матери трех сыновей.

Поле. Вышла в поле пожилая сеятельница сеять и сеет.

Торба с зерном тянет ее к земле. От усталости шатается она в поте лица.

Сын у нее дома без ног. Костыли у стены. Сам на полу, как памятник разбитый и снятый с пьедестала. На груди «Георгий».

Сеет мать, шатается. От всей картины веет чем-то песенным, и сама она в поле, будто зрящая песня».

Скупы суровые краски волнующих, трогательных сцен в селе.

«Поле. Чахлое жито. Худой, однорукий инвалид ведет понурую, худую лошадь.

¹ Сб. «За большое киноискусство», стр. 60.

Остановившись, посмотрели друг на друга, склонили головы, человек и лошадь. Торчат сухие колоски. Убогий урожай; а дома у материнских ног дети со вздутыми животами кричат, плачут, требуют.

Поле. Стоит солдат-инвалид. Как жить?

Отупела мать от детских слез.

Наклоняется однорукий солдат, срывает щуплый жалкий колосок. Посмотрел. Поворачивается к лошади и вдруг, взяв повод в зубы, в тупом отчаянии начинает бить — ну, хотя бы лошадь. Надо же когда-нибудь ударить человеку, — сердце разрывается от гнева, отчаяния, чего хотите, нищета заела.

Вот так и мать. Не выдержала и начинает лунцевать детей своих. Не смотрите на нее, отвернитесь.

Бьет озверелый солдат лошадь.

Бьет мать своих детей.

Бьет лошадь однорукий. Повод в оскаленных зубах.

Не выдержала, вырвалась лошадь. Падает однорукий хозяин на землю, выпустив повод.

Плачет у печи ребенок.

Лошадь остановилась, оглядывается и видит: через силу подымается опустошенный солдат. И лошадь взяла жалость. Тогда говорит лошадь солдату: — Не туда бьешь, Иван».

А. Довженко как кинодраматург и кинорежиссер зрительно представляет каждый кадр, каждый эпизод в пространстве и времени, творчески использует богатый арсенал средств художественной выразительности, какими уже владел к тому времени кинематограф.

В сценах на фронте, на железной дороге и на заводе Довженко выразительно и ярко показывает приближение революции. Для более глубокого и убедительного изображения этого он использует и мотивы народных дум, и образы-символы, и метафоры из богатого народного поэтического творчества, сказочные превращения.

С глубоким чувством симпатии автор взволнованно рассказывает о тружениках села, простых рабочих, солдатах, воплощает силу и непобедимость рабочего класса, революции в монументальном образе Тимоша и не жалеет сарказма, остросатирических средств в изображении отвратительных фигур изменников народа, империалистических приспешников из буржуазно-националистической своры.

Возвышенно и художественно убедительно изображает автор величественную картину борьбы рабочего класса

и трудового крестьянства под руководством Коммунистической партии за победу Великой Октябрьской социалистической революции на Украине.

В ряде эпизодов, умело используя художественные средства кино, острый украинский юмор, Довженко раскрывает классовое естество, лакейское, предательское лицо украинских буржуазных националистов. В одной из сцен на митинге в казарме, где украинский «социал-демократ» пробует склонить солдат на свою сторону, один из слушателей спрашивает его: «А вот можно ли убивать буржуев на улице, если попадутся?» Этот прямой, открытый и неожиданный вопрос сбивает с толку оратора. Он не может прямо сказать то, что думает, ибо для этого надо объяснить, с кем он... и «социал-демократ» изворачивается, старается увильнуть от прямого ответа. Зритель ясно видит, что не с народом эти паньачи, а с его врагами.

Вот петлюровец, одетый в свитку, в националистическом экстазе зажигает лампадку перед портретом Шевченко. Но вдруг портрет оживает, и поэт с гадливостью и презрением гасит чадающий фитилек.

В сценах убийства петлюровско-гайдамацкими бандами восставших рабочих режиссер, с помощью надписей обращаясь к зрителю, вызывает у него осуждение этих злодеяний. Образ неумирающего рабочего Тимоша режиссер использует, чтобы показать силу и несокрушимость рабочего класса.

В «Арсенале» еще больше, чем в «Звенигоре», сказывается самобытность творчества А. Довженко — страстность и эмоциональная насыщенность каждого кадра, каждой сцены, каждой фразы, романтическая окраска событий, безграничная фантазия и изобретательность в использовании художественных средств изображения действительности.

Широко используя патетическую образность народных дум, былин, песенную лиричность, Довженко создавал произведение оригинальное, колоритное, подлинно интернациональное.

В фильме «Арсенал» отсутствует сквозной сюжет, он фрагментарен, но единство действия сообщает ему завершенность. Этому способствует и оригинально задуманный центральный образ — величественная фигура рабочего-арсенальца Тимоша, который проходит через весь фильм.

Основные персонажи фильма типизированы, независимо от того, о ком идет речь — о рабочем, солдате, крестья-

яanine или интеллигенте. Характеристика их настолько выразительна, что нет необходимости в разъяснительных надписях.

Роль молодого рабочего-арсенальца исполняет артист С. Свашенко, создавший привлекательный характер простого человека с открытым лицом и горячим сердцем. Этот образ воспринимается как обобщение могучего и непобедимого рабочего класса. Как и С. Шкурат, М. Надемский и другие, С. Свашенко органично вошел в творчество Довженко и создал галерею ярких запоминающихся образов.

Довженко и Бучма только один раз в своей жизни встретились в совместной творческой работе над созданием образа кайзеровского солдата в фильме «Арсенал». «Этот эпизод, — вспоминал А. Бучма, — по замыслу Довженко, должен был уничтожающе и сатирически вскрывать и обвинять милитаризм, поджигателей первой мировой войны. Встретившись в совместной работе с Александром Петровичем, я почувствовал огромное наслаждение. Мы вместе искали и находили предельную выразительность для наиболее яркого воплощения в кадре его замысла. И вот, наконец, наши поиски, в которых было много творческих споров, легли на пленку. Родился эпизод, ставший живым, потрясающей силы антимилитаристским плакатом. Кайзеровского солдата в очках, с винтовкой в руке, с лицом, сведенным конвульсиями смеха, отчаяния и смерти, я считаю одним из лучших своих киносозданий, а то, что родился этот образ при помощи мужественной направляющей руки выдающегося мастера — Довженко, является для меня драгоценным воспоминанием из далекого прошлого моей творческой жизни»¹.

И в самом деле, нельзя забыть блестяще созданный А. Бучмой четкий, экономный по средствам изображения, эмоциональный образ кайзеровского солдата, отравленного немецкими газами.

Высокому уровню режиссерской работы в «Арсенале» полностью отвечает и мастерство кинооператора Даниила Порфирьевича Демуцкого, которому свойственно стремление максимально использовать творческие средства и приемы операторского искусства для наиболее выразительного раскрытия режиссерских замыслов. Композиционная стройность, четкость кадра в его фильмах, выразительность портретов персонажей напоминают живописные картины, исполненные волнующего содержания.

¹ Журн. «Мистецтво», Київ, 1956, № 6, стр. 46.

Творчество Демущкого было близко по духу режиссеру. Выдающемуся оператору были понятны образное мышление Довженко, его любовь к человеку и природе. Имея уже профессиональный опыт (он снял к тому времени несколько кинокартин: «Два дня», «Свежий ветер», «Ягодка любви» и др.), Демущкий показал себя талантливым художником реалистического направления со свойственной ему своеобразной манерой выделять в кадре самое существенное, подчеркивать освещением, планом, точкой съемки характер событий или поведение героев.

«Арсенал» широко обсуждался и был хорошо принят рабочими Киева, Николаева, Одессы, Харькова, Ленинграда. Он демонстрировался во многих странах мира и всюду получал высокую оценку.

Успех «Арсенала» и многочисленные советы критики способствовали созданию нового, полного оптимистической и жизнеутверждающей силы фильма-поэмы «Земля».

Кинофильм «Земля» (1930) поэтично и взволнованно изображает те социалистические преобразования, которые происходили на селе в начале коллективизации. В фильме показано, что новой, активной, побеждающей силой на селе является коллективное хозяйство, которое вливается в могучее народное движение за утверждение новой, социалистической жизни. В этом движении, возглавляемом Коммунистической партией, в первых рядах идут комсомольцы, молодежь села.

В 1930 году Довженко вместе с женой — известной киноактрисой Юлией Солнцевой — был приглашен в Чехословакию, где проходила демонстрация достижений советской кинематографии. Довженко выступал в Праге перед деятелями кино, представителями профсоюзной печати, показал свои фильмы, рассказал об украинском советском киноискусстве.

Во многих газетах и журналах Чехословакии публиковались рецензии и статьи о творчестве Довженко, о развитии кино Советской Украины. Один из номеров журнала «Studio» почти полностью был посвящен украинской кинематографии. Довженко был назван «одним из первых режиссеров Новой Украины, который вместе с Эйзенштейном и Пудовкиным представляет собой вершину русского кинотворчества». В статьях отмечалось успешное развитие украинской кинематографии, достигнутое при Советской власти.

Вспоминая фильмы украинских кинорежиссеров А. Довженко, Г. Стабового, Г. Таспна, кинооператора

Д. Демуцкого, игру актеров А. Бучмы и Н. Замычковского, чехословацкая пресса указывала на то, что многие из этих фильмов завоевали популярность на экранах Европы, США, Канады, что эти художники «идут по новому пути», впервые подняв «украинскую кинопродукцию на международный уровень».

Интересно, что фильму-поэме «Земля» придавалось особое значение не только потому, что это произведение новаторское, идейно целеустремленное и поэтично приподнятое, но и потому, что мировая литература, искусство кино не раз интересовались темой «земля и человек», однако земля часто в их произведениях была человеку не матерью, а мачехой, люди были рабами земли, даже стремились убежать от нее, а то и погибали от непосильного труда или в борьбе за нее. Правдивого фильма о простых людях, обыкновенных тружениках земли не в состоянии была создать ни одна киностудия Европы и Америки. Художественное полотно, «которое показало бы отношение человека к земле,— писал журнал «Studio»,— было создано русским и украинским киноискусством».

Широта взгляда на события, яркость образов, колорит фильма напоминали произведения народного творчества, незабываемые живописные картины из тоголевских произведений.

Некоторые критики обвиняли Довженко в «биологизме», в том, что проблема вечности природы в его фильмах заслоняет классовые противоречия. Но надо хорошо знать село и внимательно присмотреться к «Земле», чтоб увидеть, насколько полно, широко, в многообразии жизненных связей показан там человек — хозяин жизни, показаны красота и богатство природы, ее изобилие, созданные трудовыми руками жизнелюбивого и природолюбивого человека. Об этом хорошо написал известный советский киновед и кинокритик Р. Юренев: «В «Земле» Довженко сказал, что новые социальные отношения в деревне наступают так же естественно и неудержимо, как природа совершает свой круговорот»¹.

Появление в начале фильма деда, олицетворяющего прошлое, еще больше подчеркивает ростки нового на селе. В картинах сельской жизни, скупых и суровых, проглядывает острая ирония, теплая улыбка или меткое образное слово, острота, шутка, какие обычны среди обо-

¹ Р. Юренев, Александр Довженко, М., «Искусство», 1959, стр. 52.

гащенных житейской мудростью простых людей. Приведем для примера всего несколько сцен из «Земли» в доказательство ее необычайно эмоциональной силы и поэтической приподнятости.

«— Умираешь, Семен?

— Умираю, Грицько, — тихо признался дед и, легонько усмехнувшись, закрыл глаза.

Подопла мать и, услышав, что делается под яблоней, задумалась.

— Так... Ну, умирай, — сказал Григорий и отвернулся.

В траве среди яблук-падалок сидел один наш малыш, который совсем не понимал жизни. Держа в руках яблоко, он упорно старался укусить его двумя своими первыми зубками, но яблоко было немалое, а ротика на него ребенку еще не хватало.

— Помирай, Семен, — сказал Григорий, — да уже, как помрешь, подай мне знак с того света, где ты там будешь — в раю или в аду, и как тебе там.

— Хорошо, Грицько, — пообещал дед, готовясь в последнюю чумацкую дорогу. — Если можно будет, непременно сообщу — приснюсь или привижусь как-нибудь, — кротко обдумывал он немудреный способ потусторонних связей.

Но поскольку дед не болел ни одной болезнью, он не умер сразу. Наоборот, безо всякой посторонней помощи он еще легонько поднялся, сел и осмотрелся кругом. От хаты подходили к нему сын Опанас и внуки, Василь и Орыся, с миской груш.

— Может, съесть чего? — вслух подумал дед, оглядывая свой род, и когда Орыся поднесла ему миску с грушами, взял одну, вытер о рукав белой сорочки и начал есть. Это была любимая краснобокая дуля, но, должно быть, съел он уже все свои грушки до единой, ибо только пожевал ее слегка по привычке, а тут сердце начало останавливаться, и он это понял: отложил грушку в сторону, оправил бороду и сорочку, взглянул еще раз на всех, сложил руки на груди и, промолвив с улыбкой:

— Ну, прощайте, умираю, — тихонько лег и умер».

А вот характеристика другого персонажа — комсомольца Василя.

«Как вырос Василь за последнее лето. Шея сделалась крутой и плотной, и заблестел волнистый чуб. Крепкие губы налились здоровьем, пробиваются усы. Петь начал басом. Большие круглые руки и ноги сильные и провор-

ные и совсем неслышная поступь, словно шел он, не касаясь земли, по воздуху над тропинками, дорогами, над травами, — если кто понимает такую поступь. Весь его юный мир находился в такой гармонии и был так обращен к действию, что, казалось, взмахни он слегка в определенный миг руками, и можно полететь с такой легкостью, с какой летаем мы иногда в неразгаданных снах.

Девчат любил только в сумерки. При солнечном свете стеснялся даже смотреть на них, особенно в будний день. Только душистые вечера, каких нигде в мире, кроме Украины, нет, открывали ему вблизи дорогие девичьи очи.

И что только могло б выйти из такого комсомольца! Укажите ему дорогу, дайте науку, дайте технику и тогда посылайте куда угодно: в инженеры, в капитаны, в дипломатические миссии, артисты. Посылайте его тогда в битвы, посылайте через горы, моря, через полюс. Нет ничего в человеческой деятельности, где не справился бы Василь, легко при этом улыбаясь дедовой улыбкой».

«А не потанцевать ли мне?» — подумал Василь, ощущая в теле необыкновенную легкость и радость движения. — Дай я немного потанцую, поучусь себе потихоньку, вот так, чтоб никто не видел... Э-э! Да я, кажется, уже и танцую. Давай так, вот так, так и сяк, так и так!... «От села до села танцы и музыки!» Слова безразлично какие. Можно и старые пока что.

Василь и сам не заметил, как над дорогой от гопака поднялась пыль и позолотила плетни по всей улочке. И от глухого топота его ног и жгучего шенота среди сонного безмолвия наступила такая тишина и столько согласия раскрылось во всем от земли до звезд, словно никогда, сколько мир существует и будет существовать, не имело и не будет иметь здесь места ни одно преступление. Василь творил свой танец на сонных улочках не впервые!»

«Никогда еще не танцевал Василь с таким наслаждением и радостью. Заложив правую руку за голову, а левой взявшись вбок, казалось, не ступал — плыл над селом в облачке золотой пыли, поднятой мощными ударами ног, и длинный пыльный след клубился над тихими переулками.

Вот уже и хату видно...

Выстрел! И... нет Василя. Упал он прямо из танца на дорогу в смерть. Легкий прах взвился над его трупом в лунном сиянии. Что-то пробежало вдалеке между деревьями. Захрапели лошади».

Сценарий и фильм «Земля» были из тех произведений киноискусства, в которых советская действительность показывалась правдиво, возвышенно и оптимистически. Ради великой идеи, ради утверждения новой жизни умирает главный герой фильма. Но эта смерть не угнетает, не вызывает минорного настроения. Нет, она утверждает жизнь, говорит о неизбежной победе в борьбе за становление и укрепление колхозного строя.

Образы «Земли» четки, ярки и содержательны. Комсомолец Василь в исполнении артиста С. Свашенко — это юноша, преисполненный смелых и благородных мыслей, человек, безгранично любящий советский строй, жизнь, людей, активно стремящийся ко всему новому.

Раскрывая образ Панаса (С. Шкурат), Довженко философски решает очень важную проблему тех лет — переход середняка на сторону бедного крестьянства, которое объединялось в коллективные хозяйства. В этом образе показана противоречивая природа середняка, выведены тонкие нюансы его психологии. Прошлое тяготеет над ним, но большое душевное потрясение приводит к решительному перелому в его сознании.

Яркими красками рисует Довженко и врагов, особенно кулацкого сына Хому, роль которого исполняет П. Массоха, — отчаянного, теряющего рассудок от бессильной злобы.

Все персонажи фильма настолько живые, правдивые, что зрителям казалось, будто они сами являются свидетелями изображаемых на экране событий.

Надо сказать, что, отдавая большую дань изображению красоты природы, Довженко с исключительным мастерством показывает и народные сцены, могучую силу коллектива.

«Земля» — последний, самый значительный немой фильм А. Довженко — принес автору мировую славу и поставил его в первую шеренгу известнейших мастеров мирового кино.

Чувство нового, ощущение грандиозности масштабов событий современности, глубокая философская и эмоциональная сила, понимание величия социалистических преобразований в нашей жизни, творческая изобретательность художника, открытие новых изобразительных средств кино, ясность и лаконизм языка — все это с полной силой проявилось в кинофильме «Земля», сделало его одним из самых значительных произведений мирового киноискусства.

Заканчивая «Землю», Довженко начал думать о звуковом кино. Режиссер остро ощутил пределы поэтики немого кинематографа. Известно его признание в том, что отсутствие слова обедняет фильмы. К появлению звука в кино он отнесся с энтузиазмом, но, как и Эйзенштейн, предвидел необходимость творческого, выразительного использования новых технических средств и возможностей. Довженко подчеркивал, что звуковые фильмы надо делать не по американскому образцу: он имел в виду первые ленты типа «Певец джаза», где музыка и звук были использованы, по существу, как аттракционы.

Это были не только глубокие, но и весьма своевременные мысли — не прошло и двух лет, как Довженко приступил к своему первому звуковому фильму.

А пока что «Земля» шла на экранах и вызывала жаркие споры.

Демьян Бедный в газете «Известия» подверг фильм резкой и суровой критике. Эта нетерпимость и удивительное непонимание замысла художника глубоко ранили А. Довженко.

Но многие другие деятели советской культуры активно поддержали фильм, точный его анализ был дан в ряде газетных рецензий. Довженко утвердился в числе ведущих советских мастеров кино.

Имя Александра Довженко становится широко известным за рубежом, где «Землю» встречают с триумфом и она выполняет ту же революционную роль полпреда советской социалистической культуры, что и «Броненосец «Потемкин» и другие наши классические фильмы.

Говоря о советском искусстве, мы определяем его, исходя из характеристики Л. И. Брежнева всей советской культуры, как искусство социалистическое по содержанию, по главному направлению своего развития, многообразное по своим национальным формам и интернационалистское по своему духу и характеру.

В процессе исторического развития каждого народа нашей страны сложились определенные его особенности — специфические черты быта, культуры, психологии, которые накладывали свой отпечаток на его жизнь и вместе с тем отразились в произведениях искусства. Органическое единство социалистического содержания и национальной формы определяет своеобразие искусства каждого народа. Однако национальное своеобразие отнюдь не исключает общности между народами, взаимосвязи и взаимообогащения их культур. Наоборот, культура, искусство

каждой национальной республики Советского Союза в результате единого процесса развития и неуклонного сближения социалистических наций вбирает в себя создаваемые разными народами духовные ценности, образуя их органический сплав, приобретая интернационалистский характер. Творчество ведущих советских кинематографистов, в том числе — А. Довженко, И. Савченко, И. Кавалеридзе и других наших мастеров — лучшее тому подтверждение.

Мы заговорили об этом здесь потому, что о проблеме национального характера, особенно характера нашего современника, существует несколько точек зрения. Некоторые теоретики склонны забывать о тех чертах, которые являются общими для советских людей разных национальностей, и подчеркивать только то, что отличает их. Но это — подход не диалектический. Ведь такие черты характера, как патриотизм, социалистический интернационализм, гуманизм, свободолюбие, оптимизм, любовь к труду — в равной мере свойственны всем советским народам. Поэтому проблему характера в произведении искусства надо решать, очевидно, выделяя не столько особенное, специфическое, несхожее, но прежде всего — общее, родственное, интернациональное, то, что сближает социалистические нации.

В этой связи огромное значение имеет верное понимание и национальных традиций в искусстве.

Довженко и здесь дает нам пример подлинно научного, марксистского подхода. Он никогда не считал положительными, прогрессивными, достойными дальнейшего развития те черты, которые свойственны только данному народу и не имеют аналогий в истории другого. Глубочайший знаток родной культуры, он умел видеть в ней прежде всего и главным образом то, что органически связано с прогрессивным народным самосознанием, с борьбой народных масс, с братским, гуманистическим отношением к другим народам, к человеку и его труду.

Следовать сегодня этой заповеди истинного интернационалиста — значит видеть и отражать то новое, что рождается ныне в отношениях между социалистическими нациями нашей многонациональной Родины в ходе коммунистического строительства, способствовать обогащению национальных культур, не идеализировать всякое прошлое лишь потому, что оно прошлое. Довженко всегда чужды были абстрактные представления о некоем вневременном и внесоциальном «народном духе», культ всего узконационального был ему враждебен: выдающийся мастер

новой культуры смотрел вперед и из прошлого черпал лучшее для обогащения настоящего, брал из прошлого все живое, нестареющее, помогавшее народным массам решать исторические задачи — огонь, а не пепел, яркое пламя свободной мысли, а не мистические сумерки. В этом и проявились его огромная культура, высокая гуманистическая нравственность, идейная убежденность подлинного интернационалиста.

Итак, первое десятилетие истории украинского советского киноискусства оказалось богатым и плодотворным: это были годы напряженной работы, неустанной учебы, многообразных творческих поисков, время борьбы со старым, отживающим и утверждения нового.

В этот период в украинском кино, как и во всем советском кинематографе, шел интенсивный процесс формирования метода социалистического реализма. Его почвой была новая действительность, требовавшая художественного отображения, художественного познания с позиций социалистической идеологии. Новаторство лучших украинских фильмов тех лет состоит в том, что в них были найдены важнейшие элементы нового творческого метода. Мастера кино учились осмысливать жизнь в ее революционном развитии, в ее глубинных исторических закономерностях, в ее центральных конфликтах. Они искали и находили новых героев, исследовали их характеры и судьбы, как явления социальные, общественно-исторические. В процессе зарождения, становления, формирования качественно нового творческого метода родилось украинское советское социалистическое киноискусство, вышедшее на мировую арену и свидетельствовавшее об успехах ленинской национальной политики.

Разумеется, все эти достижения объясняются прежде всего большим вниманием, которое уделяла Коммунистическая партия развитию всего советского кино, и в том числе кино национальных республик.

Уже в первые послереволюционные годы В. И. Ленин призывал обратить серьезное внимание на кинематограф, видя в нем важное, могучее средство просвещения масс. Его многочисленные указания стали программой строительства советского кино на многие годы.

В феврале 1922 года В. И. Ленин в беседе с А. В. Луначарским указал, что «производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих со-

ветскую действительность, надо начинать с хроники»¹. Незадолго до этого в директивах по киноделу Ленин подчеркивал: «Для каждой программы кинопредставления должна быть установлена определенная пропорция»² между картинами развлекательными и пропагандистскими лентами, рассказывающими о жизни народов разных стран, об их борьбе с угнетателями.

В беседах с А. В. Луначарским В. И. Ленин развил эти идеи в четкую программу действий. «В своих беседах со мной, — писал А. В. Луначарский, — он неоднократно касался вопросов кино и указывал на то, что кинопродукция должна быть сохранена в руках государства, что ее содержание должно определяться агитационно-пропагандистскими органами правительства и Наркомпросами соответствующих республик. При этом надо стремиться главным образом к трем целям. Первая — широкоосведомительная хроника, которая подбиралась бы соответствующим образом, т. е. была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты. Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники. Наконец, не менее, а пожалуй, и более важной считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, ободряющего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и зарубежных стран»³.

Ленинские указания о путях развития документального, научно-популярного и художественного (игрового) кинематографа, его определения тех главных задач, которые должно решать киноискусство, легли в основу развития кино и на Украине.

На протяжении всей последующей истории советского кино партия и правительство проявляли постоянную заботу о его развитии.

В решениях XII и XIII съездов партии обращалось внимание на воспитательное и культурно-просветитель-

¹ «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Сборник документов и материалов, М., «Искусство», 1973, стр. 163.

² Там же, стр. 42.

³ Там же, стр. 166.

ное значение кино, подчеркивалась настоятельная необходимость быстрого развертывания производства фильмов. Главной задачей, как указывалось, было укрепление руководящего и творческого состава кинематографии, усиление партийного руководства всеми ее звеньями.

Историческое решение ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925 год) было программой и для молодого украинского советского киноискусства. Партия подвергла острой критике «теории» троцкистов и буржуазных националистов о невозможности создания пролетариатом своей социалистической культуры, указала на необходимость решительной борьбы с пренебрежительным и легкомысленным отношением к культурному наследию¹.

Огромную роль сыграло решение Политбюро ЦК КП(б) Украины «Об украинских художественных группировках» (1925). Оно нацелило художников на серьезное овладение марксистско-ленинской философией, призвало к усилению борьбы с буржуазной идеологией, способствовало сплочению творческих кадров на основе принципов партийности и народности советского искусства.

Пятнадцатый съезд Коммунистической партии обратил внимание на необходимость дальнейшего развертывания советской кинематографии, улучшения технической базы кинопроизводства, развития сельской киносети.

Активизации сценарного дела способствовало Второе всеукраинское сценарное совещание (1929), которое дало отпор попыткам оторвать кино от литературы, игнорировать основополагающее значение сценария как самостоятельного вида драматургического творчества.

Большую помощь партии в целенаправленном становлении киноискусства в 20-е годы начинает оказывать украинская кинокритика. В это время появляются первые серьезные теоретические труды, рассматривавшие центральные проблемы киноискусства. Среди критиков шли бурные споры по вопросам творческого метода, содержания и формы в искусстве.

Широкую кинопропагандистскую работу развернули в 20-е годы искусствоведы А. Вознесенский, А. Дейч и другие. Они привлекли в кино творческую молодежь, создав в Киеве студию экранного искусства, которая способствовала профессиональной подготовке молодых кино-

¹ См. «О партийной и советской печати». Сборник документов, М., Политиздат, 1954.

специалистов, их эстетическому воспитанию. Таковую же полезную работу развернули Одесские государственные кинокурсы ВУФКУ, выпустившие в 1924 году первый отряд одаренной молодежи.

А. Вознесенский, А. Дейч, Л. Никулин, С. Кузнецов печатали статьи и рецензии, выступали с лекциями, участвовали в создании фильмов-листонок, агитфильмов и художественных картин, последовательно боролись с ремесленничеством и халтурой, с формалистическим эстетством, воевали с упрощенчеством и вульгаризацией, с разного рода буржуазно-декадентскими поветриями, отголосками модных западных модернистских школ и течений.

В 1924 году вышла книга А. Вознесенского «Искусство экрана», в которой он развивал и темпераментно отстаивал свои взгляды на кино как на новое искусство. При этом, увлекаясь, он склонялся к противопоставлению нового искусства всем старым.

Однако надо учесть, что его работа была одним из первых в нашей стране теоретических исследований и в целом сыграла важную роль в утверждении специфики кино. Ошибки, заблуждения нетрудно объяснить. Тогда наши теоретики имели дело только с первыми шагами подлинного искусства — с одной стороны. С другой — они не были еще достаточно вооружены идейно и теоретически, не овладели глубоко марксистско-ленинской эстетикой, у них не было достаточного опыта соединения теории с практикой культурного строительства.

Широко известный в 20-е годы украинский критик Леонид Скрипник в книге «Очерки теории искусства кино» (1928) и в многочисленных статьях развивал идеи конструктивистской эстетики и теории типажа, отвергал использование профессиональных актеров в кино, возможность и необходимость взаимосвязей и взаимообогащения смежных искусств. Здесь он явно отставал от развития кинематографа. Но во многих других вопросах занимал верную, прогрессивную и боевую позицию: активно осуждал и высмеивал механический, ремесленный подход к созданию фильма как товарной единицы, опровергал отношение к киноискусству как к способу легкого развлечения, подчеркивая серьезнейшую социально-политическую роль кино в общественной жизни и в деле культурной революции.

Следует упомянуть книги менее оригинальные и значительные, но тоже интересные как свидетельства растущей потребности в теоретическом осмыслении кинопро-

цесса — «Важнейшее из искусств» М. Буша (1929), «Этюды к истории кино» А. Полторацкого (1930).

Характерной чертой украинского киноискусства и кинокритики является постоянное и активное участие в них ведущих писателей — М. Бажана, Ю. Яновского, А. Корнейчука и других.

Микола Бажан — к его авторитетному голосу все прислушивались — отстаивал реалистическое направление в кинотворчестве и доказательно осуждал бесцельное экспериментаторство, эпигонское и некритическое увлечение «неигровизмом», «механическим глазом». Бажану принадлежит ряд сценариев игровых фильмов, глубокий анализ «Звенигоры» и «Арсенала» А. Довженко, работ, не утративших своего значения и сегодня. Талантливый поэт был в те годы, пожалуй, лучшим знатоком кино и глубже других прозревал его возможности. Не случайно именно ему принадлежит первая книга о творчестве Довженко, вышедшая в 1929 году, — поэт понял поэта и почувствовал в нем великого художника, которого ждут большие свершения.

Активнейшее участие в создании украинской кинематографии принимал замечательный писатель Юрий Яновский. Работая редактором на Одесской кинофабрике, он хорошо изучил весь кинопроцесс, сам писал сценарии, свой и чужой опыт осмысливал в статьях, очерках. Он дал глубокий анализ фильмов Довженко, с которым был связан творческой и личной дружбой. В статьях и рецензиях (под псевдонимом Юр. Юрченко) писатель поддерживал все новое, передовое, талантливое, воевал с пошлостью, мещанскими вкусами, бескультурьем.

В украинской кинокритике тех лет отражалась острая идеологическая борьба, которая велась по всему культурному фронту.

При всех слабостях, ошибках критико-теоретической мысли 20-х годов мы можем сказать, что она сыграла значительную роль в развитии украинского кино, в преодолении многих заблуждений и предрассудков, в утверждении принципов социалистического киноискусства.

И еще одно важное обстоятельство необходимо отметить, подводя итоги десятилетия существования украинского кино.

Около двухсот фильмов разных видов и жанров было создано в республике за эти годы. Сотни лент приходили к нам из других республик, не считая зарубежных картин.

Остро стояла проблема проката — она была проблемой политической, ибо речь шла о духовной пище миллионов, об их приобщении к искусству, о идейно-воспитательном воздействии кино.

Коммунистическая партия уделяла кинопрокату и кинопроизводству большое внимание. Постоянно росло число кинотеатров, киноустановок и кинопередвижек. Успешное развитие народного хозяйства и осуществление планов индустриализации страны создало необходимые условия для решения важных проблем технического вооружения и перевооружения кинопромышленности, производства отечественной аппаратуры, пленки, лабораторного оборудования, проекционной техники.

В 1926—1927 годах была завершена реконструкция Одесской кинофабрики ВУФКУ. Годом позже вступили в строй Киевская киностудия, оптико-механический завод «Кинап» в Одессе.

К концу 20-х годов советские фильмы решительнее вытесняют зарубежную продукцию, в большинстве своем низкого качества, и начинают определять лицо кинорепертуара.

Узким местом кинопроизводства по-прежнему была нехватка полноценных сценариев. Все еще не удавалось ввести в практику тематическое планирование, тем более перспективное. Годовые планы студий складывались в основном самотеком, в середине года, по несколько раз переделывались, и получалось, что к концу года в плане значились фильмы, запущенные в производство или уже заканчиваемые: план, стало быть, «составлялся» задним числом и лишь фиксировал существующее положение, сложившееся стихийно. Это был серьезнейший тормоз, опасность которого сознавали все. В прессе тех лет обращалось внимание на то, что опыт кинофабрик и других киноорганизаций республики неоспоримо доказал: отсутствие тематического планирования — основная причина выпуска посредственных и слабых фильмов и главная помеха правильному финансированию кинопроизводства.

Руководством были приняты энергичные меры. Первой серьезной попыткой перспективного тематического планирования был план производства фильмов на 1928—1929 годы, одобренный ВУФКУ.

В 1925 году в республике создается Общество друзей советского фото и кино (ОДСФК) — добровольная общественная организация, объединяющая широкие круги любителей кинематографа, которая сыграла большую роль в

пропаганде нового искусства и в эстетическом просвещении зрительской аудитории.

В эти же годы создаются рабочие советы при киноорганизациях. Начинают выходить журнал «Кіно», газета «Кіпотиждень» («Кинонеделя»), увеличивается выпуск литературы по вопросам киноискусства.

30 января 1928 года состоялось Всеукраинское партийное совещание, а 15—21 марта того же года — Первое всесоюзное партийное совещание по кино. На них глубоко проанализировано состояние советской кинематографии, четко определены ее задачи на новом этапе социалистического строительства. Совещания обсудили ряд важных вопросов, как организационно-хозяйственных, так и творческих, и поставили перед киноработниками задачу превратить художественные фильмы в могучее орудие воспитания трудящихся в коммунистическом духе, создавать произведения, которые мобилизовывали бы массы на выполнение программы социалистического строительства.

Участники совещаний осудили тенденцию изолировать кино от других искусств. Было специально подчеркнуто, что киноискусство может успешно развиваться лишь в тесной взаимосвязи с литературой и смежными искусствами, творчески используя их достижения и развивая свой собственный образный язык.

Всесоюзное партийное совещание указало, что основным критерий при оценке идейно-художественных качеств фильма — это критерий понятности, доступности его трудящимся.

Совещания помогли укрепить и связи с писателями, усилить внимание к качеству сценариев, к борьбе против ремесленничества.

11 января 1929 года ЦК ВКП(б) принимает постановление об укреплении кадров кинематографии. Это постановление, как и решения партийных совещаний по вопросам кино, имело огромное значение и сыграло большую роль в развитии всего советского киноискусства, в том числе и украинского.

**В ТРУДЕ,
КАК В БОЮ
(1931—1941)**

Тридцатые годы — период утверждения социалистического реализма как метода всего советского искусства.

Рядом с литературой, в ногу с ней шли к социалистическому реализму кинематограф и театр, живопись и музыка.

В классических произведениях советского кино 20-х годов — в лучших фильмах Л. Кулешова, Д. Вертова, С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина — были заложены основы нового творческого метода. Одним из первых произведений советского киноискусства, в котором принципы соцреализма были выявлены полно и ярко, стал фильм братьев Васильевых «Чапаев» (1934). Его появление было подготовлено всем ходом развития советского кинематографа, в том числе и лентами украинских мастеров, как «Земля», «Иван», «Два дня», «Ночной извозчик» и другими.

Тридцатые годы — важный период в жизни нашей Родины. Индустриализация страны в ходе первых пятилеток, завершение коллективизации сельского хозяйства, развернутое наступление социализма по всему фронту обусловили консолидацию и активизацию творческих сил, способствовали новому подъему культуры и искусства.

Перед советским искусством встали новые задачи, и среди них важнейшие — создать полнокровный, психологически разработанный характер современника, обрисовать личность в ее многообразных конкретных связях с жизнью, с историей, в индивидуальной судьбе отразить судьбу народа. Отсюда растущий интерес к человеку, к его внутреннему миру, внимательное изучение его в связях с реальной социальной средой. Рождаются новые способы типизации, новые формы драматургии, определившие в свою очередь развитие всей образной системы

фильма, всех его художественных компонентов, в том числе и актерского исполнения.

Новым успехам советского кино способствовали решения партии в области литературы и искусства, в особенности историческое постановление от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Это постановление сыграло решающую роль в развитии всех областей художественного творчества, в борьбе с формализмом, вульгарно-социологическими теориями рапповского толка.

Огромное значение имел Первый всесоюзный съезд советских писателей (1934). Съезд дал развернутую характеристику новому методу советского искусства, определив, что принципы социалистического реализма — это правдивое отображение жизни в ее революционном развитии в свете социалистического идеала, историческая конкретность, партийность и народность. Форум советских писателей призвал всех деятелей искусства глубоко изучать жизнь, отобразить величие социалистической эпохи.

Метод социалистического реализма предусматривает широкое разнообразие художественных форм, стилей, направлений, жанров и дает широкий простор для выявления творческих индивидуальностей. «Социалистический реализм, — указывал М. Горький, — утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие цепейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью»¹.

Овладение методом социалистического реализма органически связано с усовершенствованием художественного мастерства, с обогащением выразительных средств искусства, с его непрерывным прогрессом.

Съезд писателей способствовал активному осуществлению ленинского завета о превращении литературы и искусства в действенную силу общенародной борьбы за социализм.

Эти же задачи решало и Всесоюзное творческое совещание советских кинематографистов в Москве (1935), на котором шел откровенный и плодотворный разговор о со-

¹ М. Горький, О литературе. Литературно-критические статьи, М., «Советский писатель», 1953, стр. 718.

стоянии нашего киноискусства, о его успехах и нерешенных проблемах.

Важным событием в истории советского кино стало празднование 15-летия ленинского декрета о национализации кинофотопромышленности, которое превратилось в представительный смотр многонационального советского киноискусства. В обращении ЦК ВКП(б) к кинематографистам были определены задачи, которые предстояло решать киноискусству, подчеркнута его роль в духовной жизни общества как важнейшего и самого массового искусства. Партия призвала мастеров кино к новым поискам, к раскрытию характера нового человека — строителя социализма.

В начале 30-х годов наше кино начинает овладевать звуком. Новое выразительное средство совершило переворот в поэтике «десятой музыки», решительно повлияло на все художественные компоненты фильма — сценарий, актерское исполнение, монтажный строй, принципы режиссуры, привело к новым формам художественного видения, эстетического освоения реальности.

Это был хотя и не длительный, но трудный и сложный процесс, исполненный для мастеров немого кино подлинного драматизма: переход к новой образной системе давался нелегко именно тем художникам, которые создали образную систему дозвукового кино и словно бы срослись с ней¹. В первые годы нового этапа шли споры вокруг проблем звукового кино, а на экраны выходили еще немые фильмы, среди них первоклассные, например, «Пышка» М. Ромма, и озвученные немые ленты. Но с каждым днем становилось яснее, что эпоха «Великого немого» позади и что все усилия надо сосредоточить на решении новых идейно-художественных задач.

Во второй половине 30-х годов начались эксперименты с цветом, и на повестку дня выдвинулось цветное кино.

Украинское кино 30-х годов — явление многообразное и сложное. Его создавали мастера нескольких поколений, художники очень разные. Попробуем окинуть общим взглядом его панораму и остановиться на произведениях наиболее значительных.

Поэтико-романтическое направление, связанное с творчеством ряда русских и украинских мастеров экрана,

¹ См.: С. Юткевич, Раздумья о политическом фильме. — «Искусство кино», 1969, № 10.

продолжало успешно развиваться. Но активно завоевывал позиции и кинематограф прозаический, повествовательно-психологический со свободным и широким течением рассказа, подробным изображением быта, разработкой психологических мотивировок и раскрытием характеров в связи с конкретными обстоятельствами, с реалистическими формами актерского исполнения. Это направление не исключало фильмов остродраматических, насыщенных бурно развивающимися конфликтами, в которых раскрывались характеры героев.

Эти два направления в украинском кино 30-х годов не имели четких и неподвижных границ — они взаимодействовали, испытывали взаимные влияния, порождая промежуточные и переходные формы. Прозаический кинематограф отнюдь не лишался поэтических интонаций и метафоричности, а поэтический не утрачивал повествовательности, определенного драматизма.

Мы расстались с Александром Петровичем Довженко, когда он закончил «Землю», и встречаемся с ним вновь после его возвращения из заграничного путешествия: режиссер приступает к своему первому звуковому фильму «Иван» (1932). Приступает с чувством огромной ответственности и с ясной, четкой задачей, которую он сформулировал в статье 1932 года: «...речь идет о перевоспитании «селяку», о борьбе за первый настоящий рабочий шаг, о ликвидации крестьянских, мелкоанархических привычек и шапкозакидайства... Я делаю фильм простой и ясный, который был бы подобен простоте и ясности его героев»¹.

В «Иване» Довженко задумал показать, как под влиянием рабочего коллектива в условиях невиданной стройки «перепахивается» психология крестьянского парня и как он становится сознательным рабочим. Этот процесс изображался в ряде ситуаций, которые требовали от героя решительных действий, ответственных поступков, выбора пути.

Иван — еще не психологически разработанный характер, а собирательный образ — тип, модель общественного поведения и сознания. Однако в фильме уже чувствуется стремление к тому, чтобы раскрывать окружающее

¹ Александр Довженко, «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», М., «Советский писатель», 1967, стр. 274—275.

через личностное восприятие персонажа, к исследованию его внутреннего мира, его индивидуальной психологии.

Довженко смело экспериментировал со звуком, стремясь использовать его не натуралистически, а выразительно. В «Иване» мы находим интереснейшие примеры звукозрительного контрапункта, смыслово-содержательного соединения звука и изображения.

Довженко понимал, что для воплощения нового содержания нужны новые художественные формы, и искал эти формы упорно и настойчиво. Он шел в своем фильме к новой драматургии, к новому монтажу, создавая документальный и в то же время поэтический образ гигантского строительства, образ коллективного целенаправленного труда.

Режиссер сознательно отказывался от привычных способов киновыразительности, если они не отвечали его требованиям.

Вот что он говорил в той же статье: «Я считаю, что никто не показал на экране Днепростроя. Он огромный и однообразный, потому, дескать, монтаж общих планов не дает возможности выявить его на экране. В результате экраны завалены средними и крупными планами, черпаками экскаваторов, крупными зубьями шестерен и обязательно дымом — для большей «динамики».

Я начал искать динамику в другом. Изучив за несколько дней всю территорию Днепростроя и его освещение в разное время дня, рассчитав направление железнодорожных путей, я заснял Днепрострой, едучи на бетонных поездах.

В результате простейшей склейки получается впечатление, будто зритель постепенно обходит весь гигант. Динамика количества просторов, охват торжественной гармонии в своем непрерывном целенаправленном движении»¹.

Довженко отмечал, что не все у него получилось в «Иване». Недостатки фильма — фрагментарность, отсутствие центрального драматического конфликта и единого сквозного действия. Но Довженко первым пошел по пути поисков новой драматургии, смело отказавшись от известных и привычных приемов и схем. Он первым доказал на практике, что звуковой фильм нельзя делать как фильм немой, что со звуком нельзя обращаться как с добавкой к

¹ Александр Довженко, «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», стр. 276.

меню, вроде острой приправы. «Иван» — фильм-эксперимент, фильм-лаборатория.

Естественно, что «Иван» попал в центр внимания критики. Он оказал существенное влияние на мастеров советского кино, решив многие проблемы и многое осветив и поставив по-новому: это была необходимая и важная работа, стоящая у истоков нашего звукового кино.

На международном фестивале в Венеции (1934) «Иван» был принят прогрессивной критикой и кинематографистами с воодушевлением, его сравнивали с произведениями прославленных живописцев, отмечали удивительное мастерство оператора Д. Демуцкого — художника тонкого, прозрачного светового рисунка, проникновенного лирика.

Сергей Эйзенштейн, внимательно следивший за развитием звукового кино, высоко оценивал «Ивана» и на лекциях во ВГИКе подробно анализировал его.

Особенно восхищался режиссер началом фильма — знаменитыми панорамами Днепра, и утверждал, что Довженко создал великолепный по ритму монтажный образ: эти кадры, говорил Эйзенштейн, смонтированы настолько точно, что, глядя на экран, можно декламировать гоголевское «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно катит он воды свои...» — и получится полное совпадение внутренних ритмов Гоголя и Довженко. То, что такое решение было не случайным, свидетельствует Довженко: «Я делаю опыты преодоления статичности пейзажа и на сегодня думаю, что одно это может сделать пейзаж или же пару пейзажей, идущих друг за другом, не просто склеенными картинками, а полноценной, выразительной монтажной фразой с определенной сюжетной нагрузкой»¹.

Сопровождаемый дискуссиями, «Иван» шел на экранах, а Довженко уже готовился к новой большой работе. Он внимательно проанализировал отзывы о своем первом звуковом фильме, продумал, учел те замечания, которые касались не мелочей, а принципов построения будущей картины.

Так, в серьезной и благожелательной рецензии «Комсомольская правда», отмечая достоинства и недостатки ленты, подчеркивала важность новой тематики и ее оригинального художественного решения: «Как строгий,

¹ Александр Довженко, «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», стр. 276.

взыскательный и глубокий художник, он (Довженко. — И. К.) остановил свой глаз на глубинных процессах социалистической индустриализации и связанной с ними переделки человека. Не желая вульгаризировать и упрощать свою задачу, Довженко решил ее взять в психологическом разрезе, стараясь на фоне внешних процессов показать процессы внутреннего порядка.

...Довженко, как художественный организатор кадров, создал ряд прекрасных киноскульптур в духе лучших образцов таких гигантов, как Менье или Роден. В других местах его кадры поражают красочностью, тонкой игрой светотени, напоминая нам по его же прежним работам образцы тончайшей киногравюры. Звук в картине, скупой и в меру распределенный, подан также мастерски чистым, с виртуозным соблюдением законов звуковой перспективы (вспомним хотя бы блестящее начало фильма — отдаленно звучащую песню на фоне деревенского пейзажа)».

Критика обратила внимание на то, что «среди многих замечательных эпизодов фильма есть один, сделанный с особенным мастерством, который в буквальном смысле слова мог бы явиться ключом ко всему построению картины, — это эпизод, в котором Иван первый раз в своей жизни, сквозь открытое окно заводской конторы, с трепетом, дрожью и восхищением наблюдает грандиозный размах работ на Днепрострое. В этом эпизоде заключается огромной силы эмоциональный, психологический заряд, который как бы предопределяет монументальный и в то же время согретый глубоким лиризмом стиль...»¹.

В январе 1935 года, выступая на Всесоюзном творческом совещании работников кинематографии, Александр Петрович говорил: «Я мечтаю о художнике, который написал бы роман. Этот роман прочли бы в Политбюро и постановили бы так: «Постановлением с завтрашнего дня этот роман осуществить в жизни, точно, как по сценарию». И вот будет построен некий новый Беломорстрой»².

Таким художником и был сам Довженко. Он мечтал о строительстве новых городов, созданных яркой фантазией мастеров искусств, городов, в которых жили бы прекрасные, чистые, благородные люди. Довженко придумал такой город — город будущего, Аэроград, нашел ему место на карте и поехал туда, чтобы самому увидеть края, где

¹ «Комсомольская правда», 1932, 12 ноября.

² Александр Довженко, «Я принадлежу к лагерю поэтического...», стр. 17.

развивается действие его нового фильма, его пламенной мечты,— поехал на Дальний Восток, которым с тех пор не устал восхищаться, так как полюбил на всю жизнь.

«И уже во время путешествия стало ясно, что можно не один, а множество прекрасных фильмов, очерков, повестей и симфоний написать обо всем виденном, а делать нужно было один сценарий для одного фильма, — писал режиссер, вернувшись домой. — Тогда я решил отобрать из огромной массы впечатлений самое главное и, обобщив, выразить в форме художественного произведения. В результате получился сценарий «Аэрограда»... в своем творческом и гражданском сознании я отдал дань всему прекрасному, чем я восторгался на этом участке моей великой родины...

В этом фильме мне хотелось быть не иллюстратором мероприятий, осуществляемых партией, правительством и трудящимися, а застрельщиком мероприятий.

А поэтический жанр фильма — оттого, что жизнь прекрасна, край прекрасен, и чужим знаменам в этом крае не бывать никогда»¹.

«Аэроград» вышел в 1935 году (совместное производство Киевской киностудии и «Мосфильма»). Мужественно и просто рассказывал он в жанре лирико-эпической кинопоэмы о современниках, об их труде и борьбе, об их любви к родной земле.

Фабула фильма проста и постросна как песня. Судьба старого охотника Степана Глушака, в прошлом красного партизана, неотделима от судьбы народа, от судьбы края. Подобно старому деду из «Звенигоры», Глушак — хранитель и защитник несметных богатств родной земли, но в отличие от сказочно-мифологического деда, Глушак — реальный, живой человек. Актер С. Шагайда рисует колоритную и монументальную, словно высеченную из одного куска гранита фигуру. Его доброта и суровость, любовь к родной земле и ненависть к врагам, пробравшимся через границу, чтобы помешать строительству Аэрограда, — это черты современного характера, данные крупно.

Все сюжетные линии фильма связаны темой Аэрограда — города, олицетворяющего завтрашний день преобразяющегося края. Довженковские герои думают о будущем, работают ради прекрасного завтрашнего дня, они — люди высоких помыслов и светлых чувств.

¹ Александр Довженко, «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», стр. 286—287.

Операторы Э. Тиссэ, М. Гиндин, Н. Смирнов сняли тайгу так, что она выступает еще одним действующим лицом фильма: она живет, дышит, она — верный друг Глушака и яростно сопротивляется самураю-диверсанту — делается непроходимой. Фильм окрашен авторской патетикой, и его эмоциональность сразу передается зрителю. Этому способствует выразительная музыка Д. Кабалевского, песня на стихи В. Гусева.

«Эта работа Довженко, — писал Н. А. Лебедев, — свидетельство его движения вперед, укрепления реалистических сторон его творчества. В ней мы видим, как лучшие завоевания художника, достигнутые в немом кино, будучи обращены на раскрытие образа человека, предстали в своем новом и высшем качестве»¹.

Отражая героинку современности, Довженко продолжал жить и героикой революции и гражданской войны, которые никогда не были для него отшумевшей историей: прошлое и настоящее сливалось в одно целостное ощущение легендарной революционной эпохи.

В 1939 году на экраны выходит фильм А. Довженко «Щорс», вошедший в золотой фонд советского киноискусства. В этой картине широко и полно развернулся могучий талант великого режиссера, его поэтика предстала в своей зрелости, цельности и мудрой простоте. Довженко говорил, что в эту картину он вложил все свои знания, весь свой опыт.

Главный герой «Щорса» — революционный украинский народ, борющийся за свое освобождение. Образ народа нарисован мощной, широкой кистью. В картине живет неповторимая динамика революционной поры, ее вихревой ритм. Народный эпос широко раздвинул рамки экрана: перед нами — образ Революции, справедливой и победоносной.

Вс. Вишневский, горячо откликнувшийся на появление «Щорса», писал в «Правде»: «Украинский народ, красивый, героический, умный, насмешливый, лирический, движется сквозь весь фильм — сквозь огонь, дымы, снега и необозримые поля хлебов. ... И сквозь весь фильм, сквозь картины битв, фольклорных сцен идет на ясном, чистом ритме тема Ленина, тема великой партии большевиков, тема единства русского и украинского народов... . Поступью полков, стремительным дробным топотом конницы, клятвами умирающих, беспредельным героизмом жи-

¹ Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР, стр. 57.

вых фильм утверждает вечное, неистребимое, могучее бытие нашего народа, его победоносный дух, его невероятную штурмовую, атакующую целеустремленность»¹.

Николая Щорса сыграл тогда еще молодой, мало известный актер Евгений Самойлов, сыграл с тонким пониманием довженковской поэтики, стиля героико-романтического эпоса. Щорс в его исполнении — это человек из легенды, былинный герой, каким его видят будущие поколения. Недаром так много думают и говорят в картине о будущем, не случайно оно стало внутренней темой «Щорса».

Вспомним знаменитую сцену ночного разговора командира со своими бойцами, удивительно правдивую и в то же время поэтическую. Здесь нашли свое отражение оптимизм Довженко, его глубокая вера в светлую, прекрасную судьбу народа, его раздумье о новом человеке, о его высоком нравственном, духовном облике. Здесь ярко выражена и центральная тема всего довженковского творчества — тема бессмертия народного героя, заявленная еще в «Звенигоре» и развитая в «Арсенале» и «Земле», — героя, олицетворяющего неумирающий дух народа.

Великолепен актерский ансамбль фильма. Большая удача — батяня Боженко (И. Скуратов) — подлинно фольклорный образ былинного богатыря, Савка Троян (А. Хвыля), Петро Чиж (Ф. Ищенко). Народная масса — крестьяне, партизаны, бойцы Богунского и Таращанского полков — не безликий фон, а активный герой фильма, решенный в многообразии выразительных, точно из реальной жизни выхваченных фигур, каждая из которых заслуживает того, чтобы о ней поставили фильм, сложили легенду, пропели песню.

Молодой оператор Ю. Екельчик мастерски воплотил в изобразительном строе ленты замысел режиссера. Незабываемы его пейзажи Украины, грозные приметы времени — горящие села, дымы пожаров, конница на бескрайних пшеничных полях, — образ истерзанной, но непобежденной земли.

Необычайно выразительны все персонажи фильма — от Щорса до рядового бойца, лишь однажды появлявшегося на экране.

Художественным законом фильма стало требование, прямо сформулированное режиссером в сценарии, в мно-

¹ «Правда», 1939, 5 марта.

гократно цитировавшемся «лирическом отступлении», которое начинается словами: «Приготовьте самые чистые краски, художники мои». В нем сказано: «Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите и выбросьте вон все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото правды».

Довженко искал и нашел новую художественную форму для выражения «чистого золота правды» — поэтической правды истории, и в этом его заслуга, его громадный вклад в сокровищницу всего советского искусства.

Пресса и зрители были единодушны в высокой оценке фильма. Новая работа режиссера анализировалась глубоко, с величайшим уважением, с учетом своеобразия его новаторской поэтики, закономерностей и особенностей его творчества.

В. Шкловский писал:

«Эйзенштейн в «Александре Невском» бесконечно углубил экран.

Довженко его раздвинул.

Не было в мировой кинематографии таких планов, как сцена перехода богунцев через замерзшую реку. День серый, солнца мало, люди в шинелях бегут по снегу. Кадр глубок. Люди выглядят черными треугольниками на белом, и кажется, что это бьется на снегу человеческое сердце»¹.

«Щорс» — произведение этапное не только для Довженко, но и для всего советского кино, выходящее по своему значению за рамки историко-революционной темы и обращенное непосредственно в современность, к ее актуальным проблемам.

Пресса утверждала: «Для Довженко «Щорс» — огромное движение вперед, поразительная победа в звуковом кино. Для советской кинематографии «Щорс» — произведение огромной политической значимости. Это произведение такой выразительной силы, такой изобразительной культуры, каких наш экран не знал со времен «Чапаева»².

Действенная, мобилизующая сила фильма во сто крат возросла в годы войны — на фронте и в тылу картина поднимала боевой дух, учила любви к Родине и ненависти к врагу, воодушевляла героизмом великого революционного прошлого.

¹ Газ. «Кино», 1939, 5 мая.

² Газ. «Кино», 1939, 29 марта.

Тридцатые годы — период расцвета творчества другого замечательного мастера — режиссера Игоря Андреевича Савченко (1906—1950).

Рано осознав свое художественное призвание, он в 1926 году поступил в режиссерскую мастерскую Ленинградского института сценических искусств. Через три года он становится главным режиссером Бакинского театра рабочей молодежи, а в 1932 году переезжает в Москву и ставит несколько спектаклей в столичном ТРАМе. Агитпропфильм «Люди без рук» (1931) был первой киноработой И. Савченко.

Через два года на студии «Межрабпомфильм» И. Савченко ставит комедию «Гармонь» (по поэме А. Жарова), которую «Правда» назвала «первой советской музыкальной кинокомедией». В этом жанре И. Савченко явился первооткрывателем. Бодрая, жизнерадостная, остроумная «Гармонь» открыла зрителям нового, своеобразного художника.

В 1937 году И. Савченко на студии «Союздетфильм» ставит «Думу про казака Голоту» (по рассказу А. Гайдара «РВС») — о событиях гражданской войны на Украине. Задуманная как детский фильм, «Дума» по своему значению вышла далеко за рамки жанра. Режиссер создал вдохновенную героико-романтическую кинопоэму, пропитанную фольклорными мотивами, близкую по духу пародной украинской думе.

В 1939 году на Киевской студии И. Савченко создает фильм «Всадники» по роману Юрия Яновского — о гражданской войне на Украине.

«Всадники» Ю. Яновского — своеобразная поэма в прозе, романтическое повествование о революции как гигантском смерче, взвившемся над планетой, о «годах немеркнувшей славы, трепета восставших сердец, простоты жертв, сладости ран и высоты классовых чувств». Создать фильм в таком же ключе было очень трудно.

Центральный персонаж романа и фильма — донбасский сталевар Чубенко, который одним из первых откликается на призыв партии — очистить родную землю от оккупантов и предателей-националистов — и становится командиром партизанского отряда. Роль Чубенко режиссер поручил Л. Свердлину. Выдающийся артист, незадолго перед тем блеснувший мастерским исполнением роли Усичимы в ленте братьев Васильевых «Волочаевские дни», создал убедительный образ подлинного вожака народных масс, волевого, темпераментного, умного, велико-

душного. А народ дан в фильме первым планом: это главный герой «Всадников». Это титан, расправивший свои плечи и взявший в руки меч, чтобы разбить ярмо и покарать врагов, мешающих ему строить новую жизнь.

Большое место уделено в романе истории четырех братьев Половцев. Революция развела их пути, а затем драматически пересекла на полях боев. Один за другим гибнут деникинец Андрей, петлюровец Оверко и махновец Панас. Побеждает революционный матрос Иван.

В фильме историческая символика классовых сил, воплощенных в персонажах — братьях, ограничена линиями Оверка и Ивана, которые встречаются на немецком крейсере. Победа Ивана закономерна — он с народом и борется за его интересы.

В образе Недоли (С. Шкурат), который из темного, забитого крестьянина вырастает в вожака партизан, раскрывается рост сознательности крестьянских масс в ходе революции. Сильное впечатление производит сцена клятвы Недоли над трупами расстрелянных односельчан — клятва мстить супостатам и панам, «доки світ сонця сяє»: она звучит как присяга народа, волю которого не сломить.

Как говорил сам режиссер, авторы фильма стремились подчеркнуть политическую значительность темы и не утерять романтизм и поэтичность литературного первоисточника. Скупая, острая и ярко образная стилистика романа во многом повлияла на стиль фильма.

В ленте резко противопоставлены два лагеря: продажная Центральная рада, поддерживаемая немецкими штыками, и украинский трудовой народ, руководимый Коммунистической партией. Борьба этих двух сил определила и композицию фильма и основные средства характеристики персонажей. Контрастное сопоставление резко отчеканенных характеров — типов, их столкновение в остродраматических ситуациях — таковы особенности художественного языка «Всадников».

Перед самой войной, сознавая значение и актуальность темы героического прошлого украинского народа, И. Савченко ставит «Богдана Хмельницкого» по сценарию Александра Корнейчука. Фильм вышел на экраны весной 1941 года и в период войны сыграл ту же патриотическую роль, что и «Щорс» и «Александр Невский».

На основе своей известной пьесы А. Корнейчук написал новое произведение, введя в сценарий новые сюжетные линии и эпизоды, расширив массовые, народные сцены. Собственно, сценарий был оригинальным произве-

дением, который остается одним из лучших образцов разработки исторической темы в советской кинодраматургии.

Режиссер был увлечен сценарием и сразу нашел общий язык с драматургом. Результат их творческого содружества, основанного на единстве идейно-художественных устремлений, был необычайно значителен: фильм стал выдающимся явлением не только украинской, но и всей советской кинематографии.

В нем по-новому был решен образ народа как движущей силы истории — в эпико-драматическом плане, через галерею ярких характеров, дающих в совокупности удивительно впечатляющий коллективный портрет.

В центре действия — фигура Богдана Хмельницкого. Н. Мордвинов рисует его широкими мазками, сочно, крупно: Хмельницкий дан во главе движения как выразитель общенародных чаяний и интересов. Это характер государственного деятеля, по масштабу сопоставимый с масштабом исторических событий, характер цельный, сильный, яркий, одинаково полно проявляющийся в действии и в мысли. В то же время гетман — не абстрактный посетитель отвлеченного «исторического содержания», а живой человек могучих страстей, вулканического темперамента, способный сильно любить и так же сильно ненавидеть, опытный, ловкий политик и глубоко страдающий отец. Исторический деятель дан в системе конкретных психологических мотивировок, — в этом новаторство фильма, ибо Хмельницкий не перестает быть лицом именно историческим, ни на минуту не становится частным лицом, существующим на уровне быта, где мы его только и воспринимаем как живого человека. Нет, Хмельницкий убедителен в своей исторической значительности и монументальности, он дан не на ходулях: далекое прошлое вошло в современность «истиной страстей», если воспользоваться пушкинским определением.

По такому же принципу построены и все остальные характеры ленты — дьяк Гаврила (М. Жаров), старый казак Тур, героически жертвующий собой (Р. Ивицкий), богатырь Довбня (Б. Андреев). Психологически достоверны, страшны в своей жестокости враги — гетман Потоцкий (Д. Милютенко), его сын Стефан (Г. Грайф): решенные не условно и не карикатурно, а в том же реалистическом ключе, они стилистически точно ведут свои партии в общей строгой полифонии фильма.

Высоких похвал заслуживает блистательное мастерство оператора Юрия Екельчика (1907—1956).

В 1930 году Ю. Екельчик окончил Одесский кинотехникум и начал свою кинематографическую деятельность как осветитель на Киевской киностудии. Серьезной профессиональной школой операторского мастерства стал для него «Иван» А. Довженко, который он снимал вместе с опытными Д. Демуцким и М. Глизером. Потом последовали новые работы — съемки фильмов «Хрустальный дворец», «Большая игра», но только в «Щорсе» А. Довженко в полную меру проявился его талант.

Обогащенный опытом работы с великим режиссером, Ю. Екельчик смело, с подлинным творческим вдохновением решает в «Богдане Хмельницком» новые сложные художественные задачи.

Арсенал его выразительных средств кажется безграничным, невозможного для него словно бы не существует.

Ю. Екельчик добился того, что изображенный на экране мир воспринимается как удивительно подлинный. В нем нет ничего условного, «загримированного», нигде не нарушено единство героев и среды.

Достаточно вспомнить начало фильма, поразительно решенную «дорогу смерти», чтобы убедиться в высоком уровне мастерства авторов «Богдана Хмельницкого».

«Фильм «Богдан Хмельницкий» вобрал в себя все то лучшее, что было в предыдущих картинах Савченко, — и звонкую лирику «Гармони», и фольклорную поэтичность «Думы про казака Голоту», и героическую патетику «Всадников». Игорь Савченко выступил в своем новом произведении как художник-историк»¹.

Искренним, глубоким интересом к истории вызвано было появление нового фильма одного из своеобразных мастеров украинского кино Ивана Кавалеридзе «Колиивщина».

В этом фильме, вышедшем в 1933 году, режиссер продолжил поиски, начатые еще в «Ливне».

«Колиивщина» — широкое историческое полотно патетического звучания о крестьянско-казацком восстании на Правобережной Украине (1767—1768) против крепостнического гнета и своеволия польской шляхты. По-прежнему заботясь о пластике, композиции, живописности кадра, режиссер связывает изобразительное решение с задачами

¹ М. Зак, Л. Парфенов, О. Якубович-Ясный, Игорь Савченко, М., «Искусство», стр. 82.

актерского исполнения, с лепкой характеров. Уже не статуи, а живые люди действуют, борются, страдают в картине, и великолепное мастерство оператора Н. Топчия оказывается способным передать тончайшие оттенки переживаний.

Н. П. Топчий внес заметный вклад в становление и развитие украинской операторской школы. Закончив в 1929 году Одесский кинотехникум, Н. Топчий стал работать на Одесской киностудии, овладевая профессией на практике под руководством более опытных операторов. Первые его серьезные работы — фильмы «Перекоп» (1930), «Поединок» (1931). «Перекоп» положил начало творческому содружеству Н. Топчия и И. Кавалеридзе, которое окрепло в «Штурмовых ночах».

В «Колиивщине» действие развивается в свойственных И. Кавалеридзе замедленных, эпических ритмах, но здесь они оправданы внутренней насыщенностью событий, мотивированы своеобразием характеров. Не забудем, что «Колиивщина» — один из первых советских звуковых фильмов, и состояние звукозаписывающей техники, как известно, влияло тогда на ритм диалога, на поведение актера в кадре: они были вынуждены замедлены.

Артисты Д. Антонович, И. Марьяненко и Л. Сердюк сыграли в «Колиивщине» Максима Железняка, Ивана Гонту, Семена Неживого, сыграли выпукло, пластично, широко. Эти монументальные фигуры воспринимаются объемно. Режиссер, учтя опыт предыдущих работ, не стал прибегать к прямым скульптурным приемам, к языку другого искусства. Но он добился особого стиля монументальности, особой изобразительной манеры, передающей романтическое видение истории словно сквозь дымку времени, используя богатейшую украинскую народную и профессиональную живописную традицию.

Опыт фильмов И. Кавалеридзе и Н. Топчия не прошел бесследно. Без него трудно понять истоки художественных исканий некоторых молодых режиссеров и операторов сегодняшнего украинского кино.

В 1935 году И. Кавалеридзе ставит фильм «Прометей» — вторую часть задуманной им трилогии из истории освободительной борьбы украинского народа.

«Прометей» — картина многоплановая, построенная сложно, по законам ассоциативного монтажа. Авторы стремились создать широкую панораму жизни дореформенной России, проследить судьбы основных представителей господствующего класса и народных масс.

«Однако фильм «Прометей», где талант художника раскрылся наиболее полно, в оценке событий прошлого допускал большие неточности. В редакционной статье газеты «Правда» от 13 января 1936 года фильм подвергся критике. Из-за нечеткости в идейной оценке событий картина, несмотря на прекрасный актерский ансамбль, своеобразное сюжетное построение, богатство деталей, не была выпущена на союзный экран»¹.

Партийная критика фильма «Прометей» еще раз подчеркивает необходимость внимательного, принципиального и объективного рассмотрения творчества художника, особенно когда речь идет об истории нашей культуры, о месте и роли художника в создании духовных богатств нашего народа. Творчество И. Кавалеридзе не нуждается ни в упрощенной трактовке, ни в снисходительных комплиментах и требует одного — научно обоснованных объективных оценок. Это, разумеется, относится и ко всем другим художникам.

После «Прометея» И. Кавалеридзе экранизирует жемчужины украинской оперной классики — «Наталку Полтавку» (1936), «Запорожца за Дунаем» (1938), которые с успехом шли у нас и за границей.

Это были первые в советском кино опыты экранизации оперных спектаклей, опыты удачные. И. Кавалеридзе, отказавшись от механической фиксации спектакля на пленку, сумел сохранить художественное богатство замечательных опер. Он первым попытался соединить игру драматических актеров с голосом оперных певцов и добился полного слияния актерского исполнения с музыкальным содержанием роли.

В последние годы, после фильмов «Григорий Сковорода» (1960) и «Гулящая» (1961) по роману Панаса Мирного, не ставших заметными явлениями украинского кино, И. Кавалеридзе, используя свой богатый опыт сценариста (он все фильмы ставил по собственным сценариям), работает в области театральной драматургии, а также скульптуры.

В украинском кино 30-х годов рядом с Довженко, Савченко, Кавалеридзе работало второе кинематографическое поколение, пришедшее на студии в начале и во второй половине десятилетия.

¹ «Кино и время», бюллетень ГФФ, вып. 3, М., Госфильмофонд, 1963, стр. 123.

Одним из самых ярких представителей этого поколения был Леонид Луков (1909—1963). Как уже говорилось, он пришел в кино из журналистики, имея некоторый профессиональный опыт, приобретенный в «Кинорабмоле» — коллективе рабочей молодежи Харькова, изучавшей кинодело, где Луков снял с кинолюбителями пять выпусков хроникально-документальных лент под названием «Родина моя — комсомол» (о комсомольцах, которые по призыву партии становятся донецкими шахтерами). Луков принес в кино свою тему — комсомольскую юность, ее славные дела. Ее он решал в своей первой экранной работе, еще ученической — фильме «Итальянка» (1931), рассказавшем о молодых шахтерах, о борьбе с кулацкими недобитками, в картине «Молодость» (1932) — о комсомольцах периода гражданской войны.

В следующем фильме, «Я люблю» (по роману А. Авдеенко), Луков обращается к прошлому Донбасса, рисует тяжелое, бесправное существование шахтеров в дореволюционной России, раскрывает рост их сознания, созревание революционной идеологии, готовность к борьбе с угнетателями. В фильме кроме известных актеров (В. Гардин, Н. Ужвий, И. Чувелев) удачно выступила юная Гуля Королева, будущая героиня Великой Отечественной войны.

В этих фильмах о шахтерах Луков накапливал опыт, учился мастерству, набирался сил для творческого взлета. Им стал его фильм «Большая жизнь» (1-я серия, 1939), который долго не сходил с экранов, о нем много писала критика. И сегодня фильм волнует и захватывает бодростью, оптимизмом, неприкрашенной правдой.

«Это повесть о труде, возвышающем человека, — читаем мы в «Известиях», — воспитывающем в нем черты строителя нового общества, рождающем сильные и яркие чувства. Это повесть о простой жизни, ставшей большой, полной творческого напряжения, радости и тревог, смелых исканий и счастливых удач, жизни миллионов наших свободных граждан. Это, наконец, повесть о чистой любви, о добрых и нежных чувствах, о дружбе, вдохновляющей на смелые порывы»¹.

В «Большой жизни» режиссер показал то новое в советской действительности, что является основой поступательного движения вперед — социалистическое отношение к труду, зарождение стахановского почина, трудовую

¹ «Известия», 1940, 14 ноября.

взаимопомощь, рабочую солидарность, высокий дух коллективизма.

Автор сценария П. Нилин и режиссер избегают парадности и облегченных решений, но и не боятся сильных страстей, открытых столкновений. Именно так дана история потомственного шахтера Кузьмы Козодоева (И. Пельтцер), разрабатывающего новый метод добычи угля, который вызвал бурные споры. Новаторство интересно не само по себе, а тем, что оно неотделимо от процесса формирования нового человека, от борьбы со старым, отжившим, от утверждения передового, прогрессивного, и в этой борьбе разгораются страсти, мужают характеры.

«Большая жизнь» — лента высокой актерской культуры. Особенно удачны работы Б. Андреева (Балун), П. Алейникова (Ваня Курский), Ю. Лаврова (Кузьмин), Л. Масохи, М. Бернеса. Несколько однолинейным, суховатым получился парторг Хадаров (И. Новосельцев).

Широкую популярность приобрели песни Н. Богословского.

«Большая жизнь» стала принципиальной победой нашего кино в решении современной темы, создав ряд ярких характеров, шагнувших с экрана в жизнь. Надо учесть еще, что это была одна из немногих удачных лент о рабочем классе, ответившая на острую потребность в картинах о главных героях современности. Мимо опыта «Большой жизни» с тех пор не проходил ни один кинематографист, бравшийся за сходный материал.

Примером взаимосвязей братских кинематографий служит работа на Киевской студии Ивана Александровича Пырьева, поставившего фильмы «Богатая невеста» (1938) и «Трактористы» (1939, совместно с «Мосфильмом») по сценариям Е. Помещикова.

Русский режиссер сумел так проникнуться духом материала, так войти в мир украинской культуры, что мы, украинские кинематографисты, можем считать эти картины частью и нашего, украинского, киноискусства.

Для Пырьева Украина была не только местом работы, а герои не просто носили украинские имена. Здесь режиссер нашел то, что дало ему возможность создать свои бодрые, жизнерадостные, темпераментные кинокомедии, здесь он черпал из щедрого родника народного творчества, обогащая им свое искусство. И общепризнанный успех М. Ладышиной, Н. Крючкова, Б. Андреева в фильмах

«Богатая невеста» и «Трактористы» не случаен: это не просто обычные, хорошо сыгранные роли, это самобытное творчество внутри родственной культуры, внутри братского искусства, обогащающее и художников и искусство. Поэтому удача комедий Пырьева имеет принципиальное значение.

Нужно сказать, что общий уровень массовой кинопродукции был в эти годы на Украине весьма удовлетворительным. Явно возрос профессионализм всех кинематографических звеньев. Картин очень слабых, беспомощных, малограмотных было немного. В основном выпускались добротные, как говорили, крепкие ленты, которые если и заслуживали упреков, то не в отсутствии профессионализма, а в недостаточной глубине исследования жизни, в боязни творческих поисков. Нашему кино недоставало не специалистов, а художественных открытий (впрочем, нужда в них ощущается всегда!). Что касается специалистов, то следует добрым словом еще раз вспомнить Киевский киноинститут. Студии были в основном укомплектованы профессиональными национальными кадрами и располагали не только постановщиками и операторами, но и опытными помощниками режиссеров, ассистентами режиссера и оператора, вторыми режиссерами, звукооператорами, осветителями, мастерами съемочной техники и т. п. Это было большим достижением.

Окидывая единым взглядом кинорепертуар, отметим прежде всего его тематическое разнообразие.

Немало фильмов было поставлено на современном материале — о жизни рабочих, крестьян, о буднях Красной Армии.

Отдельными серьезными удачами отмечены «Танкер «Дербент» А. Файнцимера, «Истребители» Э. Пенцлина, «Пятый океан» И. Анненского — в них есть подлинные конфликты, живые характеры, правдиво воссозданный быт.

В «Танкере «Дербент» режиссер избегает искусственной драматизации материала и строит повествование на внимательном исследовании повседневной жизни моряков, обрисованной точно и подробно. В «Истребителях» и «Пятом океане» интересны романтически трактованные характеры центральных героев — летчиков Кожухарова (М. Бернес) и Широкова (А. Абрикосов), людей, страстно увлеченных своей профессией.

Неудача постигла ленты «Хлеб», «Макар Нечай», комедии «Сундучок», «Станция Пупки», «Шуми, городок».

В оборонных фильмах «Морской пост», «Эскадрилья № 5», «Моряки» дал себя знать недостаточно серьезный подход к теме и материалу.

Заслуживает упоминания исторический фильм «Кармелюк» Г. Тасина о бесстрашном вожаке крестьянского восстания XVIII века.

Большое внимание уделялось историко-революционной теме. О революции 1905 года рассказывали «Генеральная репетиция», «Суровые дни», «Фата Моргана», о событиях гражданской войны — «Казнь», «Красный платочек», «Последний порт», «Молодость». Борьбе рабочего класса за границы посвящены ленты «Пламя гор», «Хрустальный дворец».

Гораздо выше среднего уровня была «Молодость» Л. Лукова, остальные фильмы ничего в разработку темы не внесли.

В 30-е годы начало развиваться на Украине кино для детей и юношества. С ним связали свои творческие судьбы режиссеры А. Маслюков и М. Маевская, поставившие шедшие с большим успехом ленты «Дочь партизана», «Митька Лелюк», «Карл Бруннер» (по сценарию Б. Балаша). Положительную роль сыграли и другие фильмы, скромные по своим достоинствам, обладавшие рядом недостатков, но отмеченные поисками в этом новом и трудном деле — создании детских фильмов: «Настоящий товарищ», «Чудесный сад», «Старая крепость», короткометражки «Педро» (о борьбе испанского народа с фашизмом), «Иностранка», «Буденныши». С интересом были встречены кинокартины «Том Сойер» и «Таинственный остров». По оригинальному методу оператора М. Карюкова был снят фильм-сказка «Горный цветок» («Эдельвейс»), продемонстрировавший широкие возможности комбинированных съемок.

Немало вышло в те годы на экран фильмов-экранизаций произведений украинской и русской классической и современной литературы. Помимо уже упоминавшихся лент «Всадники» И. Савченко, «Наталка Полтавка» и «Запорожец за Дунаем» И. Кавалеридзе, успехом пользовались «Сорочинская ярмарка» Н. Эка, «Майская ночь» Н. Садковича, «Назар Стодоля» Г. Тасина (по драме Т. Г. Шевченко). Что касается «Сорочинской ярмарки», «Майской ночи», то это были первые украинские цветные фильмы. Обе картины изобретательно, с большой выдумкой были сняты оператором Н. Кульчицким. Вместе с режиссерами он стремился не только овладеть техноло-

гией цветопередачи, но и превратить цвет в выразительное средство, обогатить им палитру кинематографии.

Украинские мастера работали в жанре комедии, психологической драмы, детектива, киноповести, киноновеллы, кинооперы, лирико-эпической поэмы, исторической трагедии, эпико-романтической драмы. И хотя далеко не все произведения пережили свое время, они способствовали накоплению коллективного творческого опыта.

Нужно учесть, что во многих фильмах, которые мы оцениваем весьма скромно, а не только в шедеврах, работали замечательные мастера экрана — операторы, художники, актеры, композиторы. И далеко не всегда их участие в средних лентах было компромиссом — они чаще руководствовались стремлением поднять уровень кинопродукции, внести в нее дух подлинного творчества, научить молодежь и научиться, чему можно, у нее.

В 30-е годы украинское кино пополнилось кинематографической молодежью. Рядом с режиссерами А. Довженко, И. Савченко, И. Кавалеридзе, Г. Тасиным, А. Кордюмом, операторами Д. Демуцким, Н. Толчием, А. Панкратьевым на киностудиях работали режиссеры Л. Луков, В. Браун, А. Маслюков, М. Маевская, Т. Левчук, А. Швачко, М. Билинский, В. Гончуков, Е. Григорович, Л. Френкель и другие, операторы Ю. Екельчик, Г. Александров, Н. Кульчицкий, А. Пищиков, И. Шеккер, А. Мишурин, Н. Слуцкий и многие другие.

В титрах фильмов мы встречаем имена художников самых разных поколений — здесь М. Уманский, А. Бобровников, Ю. Майер, М. Симашкевич, С. Худяков, В. Кричевский.

Тридцатые годы — период рождения киномузыки и активного привлечения композиторов в кинематограф. Музыку к украинским фильмам пишут Б. Лятошинский, С. Потоцкий, К. Данькевич, М. Вериковский, Ю. Мейтус, Н. Богословский, Д. Кабалевский, П. Козицкий.

В лучших украинских фильмах этих лет успешно разрабатывались возможности музыкальной драматургии, способы музыкальных характеристик, решались сложные проблемы выразительного сочетания изображения и звука.

В 30-е годы на украинских киностудиях сформировались кадры звукооператоров.

Это имело огромное значение для дальнейшего развития звукового кино. Известные звукооператоры А. Бабий, П. Григорьев, Р. Бисноватая, А. Демиденко стояли у ко-

лыбели звукового кино и много сделали для того, чтобы шумы, слово, музыка стали могучими выразительными средствами экрана.

А славная украинская актерская школа представлена в фильмах тех лет целым созвездием имен — А. Бучма, Н. Ужвий, Г. Юра, И. Марьяненко, Д. Антонович, Л. Сердюк, Р. Ивицкий, И. Твердохлиб, С. Шкурат, П. Няtko, П. Масоха, С. Свашенко, Д. Капка, В. Добровольский, Д. Милютенко, Ю. Лавров и другие.

Общение русской и украинской кинематографий было в этот период весьма интенсивным и плодотворным.

Работали на Украине в те годы кроме И. Пырьева — Г. Рошаль, Н. Экк, Ю. Тарич, И. Аннинский, А. Каплер. А. Роом поставил интересный и очень известный в свое время фильм «Ветер с Востока» (1941) — о воссоединении украинских земель. А. Файнциммер сделал «Тапкер «Дербент» (1940), долго не сходивший с экранов.

Но путь украинского кино в 30-е годы не был легким и гладким, это был путь исканий, борьбы, преодоления ошибок.

Новые явления жизни не всегда находили глубокое и верное отражение в киноискусстве. Невнимание к действительности или просто незнание ее, непонимание сложных форм идеологической борьбы приводили некоторых кинематографистов к отступлению от жизненной правды, к формалистическим и натуралистическим тенденциям. Ряд фильмов отмечены схематизмом, иллюстративностью («Зона», «Степные песни», «Каховский плацдарм»). Появлялись и фильмы, которые получили отрицательную оценку в партийной и кинематографической прессе, сурово осужденные общественностью, — «Темное царство» А. Гавронского, «Кира-Киралина» Б. Глаголева, «Интриган» Я. Уринова и другие.

Как справедливо указал в своем докладе на Первом съезде советских кинематографистов Л. Кулиджанов, наряду с могучим потоком фильмов, многие из которых стали классикой, в 30-е годы начали звучать и чуждые революционно-реалистической сути нашего кино ноты ходульного бодрчества, украшательства, самодовольства и самоуверенности. В некоторых лентах искажалась, фальсифицировалась история революции. Отдельные отступления от исторической правды проникли и в лучшие историко-революционные фильмы.

Все эти недостатки можно было отыскать и в отдельных украинских фильмах.

И все же хотелось бы особенно подчеркнуть, что и в этих условиях поступательное движение киноискусства не прекращалось, оно продолжалось под руководством Коммунистической партии, ориентировавшей художников на создание подлинно реалистических, революционных произведений.

Если в 20-е годы в советском кино формировались основополагающие принципы социалистического реализма, то в 30-е он стал основным методом искусства экрана. Лучшие украинские фильмы предвоенного десятилетия отмечены подлинным историзмом. Конкретность жизненной среды, достоверность второго плана, деталей и подробностей, внимание к быту сочетается в них с образными обобщениями, выражающими героизм революционной борьбы, романтику трудовых подвигов. С позиций коммунистической партийности, народности и социалистического интернационализма в них правдиво и глубоко отражалась многообразная действительность в ее главнейших проявлениях, в перспективе ее развития. Центральное место на экране занял новый герой — человек труда, строитель социализма, сознательный борец за торжество идей революции. Киноискусство познавало и раскрывало характер этого героя, отображало новый тип человеческих отношений, рождающихся в процессе строительства социалистического общества.

Фильмы «Иван», «Аэроград», «Щорс», «Всадники», «Богдан Хмельницкий», «Колиивщина», «Большая жизнь», «Трактористы», «Ветер с Востока» не только утверждали жизненность и огромные возможности нового метода, но и завоевывали для него новые территории, свидетельствуя о том, что социалистическому реализму свойственно стилевое и жанровое многообразие, потребность в творческих поисках, дух осмысленного новаторства.

Об этом также писали в те годы украинские искусствоведы, в том числе киноведы и кинокритики, опираясь на марксистско-ленинское учение об искусстве, о его роли в общественной жизни и в коммунистическом воспитании масс.

В спорах о путях развития нашего кино была высказана мысль о том, что социалистическому искусству свойственна романтика нового типа — революционная, которая исходит из того, что правда социалистической действительности не противостоит идеалу будущего. Наоборот, действительность обосновывает и утверждает реальность этого идеала, а он освещает смысл борьбы сегодняшнего дня.

Новая романтика не отворачивается от жизни, а рождена ею, рождена борьбой за коммунизм.

Важную роль в осмыслении опыта украинского кино, в разработке проблем теории социалистического реализма играл журнал «Радянське кино».

Журнал проводил интересные дискуссии, уделяя особое внимание фильмам о современности.

В частности, острая полемика развернулась по поводу картины «Богатая невеста». На страницах журнала обсуждались проблемы конфликта и характера, подготовки кадров кинематографистов, тематические планы студий.

Тридцатые годы были годами острой борьбы в теории и на практике с проявлениями буржуазного национализма, формализма, с пережитками рапповщины, пролеткульта и других вульгарно-социологических теорий. Одновременно кинокритика осуждала натурализм и бессодержательную бытовщину, примитивизм и ремесленничество, активно утверждала основополагающую роль сценария и последовательно отстаивала возросшее значение актера в звуковом фильме.

Большую роль в формировании и развитии украинского кино сыграла украинская и русская литература, литература других братских народов нашей страны, равно как и лучшие достижения театра, живописи, музыки. И, конечно, в первую очередь надо отметить благотворное влияние опыта русских фильмов тех лет — «Чапаева» братьев Васильевых, дилогии М. Ромма о Ленине, трилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга о Максиме, «Человека с ружьем» С. Юткевича, «Мы из Кронштадта Е. Дзигана, «Великого гражданина» Ф. Эрмлера, «Члена правительства» А. Зархи и И. Хейфица, «Александра Невского» С. Эйзенштейна, комедий Г. Александрова, И. Пырьева, фильмов С. Герасимова. Обогащенное опытом всего советского искусства и демократическими традициями национальной культуры, украинское кино вливалось широким потоком в общее русло советской кинематографии, вполне осознавая свою историческую миссию — создать на экране образ народа, строителя социализма.

В 30-е годы на Украине развивалось не только игровое, но и мультипликационное, и научно-популярное, и документальное кино.

Документальные ленты выпускались отделом кинохроники Киевской киностудии. В начале 30-х годов

внимание кинохроникеров все больше привлекает тема труда и творчества. Усиливается интерес к созданию документальных портретов и очерков о тружениках промышленности и сельского хозяйства. На экраны выходят фильмы «Большевик» (1933) о шахтере Изотове, «Герой труда» (1935), «Мария Демченко» (1936).

В 1939 году начала работать Украинская студия кинохроники. Ее первыми удачами были фильмы «Украинская ССР» Л. Твердохлибовой, «Советский Львов» Я. Авдеенко, «Цветущая Украина» Г. Гричера-Черикова. В них была запечатлена жизнь республики во всем ее богатстве и многообразии. Фильмы были полны гордости за достижения украинского народа и воспевали перемены, принесенные Советской властью, достижения, за которыми стоит героический труд народа, руководимого партией Ленина. В стремлении рассказать обо всем интересном, охватить материал как можно шире, эти ленты местами сбивались на скороговорку, пересказ, но в целом они удачно решали свои основные задачи.

Более удачным среди этих картин был фильм «Цветущая Украина». Рассказ об индустриальной мощи республики хорошо сочетался с поэтическими картинками родной природы, с воспеванием плодородной украинской земли. В картине были созданы портреты тружеников — хлеборобов, сталеваров, ученых. Интересно строилось цветное решение фильма.

Авторами лучших украинских довоенных документальных фильмов стали А. Довженко и Ю. Солнцева.

В сентябре 1939 года совершилось знаменательное событие — воссоединение украинских земель: Западная Украина была освобождена из-под ярма панской Польши и вошла в семью советских народов. А. Довженко написал сценарий и вместе с Ю. Солнцевой создал фильм «Освобождение», который назвал исторической хроникой. Это взволнованный, патетический рассказ о том, как сбывалась вековая мечта народа о единении и счастье.

Авторы строят картину на острых контрастах, на материале, осмысленном философски.

Вот узкие, жалкие полоски крестьянской земли. Измученные непосильным трудом работницы фабрики. Вот огромные поместья, замки, совсем недавно брошенные хозяевами, бежавшими от народного гнева. Вот мрачное здание тюрьмы с толстыми прутьями решеток.

Мастерским монтажом создают режиссеры образ страдающей, угнетенной земли — и вот она встречает своих

освободителей, воинов Красной Армии. Операторы Ю. Екельчик, Г. Александров, М. Быков, Ю. Тамарский на местах событий сняли волнующие, незабываемые сцены. Жители Борислава, Тернополя, Львова вышли на улицы с цветами. Поднятые в приветствии руки, крепкие братские объятия...

Прекрасно снят митинг во Львове на могиле великого украинского писателя — революционного демократа Ивана Франко, поборника дружбы с передовой Россией.

В фильме много счастливого смеха, доброго юмора, злой сатиры, направленной против врагов трудового народа, в сценах уличного аттракциона, где клоуны остроумно и беспощадно высмеивают правителей панской Польши.

Операторы запечатлели выборы в Народное собрание Западной Украины и решение этого Собрания о воссоединении с Украинской Советской Социалистической Республикой.

Торжественно-патетический строй фильма и особенно его финала поддержан патетической музыкой Б. Лятошинского.

«Освобождение», вышедшее на экраны в 1940 году, было ярким документом истории и не менее ярким явлением искусства. Фильм развивал лучшие традиции советской кинодокументалистики и принадлежит к тем лентам, которые не просто фиксируют события, а создают их впечатляющий художественный образ, образ времени, народа, страны. Поэтому «Освобождение» было названо художественно-документальным фильмом. Это определение весьма условно — ведь подлинный документальный фильм есть художественное произведение и не нуждается в том, чтобы его так специально рекомендовали, — однако поиски жанрового определения говорят о том, что особый характер ленты А. Довженко и Ю. Солнцевой сразу был осознан и отмечен.

В 1939 же году оператор И. Шеккер снял под руководством А. Довженко еще один фильм такого же жанра — «Советская Буковина» (режиссером была Ю. Солнцева), который тоже представляет собой большую ценность как подлинный документ времени.

Значительным и принципиальным явлением стал «Энтузиазм» («Симфония Донбасса», 1930) Дзиги Вертова — первый советский звуковой документальный фильм. Мы напоминаем о нем только сейчас, хотя он стоит у истоков 30-х годов, именно потому, что в конце периода яснее

видно, как полезен был опыт вертовской ленты, каким плодотворным оказался его эксперимент, каким дальновидным, правильно ориентированным было его смелое новаторство. Вертов впервые дал синхронную запись речи действующего лица, нашел интересные монтажные решения, выразительные сопоставления изображения и звука, шумов и музыки, музыки и слова. И хотя «Энтузиазм» не был поддержан критикой так, как он того заслуживал, фильм сыграл большую роль в развитии не только документального, но и игрового кино 30-х годов.

Повседневная жизнь республики находила свое отражение в киножурналах «Радянська Україна», «Новости дня», «Пионерия», хроникальных сборниках, спецвыпусках о торжественных или знаменательных событиях. Правда, возможности отдела кинохроники Киевской студии были не очень велики, а новая студия документальных фильмов только перед самой войной начала разворачивать свою работу.

В 30-е годы была создана производственно-техническая база и научного кино — отделение культурфильма на Киевской киностудии, сформировались режиссерские кадры.

Главное внимание было тогда обращено на создание специальных кинокурсов по различным отраслям производства и учебных фильмов для школ. Но выпускались помимо учебных и собственно научно-популярные ленты на медицинские и санитарно-просветительные темы, ставшие школой мастерства для украинских кинематографистов и заложившие хорошую основу дальнейшего развития.

Еще во второй половине 20-х годов усилиями нескольких энтузиастов, среди которых первое место принадлежит талантливому режиссеру, художнику и оператору В. Левандовскому, начала развиваться и украинская мультипликация.

В 1927 году в Одессе В. Левандовский поставил короткометражную картину «Десять» («Десять лет») — это и был первый украинский советский мультфильм.

Затем последовали ленты «Сказка про соломенного бычка», «Сказка про белку-хозяйку и мышку-злодейку».

Вместе с В. Левандовским работали режиссеры и художники — Е. Дубинский, В. Деятин и другие.

Мультипликаторы работали в трудных условиях — производственная база была очень слабой, кадров совсем не было, все приходилось начинать на голом месте, а ру-

ководство республиканских киностудий не уделяло новому делу, трудоемкому и хлопотливому, должного внимания. Однако, несмотря на это, первые украинские мультфильмы отличались высоким художественным уровнем, в том числе и первый объемный мультипликат — «Клубничное варенье».

В 30-е годы мультфильмы одно время выпускала Киевская киностудия, но потом их производство было ликвидировано. Этим объясняется малое количество выпущенных тогда лент — «Мурзилка в Африке», «Тук-Тук и его товарищ Жук», «Жук в зоопарке», «Зазнавшийся цыпленок», «Лесной договор», «Запрещенный попугай».

В этот период начинается творческая деятельность ныне известных мастеров украинской мультипликации С. Гуецкого, Е. Горбача и И. Лазарчука.

В 30-е годы украинское советское кино вышло на широкую дорогу социалистического реализма. Вдохновляемые героическим трудом народа, под руководством Коммунистической партии, мастера кино стремились отобразить этот труд в своих фильмах, участвовать своим творчеством в созидательной работе, нести в массы высокое искусство, проникнутое коммунистической партийностью, народностью, гуманизмом.

«Для того чтобы говорить полным и громким голосом, необходимо жить всеми передовыми, большими идеями времени, по-настоящему познать их,— взволнованно сказал Александр Довженко с высокой и ответственной трибуны Всесоюзного совещания кинематографистов в 1935 году. — Необходимо ощутить себя историческими мыслителями, научиться видеть свою историческую перспективу»¹.

Он сказал это не только от своего имени — он выразил мысли всех подлинных мастеров советского киноискусства.

Перед нашим кинематографом раскрывались новые возможности, захватывающие перспективы: в расцвете сил были мастера старшего поколения, уверенно входила в строй молодежь, готовилось новое пополнение.

Но началась Великая Отечественная война...

¹ «Очерки истории советского кино», т. 1, М., «Искусство», 1956, стр. 417.

**ДОРОГАМИ
ВОЙНЫ
(1941—1945)**

С первых же дней войны украинское кино вместе со всем советским киноискусством стало служить общенародному делу обороны страны, мобилизации усилий советских людей на разгром фашистских оккупантов.

Киевская киностудия была эвакуирована в Ашхабад, Одесская — в Ташкент, где в 1942 году слилась с Ташкентской студией. Производственные условия были тяжелые, материально-техническая база ограничивала творческие возможности кинематографистов. Не хватало кадров — многие режиссеры, литераторы и особенно операторы ушли на фронт.

Но и в этих условиях кинематографисты работали не покладая рук, не жалуясь на трудности, сознавая себя участниками великой битвы. Нужно было отвечать на запросы времени, решать новые, необычайно сложные задачи, поставленные действительностью. Нужно было показать на экране советский народ-богатырь, поднявшийся на борьбу с фашизмом ради спасения всего человечества, воспеть воина, солдата, патриота, вскрыть исторические корни его мужества, величие его духа.

Украинские кинематографисты в Ташкенте и Ашхабаде не сразу добились успеха в решении этих ответственных задач. Были и неудачи и срывы. Но, преодолевая все трудности, наше киноискусство внесло достойный вклад в общее дело победы над врагом.

В первые же дни войны появились хроникальные репортажи с полей сражений, затем — фронтовые спецвыпуски, документальные фильмы.

Первым откликом игрового кинематографа на события войны были «Боевые киносборники», ставшие своеобразной творческой лабораторией и первой формой освоения нового материала, его художественного осмысления.

Фильмы для киносборников снимались за несколько суток, монтировались в отдельные кинопрограммы (по два-три разных сюжета).

На первых порах главным для кинематографистов была оперативность. И кино заговорило, заговорило сразу же горячим, мобилизующим, оптимистическим языком «Боевых киносборников».

Мастера украинского кино, наследуя опыт русских коллег, в середине 1942 года создали девятый выпуск «Боевого киносборника». Он состоял из трех новелл.

Первую новеллу — «Квартал № 14» — поставил Игорь Савченко по сценарию С. Лазурина (оператор Ю. Екельчик).

Действие повеллы разворачивается в оккупированном польском городке, где гитлеровцам оказывают сопротивление подпольщики. После убийства немецкого офицера фашисты окружают квартал № 14 и требуют выдачи подпольщиков под страхом расстрела каждого десятого жителя. Но поляки хранят молчание. Начинается расправа. Внезапно с крыш летят листовки, призывающие к борьбе. Патриоты объявляют войну захватчикам.

Авторы второй новеллы — режиссер В. Браун и оператор Д. Демущкий — рассказали о двух чешских патриотах, отце и сыне, которые повторили подвиг Ивана Сусанина, направив в пропасть грузовики с карателями.

Новелла «Маяк» (режиссер М. Донской, оператор А. Мишурин) посвящена была подвигу советского матроса-разведчика и его матери, которые ценой жизни обеспечили безопасность высадки нашего десанта.

Авторы этих лент попытались учесть опыт предыдущих киносборников, тщательнее воспроизвести обстановку действия, более определенно наметить характеры, органичнее использовать музыку.

Кроме «Боевого киносборника» украинские кинематографисты в первые годы войны выпустили несколько короткометражных художественных фильмов — «Прохорова» (режиссер М. Юдин), «Последняя очередь» (режиссер Г. Тасин), «Мать» (режиссер Л. Луков, оператор А. Панкратьев), «Костер в лесу» (режиссер Л. Френкель) и другие. В их создании участвовали и узбекские кинематографисты, а украинские в свою очередь работали вместе с ними над постановками фильмов Ташкентской студии.

Названные ленты были похожи на новеллы киносборников. В них мы находим немало наивного, прибли-

тельного. Но это не зачеркивает их важного агитационного значения в первый период войны.

В январе 1942 года на экраны вышел фильм «Морской ястреб», а в мае — «Дочь моряка», начатые производством еще до войны. Это были первые украинские полнометражные фильмы, в которых есть отклик на события Отечественной войны.

«Морской ястреб» режиссера В. Брауна по сценарию Н. Шпанова и А. Михайловского показал героизм советских моряков, начавших войну 22 июня 1941 года схваткой с вражеской подводной лодкой.

Владимир Александрович Браун (1896—1957) после работы ассистентом режиссера и первых, еще ученических фильмов «Наши девушки» (1930) и «Парень с берегов Миссури» (1931) в 1934 году ставит фильм «Королевские матросы», в котором заявляет о своей приверженности «морской» теме. И этот фильм и последующие — «Сокровища погибшего корабля» (1935), «Моряки» (1939) — привлекали зрителей прежде всего романтической окраской действия, что порой заставляло забывать о несколько поверхностной и облегченной характеристике действующих лиц.

В «Морском ястребе» проявились многие особенности творческой манеры режиссера — патриотический пафос, тяготение к подчеркнутому драматизму в трактовке событий, оптимистическое мироощущение, пронизывающее все повествование, несмотря на остроту конфликтных ситуаций.

Действие «Дочери моряка» Г. Тасина (авторы сценария А. Новогрудский и Г. Гребнер) хотя и происходит еще до войны, но уже овеяно дыханием грозных событий, поэтому история отважной девушки, ставшей моряком, история в общем-то весьма непритязательная, звучала для зрителей по-особому: ведь в центре фильма был сильный цельный характер, способный на большие дела, на подвиг.

Но все же эти картины были на тему войны, а не о войне. Гораздо ближе к насущным запросам времени подошел фильм «Александр Пархоменко», поставленный в 1942 году Л. Луковым по сценарию Вс. Иванова (оператор А. Панкратьев).

Не лишенный недостатков и просчетов, он ценен тем, что, пронизанный высоким чувством патриотизма, воспевал героическое прошлое народа, не покорившегося врагу. У событий фильма был актуальный современный под-

текст: о легендарном полководце гражданской войны авторы рассказывали так, чтобы история нашей страны превращалась в могучий источник вдохновения для борющегося народа. Поэтому так много внимания уделено в фильме боям и походам, полководческому искусству Пархоменко, особенно эпизодам сражений с немецкими войсками.

Картина получилась неровной, местами схематичной, но ее недостатки искупались страстностью, ярким пафосом непобедимости революции и любви к Родине.

Удачей фильма следует назвать исполнение роли Пархоменко А. Хвылей, создавшим масштабный, действенный, щедро одаренный народный характер.

Киевская и Ашхабадская киностудии в 1942 году выпустили фильм «Как закалялась сталь».

Экранизируя одноименный роман Н. Островского, Марк Донской основное внимание уделил тем его страницам, которые описывали борьбу с немецкими интервентами на Украине в годы гражданской войны. Это было вполне понятное решение.

Всю свою ярость и гнев вложили авторы фильма в изображение врага: немцы и гетманцы, заняв Шепетовку, установили режим жестокого террора. Они убивают и истязают рабочих, запугивают население, эшелонами угоняют в Германию награбленное народное добро. Но ни на минуту не стихает сопротивление народа. Именно это важно было подчеркнуть авторам фильма. Они показали, как большевики возглавили освободительную борьбу против захватчиков, в которой принимает участие и сам Павка.

Картина была созвучна общему патриотическому настроению.

«Александр Пархоменко» и «Как закалялась сталь» были хорошо встречены зрителями и активно поддержаны прессой. Но все понимали, что эти ленты — лишь подступы к решению подлинно современной темы: Отечественная война еще не нашла своего полноценного художественного отражения на экране.

Важный шаг в этом направлении сделал Игорь Савченко. В том же огненном 1942 году он поставил фильм «Партизаны в степях Украины» по одноименной пьесе А. Корнейчука (оператор Ю. Екельчик), посвященной 20-летию Советской власти на Украине.

И. Савченко существенно переработал пьесу, исходя из требований экрана, изменил ее жанр. Единая тема борьбы народа за свое освобождение решалась в форме своеобразного триптиха. Три ее акта превратились в три песни. Каждая песня имела свою словесно-музыкальную доминанту — поэтически организующее композиционное начало. Такая структура была определена замыслом режиссера — создать героическое киносказание об украинских партизанах. И нужно признать, что ряд образов убедительно решен именно в этом ключе и предстал перед зрителем в героико-эпическом ореоле. В первую очередь — Пелагея Чеснок. Ее характер в талантливом исполнении Наталии Ужвий приобрел глубокий обобщенный смысл. Потрясает актриса в сцене расстрела фашистами группы мирных жителей.

В памяти зрителей Пелагея вызывает ассоциации с Ярославной из «Слова о полку Игореве». Но эта параллель призвана подчеркнуть не только сходство, но и принципиальное различие. Если в устах скорбящей княгини обращения к солнцу, ветрам, Днепру — поэтическое выражение ее печали, тоски, любви и бессилия помочь воину, то «ветры буйные», к которым взывает Пелагея, — это не только символ, персонификация сил природы. Оператор снимает людей, которые слушают Пелагею так, что на экране перед нами — реализация метафоры «буйные ветры», экранный образ мстителей: они молчат, но их лица красноречивее всяких слов — столько воли в суровых взглядах, столько безграничной ненависти к поработителям.

В трактовке авторов фильма народ — это та сила, которая разнесет по земле правду о неслыханных зверствах фашистов на советской земле и которая покарает фашистских варваров. Так, верно найденный многозначный образ, восходящий к фольклорным мотивам, выражен средствами киноискусства на уровне философско-поэтических обобщений, вообще характерных для творческой манеры режиссера.

Менее удался образ Саливона Чеснока. Известному актеру Н. Боголюбову предстояло — по замыслу — создать образ народного руководителя, мужественного и решительного партизанского вожака. Общий рисунок характера в фильме именно таков. Но Чесноку не хватает конкретности, жизненности. Чеснока мы чаще всего видим в роли оратора, он произносит длинные пламенные монологи, обращенные к партизанам, в его поведении по-

является ходульность, в словах — риторика, вступающие в явное противоречие с суровой атмосферой партизанских будней.

Противоречиво решены фигуры двух дедов — Тараса (Б. Чирков) и Остапа (А. Дунайский). По замыслу автора, Тарас и Остап должны были продолжить славный род героических образов — деда-лирника из «Думы про казака Голоту», Мусия Половца из «Всадников», казака Тура из «Богдана Хмельницкого». Им предстояло воплотить лучшие черты народного характера — мудрость, оптимизм и гуманность.

Однако образы дедов, построенные лишь на нарочитом комиковании, подчас теряют убедительность.

Вражеский лагерь в фильме, как справедливо указывала пресса, обрисован однолинейно, плакатно, примитивно. Немецкие офицеры в исполнении Е. Пономаренко и К. Кошевого выглядят как некие абстрактные злодеи по свосму внешнему виду и манере поведения. Но если в киноплакате «Квартал № 14» такое изображение врагов было в какой-то степени оправданно, то в художественном фильме оно воспринималось как просчет.

В чем же, на наш взгляд, основная причина недостатков фильма?

В режиссуре еще жила поэзия недавно законченного «Богдана Хмельницкого». А жизнь властно требовала отображения новых битв, гремевших на просторах Родины. И. Савченко был захвачен духом этих битв, но не знал их настолько конкретно, чтобы воплотить в полноценной художественной форме. Героики первых дней Отечественной войны режиссеру хотелось показать в легендарном свете, как он это делал с успехом, воспевая славные подвиги запорожцев и всадников революции. Однако новые события в их жизненной достоверности, в их психологической неповторимости были им познаны еще слабо, да и не только им, а и всем нашим киноискусством в тот период. Поэтому в одной ленте столкнулись два разных стиля. Правомерный каждый сам по себе, они не дали желанного органического синтеза.

Опыт «Партизан...» И. Савченко учел в фильме «Иван Никулин — русский матрос» (1944), поставленном уже на «Мосфильме» и рассказавшем о подвиге краснофлотцев в годы войны.

Фильм не стал выдающимся явлением, но был отмечен возросшим мастерством в решении военного материала, в лепке характеров.

Картина была цветная, причем экспериментальная: в ней впервые применен советский метод гидротипной трехцветной печати.

Лучший украинский фильм об Отечественной войне, ставший гордостью всего советского киноискусства, вышел в 1943 году — это была «Радуга» М. Донского по сценарию Ванды Василевской (оператор Б. Монастырский).

«Радуга» знаменует качественный скачок в развитии украинского киноискусства. Это была действительно творческая экранизация одноименной повести Ванды Василевской.

Фильм рассказывает суровую правду о войне, о решительной борьбе украинского народа с заклятым врагом на временно оккупированной территории, о моральном превосходстве советских людей над гитлеровцами.

Одна из основных сюжетных линий — история партизанки Олены Костюк, которая возвращается в родное село из партизанского отряда: она должна скоро стать матерью. Предатель Гаплик выдает ее врагу. Фашисты, угрожая убить ее новорожденного сына, угрожая ей самой виселицей, требуют, чтобы она выдала партизан.

Олену играет Наталия Ужвий, выдающаяся украинская актриса. Играет так, что забываешь о неизбежной условности искусства, о белом полотне экрана.

Жизнь как она есть — вот что входит в сознание, в душу зрителя в этом фильме, входит навсегда.

Актриса как бы вобрала в себя все те чувства, которыми жил тогда наш народ, и выразила это с такой полнотой и силой, что если бы одна только «Радуга» осталась далеким нашим потомкам из всех картин о войне, о духе народа, о его сердце и о том, почему он победил, они знали бы многое.

Н. Ужвий не просто правдива — если можно так выразиться, она страстно правдива, она целиком охвачена желанием воплотиться в Олену и через нее слиться со зрителем в одном чувстве, в едином порыве — в том самом, что подымает бойцов в атаку. Актриса играет так, будто она воюет, словно это ее бой, ее атака, ее подвиг. И так оно и было: искусство жило теми же чувствами, что и фронт, оно и было фронтом, оно и было сражающимся народом. Непобедим народ Олены Костюк, говорила «Радуга», и она же свидетельствовала: непобедим народ Наталии Ужвий.

У Олены немного слов, жесты ее скупы, она вся — внутри, она прислушивается к жизни, которая бьется в ней. И как выразительны ее глаза, ее лицо, как духовно богата и благородна эта простая женщина-крестьянка, сливающаяся в нашем сознании с образом Родины-матери.

Центральное действие «Радуги» сосредоточено вокруг судьбы Олены, но и другие фабульные линии выписаны ярко и четко. Замечательно сыграла Е. Тяпкина Федосью, создав подлинно народный характер. Удачны дед Охабко (А. Дунайский), Малючиха (А. Лисянская) и ее дети.

Убедительно воссоздана в фильме атмосфера жизни села, ненавидящего врагов, верящего в победу, несломленного и непокорившегося. Закономерен и финал фильма — освобождение деревни советскими войсками и справедливое, заслуженное возмездие, постигшее фашистов и предателей.

Сегодня внезапное появление отряда в селе далеко от линии фронта может показаться условностью, натяжкой, но не забудем, что в фильме 1943 года никакого иного финала быть просто не могло: за все муки, за все горе враг должен был заплатить сразу, здесь же!

Не бытовой — исторической достоверностью обладал финал «Радуги».

Правда, были в фильме и сцены и роли, решенные слабо, мелодраматически. Н. Алисова, например, играет изменницу Пусю шаржированно, местами даже карикатурно и выпадает из общего стиля суровой достоверности характеров. Малоубедительна В. Иванова в роли Ольги, сестры Пуси: в ее исполнении есть своего рода картинность, декламационность, в художественный мир Н. Ужвий и Е. Тяпкиной она вписывается с трудом, как и Н. Алисова.

Но отмеченные недостатки не заслонили главного — огромной действенной силы «Радуги». Она пользовалась колоссальным успехом у нас и поразила зарубежных зрителей многих стран глубокой правдой о войне и о нашем народе.

Не случайно отцы итальянского неореализма, называя Марка Донского, как и Александра Довженко, в числе своих учителей, подчеркивали особое значение «Радуги» для их творчества.

Фильм долго не сходил с экранов и в 1946 году был удостоен Государственной премии. Он оказал очень большое влияние на советское кино военных и послевоенных лет, его опыт во многом актуален и сегодня.

В 1945 году вышел второй военный фильм М. Донского — «Непокоренные» (экранизация одноименной повести Б. Горбатова). Это многоплановое произведение рассказало об истории старого кадрового рабочего Тараса Яценко в тяжелые для Родины годы фашистского нашествия. Тарас с семьей остается на оккупированной территории из-за болезни маленькой внучки. Он уверен, что война скоро закончится, и хочет пересидеть страшное время, запасшись продуктами и заперев двери дома. Но жизнь неумолимо ломает наивные планы Тараса. Все члены его семьи принимают участие в подпольной борьбе, в сопротивлении врагу. Самого Тараса немцы заставляют восстанавливать завод, и он должен принять решение — подчиниться или отказаться. Тарас и его друзья, заслуженные, опытные мастера, отказываются, назвавшись чернорабочими. Тарас становится свидетелем расстрела мирных жителей, ни в чем не повинных людей. С каждым днем ему все яснее становится, как тяжело он ошибался, надеясь отсидеться в стороне от схватки. И он берется за оружие...

Тараса Яценко сыграл Амвросий Бучма. Он нарисовал характер сильный, волевой и удивительно человечный. А. Бучма показал своего героя в его противоречиях, душевной борьбе. Тарас Бучмы — главная удача фильма. Покоряет зрелое мастерство актера, для которого, кажется, нет ничего невозможного.

В предвоенные годы А. Бучма сыграл Хому Габрися в ленте А. Роома «Ветер с Востока» (1941), забитого западноукраинского крестьянина, способного только на стихийный протест, сыграл с таким удивительным проникновением в психологию образа, что становится ясной вся жизнь Хомы, вся его горестная биография. И вот — Тарас Яценко, характер, во всем противоположный Хоме, но столь же яркий и убедительный.

Ни в одной из своих ролей А. Бучма не повторялся, не пользовался проверенными, наигранными решениями, в его исполнении нет штампов. Он всегда искал и находил неповторимое в образе и выражал его каждый раз по-новому: талант актера всегда в развитии, в движении, он рос вместе с нашим искусством.

На VII Международном Венецианском кинофестивале (1946) «Непокоренным» была присуждена Золотая медаль.

В конце 1943 года, вскоре после освобождения Киева, в столицу республики вернулась киностудия. Началась

работа по восстановлению кинопроизводства, по собиранию кадров. Условия были на первых порах нелегкими. Постановку больших фильмов сразу начать было невозможно, для этого требовались время, средства, техника, кадры. Поэтому кинематографисты приступили к работе над фильмом-концертом «Украинские мелодии» (сценарный план Л. Дмитерко, Е. Помещикова, режиссеры И. Земгано, И. Игнатович). Лента состояла из ряда концертных номеров и отрывков из пьес, связанных довольно условным сюжетным ходом. В фильме немало удачных фрагментов, сцен из истории и современной жизни украинского народа, воспевающих героизм, патриотические чувства.

Наряду с этим в нем заметно увлечение сугубо этнографическим материалом, что снижало идейно-художественное звучание картины.

Последний украинский фильм времен Отечественной войны — широко популярная в послевоенные годы приключенческая лента «Зигмунд Колосовский», поставленная С. Навроцким и Б. Дмоховским по сценарию И. Луковского (1945). Б. Дмоховский сыграл и главную роль.

Фабула построена по канонам приключенческого жанра. Особую остроту сюжету придавало то обстоятельство, что подпольщику Зигмунду Колосовскому приходилось выдавать себя за разных лиц: за журналиста Голембу, инвалида Гросса, барона Федруччи, майора Ультера и прокурора Валишевского.

Фигура Колосовского, трактованная в романтическом ключе, как бы олицетворяла тип народного мстителя, чье имя становилось символом борьбы и ненависти, веры в победу.

Несмотря на известную облегченность событийного ряда, в ленте правдиво отображен героизм польских бойцов Сопротивления, обрисованных тепло, с симпатией.

Патетически решенный финальный эпизод в партизанском отряде, где страстные слова клятвы до победы бороться за свободу народа звучат на русском и польском языках, органически завершает эту картину, пронизанную духом интернационализма, воспевающую дружбу народов в их совместной борьбе с фашизмом.

Большое значение в развитии советского киноискусства в эти годы имело творчество Александра Петровича Довженко.

Еще в 1935 году, выступая на Всесоюзном творческом совещании работников кинематографии, Довженко говорил: «Я не раскрою здесь никакой военной тайны, если буду утверждать, что через несколько лет у нас может быть война. Будет огромная мировая война, участниками которой мы обязательно должны быть. Что это такое? Это значит, что враги намерены все, что мы делаем, разнести к чертям собачьим. Уничтожить нас физически, бесследно, стереть даже следы наши. Рекомендую прочесть планы, программы, книги германских и японских фашистов. Нужно готовить наше оружие к бою»¹.

И вот Александр Довженко — корреспондент фронтовой газеты.

Своими глазами видит бедствия войны, мужество и отвагу советских людей. Скорбью, гневом и ненавистью наполнено его сердце. Режиссер берется за перо. Он становится публицистом, пламенным народным трибуном, его слово — это грозное атакующее оружие.

Довженко пишет статьи, рассказы, новеллы; выступает на многочисленных митингах. Он находит самые сильные, самые нужные слова и, обращаясь к миллионам, говорит от их имени.

Неколебимой уверенностью в победе проникнуто все творчество А. Довженко в годы войны.

Певец жизни и красоты, в своих статьях, рассказах, сценариях, фильмах он призывает к борьбе с ненавистным врагом. Его голос звучит теперь сурово и гневно, но и в самые тяжелые месяцы и годы советский художник не был ослеплен яростью, не отождествлял немецкий народ с гитлеризмом, верил в грядущее духовное и социальное возрождение свободной, демократической Германии.

2 апреля 1942 года он написал свое знаменитое «Письмо к врагу — офицеру немецко-фашистской армии» — замечательный художественный и политический документ, свидетельствующий о мужестве и духовном величии советского человека, о высоком гуманизме нашего общества — гуманизме нового типа.

«Украина в огне», «Письмо на Украину», «Слово народу — воину», «Народные рыцари», «Не хозяйничать немцам на Украине» — эти статьи написаны кровью сердца. Они перепечатывались многими газетами, издавались отдельными брошюрами и производили сильное впечатле-

¹ Александр Довженко, «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», стр. 348—349.

ние, как и яркие публицистические произведения Михаила Шолохова, Ильи Эренбурга, Алексея Толстого, Константина Симонова, Павло Тычины, Максима Рыльского.

Пишет Довженко и рассказы, которые печатались в центральных и фронтовых газетах, выходили небольшими сборниками, — «Мать», «Ночь перед боем», «Стой, смерть, остановись!», «Великое товарищество», «Воля к жизни», «Отступник», «Тризна».

«Рассказы Довженко — это небольшие поэмы в прозе, где реальные, почерпнутые из фронтовой жизни факты получили романтически приподнятую, обобщенную, плакатно-призывную и вместе с тем философскую трактовку, — отмечает Р. Юренев. — Два мира — мир черной злобы, человеческой жестокости, иступленного фанатизма и мир светлой любви к Родине, презрения к смерти, уверенности в победе — сталкиваются в непримиримых конфликтах этих рассказов. В них нет психологических нюансов, полутонов: черное и белое, мерзкое и прекрасное, смерть и жизнь»¹.

Военные произведения А. Довженко дают нам замечательный слав хроники событий и философски-поэтического их осмысления. В новых исторических условиях развивает художник свою творческую манеру, свой стиль, оставаясь верным питающим его традициям революционного искусства и народного творчества. Советский народ в статьях, рассказах, фильмах Довженко — это былинный богатырь, защищающий родную землю от врага и в то же время спасающий все человечество от смертельной опасности, охраняющий многовековую культуру мира от безжалостных варваров. Каждый советский солдат осознает свою великую историческую миссию: как часть народа он творит всемирную историю, освобождая землю от скверны ради счастливого будущего.

В беллетристике Довженко намечаются своеобразные художественные особенности, полно проявившиеся в его замечательных документальных фильмах.

Но прежде чем обратиться к документалистике, Александр Петрович задумал большой художественный фильм — «Украина в огне», народно-героическую эпопею об Отечественной войне. В сценарий он вложил весь накопленный опыт, все увиденное, продуманное, прочувствованное.

¹ Р. Юренев, Александр Довженко, М., «Искусство», 1959, стр. 98.

В 1943 году на Украинской студии кинохроники Довженко создал документальную ленту «Битва за нашу Советскую Украину».

К тому времени советское документальное кино обогатилось значительными произведениями — выдающимися фильмами «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» И. Копалина и Л. Варламова, «Ленинград в борьбе» Р. Кармена и Е. Учителя. Опираясь на коллективный опыт, Довженко создал произведение новаторское, глубоко волнующее, ставшее важной вехой в развитии советской кинодокументалистики.

«Битва за нашу Советскую Украину» построена на материалах, снятых многими нашими операторами на фронтах, в тылу, на освобожденных советских землях, в партизанских отрядах. Режиссер использовал и трофейную хронику, переосмыслив ее в соответствии со своим замыслом.

Это фильм-обвинение, фильм-призыв. Это потрясающий сказ о родной земле, истерзанной неслыханными муками, и одновременно боевая песнь во славу советского оружия, во славу нашего народа — стойкого, мужественного, несломленного, могучего, красивого, бессмертного.

Режиссер не боится сильных слов, открытых страстей, он не может и не хочет унять крик, рвущийся из глубины души. Смотрите, говорит он, вот что такое фашизм, вот что принес он нашим народам. Не отворачивайтесь, живые, от страшных могил, смотрите и запоминайте — и бейте проклятого врага смертным боем, пока не будет уничтожен последний. Зритель содрогается вместе с режиссером, вместе с операторами, — и загорается гневом и ненавистью. Бурно и пламенно льется дикторский текст, написанный Александром Петровичем горячо и вдохновенно, динамичен ритм картины, выразителен монтаж. С болью и нежностью всматривается режиссер в лица измученных людей, со слезами радости встретивших своих освободителей, с гордостью показывает наших воинов — солдат и офицеров, их сильные руки, сжимающие оружие. Подлинно довшенковского пафоса полны кадры переклички в полку перед штурмом Харькова.

Во всей ленте преобладает открыто личностная интонация, картина построена как речь, обращенная к миллионам, — речь очевидца и участника великих битв, глубоко взволнованного, потрясенного, ждущего немедленного отклика, сопереживания, соучастия. Объективный показ событий неотделим от личности художника.

В мае 1945 года вышел второй полнометражный документальный фильм Довженко — «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель». Как и в первой картине, соавтором Довженко была Ю. Солнцева.

Лента построена на материалах хроники по тому же принципу, что и предыдущая картина, но отличается рядом особенностей. Она охватывает события 1943—1944 годов: от форсирования Днестра до освобождения Львова и вступления наших войск в Карпаты.

Если в первом документальном фильме Довженко преобладает интонация глубоко взволнованного человека — в ней звучит обвинение, призыв, клич, — то второй фильм спокойнее: в нем — твердая уверенность, бодрость; наряду с нотами скорбными, гневными звучат ликующие: ведь Красная Армия громит врага на всех фронтах, гонит его с нашей земли, победа не за горами! Могучая поступь советских войск и становится основным содержанием фильма.

Кадры хроники, отобранные режиссером, запечатлели ратный труд воина-освободителя, его мужество и гнев, его доброту и улыбку. Страшно смотреть на сожженные села, на разрушенные города, но Довженко переполнен радостным чувством: освобождается наша земля! Горе и радость идут рядом. Зрителю передается тот подъем, то воодушевление, с которым Довженко монтирует кадры, показывающие первые работы на полях, начало восстановления городов. Он не скрывает трудностей — в селах пахать приходится дедам и женщинам, даже детям, пахать на коровах, копать нивы лопатами — но народ свободен, он побеждает! Поэтому органично входят в фильм кадры немецкой хроники: Берлин в смятении, тревога и паника в логове врага, спешно перебрасываются на Украину свежие дивизии из Европы, но не остановить могучую лаву советских войск!

В своих документальных фильмах Довженко остается поэтом-философом, раздумывающим над главными проблемами мировой истории, воспевающим подвиг и бессмертие советского народа.

Вслед за Довженко к документальному кино обратились С. Герасимов, Ю. Райзман, С. Юткевич, И. Хейфиц, А. Зархи — это был закономерный и плодотворный процесс, обогативший как игровое, так и документальное кино. Но значение довженковских фильмов не исчерпывается этим. Они актуальны и сегодня. Без них невозмож-

но представить дальнейшее развитие нашей кинопублицистики, под их влиянием возникли и «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, и «Если дорог тебе твой дом» В. Ордынского, и «Иду к тебе, Испания!» А. Фернандеса. Можно смело утверждать, что ленты Довженко ознаменовали качественный рубеж в развитии советской документальной кинематографии.

Работая над документальными фильмами, Александр Петрович в то же время много писал. Росли кипы дневников, записных книжек, накапливался материал для новых сценариев. Довженко, как подлинный художник, не мог ждать, пока годы войны станут далеким прошлым, чтобы отобразить их в киноэпопее: он должен был создавать героический эпос сейчас, непосредственно переживая свое время как легендарное, освещая его изнутри и через себя, от своего имени и от имени народа и истории.

Довженко по горячим следам событий сложил страстную кинопоэму, по которой далекие потомки с трепетом и восхищением будут знакомиться с немеркнущими свершениями народа-богатыря. Великий мастер глубоко осознавал свою задачу — сложить сказание о героях, чтобы оно стало им нетленным памятником. Работая с предельным напряжением всех сил, вдохновенно и увлеченно, Александр Петрович в 1945 году закончил сценарий «Повесть пламенных лет».

Нельзя не согласиться с мнением советских киноведов — Р. Юренева, Ю. Барабаша, И. Вайсфельда, М. Власова и других, которые считают этот сценарий лучшим произведением нашей кинодраматургии военных лет.

«Повесть пламенных лет» — сложное произведение, многоструктурное, полифоническое. Оно рисует события войны в образах конкретных и одновременно символических. Таков прежде всего центральный герой — Иван Орлюк: уже одно имя его и фамилия символичны. Он стоит в ряду любимых персонажей Довженко — Тимоша Стояна, Василя Трубенко, Ивана, Шорса, но у него более широкое историческое поле деятельности, богаче и разнообразнее жизненные связи, он дан в различных проявлениях своего характера. Иван Орлюк — солдат и мыслитель, хлебороб и идеолог, он — живой человек и в то же время он отождествлен в сценарии со скульптурой советского солдата в Берлине.

Можно по-разному относиться к поэтике «Повести пламенных лет», можно и нужно идти в искусстве и другими путями. Но нельзя не видеть, что автор этого сце-

нария — художник огромного масштаба, громадного интеллекта, высокой духовной культуры, прирожденный эпический поэт.

Название сценария отсылает нас к старинной «Повести временных лет» и требует соотнесения именно с нею, а не с повестью как видом прозаической литературы. Сценарий Довженко — не бытовое повествование, а героическая летопись-легенда, сказание-хроника, сага и документ одновременно. Такого жанра кинодраматургия еще не знала.

«Повесть пламенных лет» вобрала в себя опыт работы режиссера и над игровыми и над документальными фильмами. Отсюда своеобразный сплав документально точного жизненного материала и героической легенды, отражения подробностей войны и символических обобщений. Отсюда же многоголосие фильма — переплетение голосов автора и героя — Ивана Орлюка, эпическая широта охвата событий и постоянное присутствие в них автора.

Сценарий эмоционально окрашен, подчеркнуто личностен — и в то же время воспринимается словно коллективное произведение, выражающее общие мысли и чувства, словно песнь, сложенная народом о себе самом. Но личное здесь только потому могло стать общенародным, что для Довженко общенародное всегда, а особенно в годы войны, было глубоко личным.

Немного найдется еще произведений, в которых слияние личного и общенародного, индивидуального и исторического, психологического и социального, общечеловеческого и классового было бы таким полным и органическим. В этом, конечно, и заключается народность и интернациональность всего творчества Довженко, его подлинная коммунистическая партийность.

Сценарий «Повесть пламенных лет» поставил перед нашим киноискусством новые идейно-художественные задачи, и как обогатилось бы оно, если бы режиссеру суждено было реализовать на экране свой замечательный замысел! Но только в 1960 году друг и соратник Александра Петровича Юлия Солнцева осуществила на «Мосфильме» постановку «Повести пламенных лет».

Подводя итоги этого периода, мы можем сказать, что военные годы внесли много нового в развитие метода социалистического реализма в украинском советском киноискусстве. Оно стало более зрелым, обогатилось новыми

темами, жанрами, конфликтами, героями, художественными средствами, позволившими правдиво запечатлеть суровые события войны, раскрыть величие всенародного подвига, ярко воплотить героико-патриотическую тему, воспеть гуманизм советского народа-освободителя, его интернационализм. Украинские киномастера, включившись своим искусством в борьбу с фашизмом, воплощая высокие идеи советского патриотизма и дружбы народов, обогатили сокровищницу социалистической культуры незабываемыми произведениями, ставшими достойным памятником народу-победителю.

**В МИРНЫЕ
ДНИ
(1945—1956)**

Настал день великой победы. Советский народ возвратился к мирному труду. «Кончилась мировая война! Стою с автоматом на пороге новой эпохи и думаю: какую могучую темную силу мы победили, будь она проклята!» — говорит Иван Орлюк, герой сценария «Повесть пламенных лет», оглядываясь вместе со всем нашим народом на пройденный путь. Нужно было осмыслить новый исторический опыт, нужно было подумать и о завтрашнем дне.

Перед украинской советской кинематографией, как и перед всем нашим искусством, жизнь поставила новые задачи.

Прежде всего необходимо было восстановить и расширить производственную базу студий. В 1943 году возобновилось производство фильмов на Киевской киностудии и только в 1955-м — на Одесской. Годом раньше вступила в строй студия «Киевнаучфильм» (бывшая «Киевучтехфильм»). По мере развертывания выпуска картин студии модернизировались, оснащались новой техникой. Крупные средства выделяло государство на восстановление и расширение кинокопировальных фабрик, заводов киноаппаратуры, прокатной сети, кинофикации.

Коммунистическая партия в своих решениях по идеологическим вопросам ориентировала художников на решение важнейших проблем современности, подчеркивала необходимость создания ярких и художественно полноценных произведений о советской действительности, о героических днях — строителе коммунизма. Партия призывала отображать жизнь советского общества в его непрерывном движении вперед, всемерно содействуя развитию лучших черт характера советского человека, с такой силой проявившихся в годы Великой Отечественной войны.

Стремясь ответить на запросы времени, советские киномастера в послевоенные годы создают ряд замечательных произведений — «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Сельская учительница», «Мичурин», «Тарас Шевченко», «Весна на Заречной улице». Как и во всем советском киноискусстве, в украинском кино происходят важные процессы, художники обдумывают свой опыт, стараются поднять киноискусство республики на новый уровень, сделать его тематически и жанрово более богатым, разнообразным.

Анализируя советское кино послевоенного десятилетия в целом и в частности украинское, отмечая его несомненные успехи, нельзя умолчать и о его недостатках, трудностях развития.

Ослабление и упрощение конфликтов в ряде фильмов, таких, как «Центр нападения», «Щедрое лето» и других, некоторые критики в те годы пытались выдать за новую тенденцию в нашем искусстве. Была выдвинута так называемая теория бесконфликтности, авторы которой доказывали, что отсутствие в советском обществе антагонистических классов и классовой борьбы привело к отмене антагонистических конфликтов и в драматургии. В нашем обществе, твердили эти вульгаризаторы, может идти борьба лишь между позитивными стимулами — между «хорошим» и «лучшим».

Ошибочность такой трактовки конфликта в искусстве была порождена оторванностью от жизни, незнанием исторических законов развития социалистического общества, его диалектики.

Сторонники теории бесконфликтности не понимали, что основа нашего движения вперед — в борьбе нового, прогрессивного со старым, отжившим, косным, отсталым. А тенденция к бесконфликтности приводила к поверхностному, схематическому, иллюстративному освещению явлений действительности. Подлинный художник отображает жизнь во всей ее сложности, противоречивости, во всем ее богатстве, многогранности, в глубокой диалектике ее развития. Лишь осмысливая факты действительности с позиций передового мировоззрения, можно создать искусство высокой правды.

В первые послевоенные годы резко сократилось фильмопроизводство. В 1946, 1948, 1951 годах на Украине было выпущено по одному игровому фильму, в 1947 и в 1950 — по два. 1952 год дал четыре ленты, из них две — это фильмы-спектакли. Из шести картин 1953 года филь-

мов-спектаклей было четыре. Рост кинопроизводства начался только в 1954 году.

Так называемое «малокартинье» проходило под лозунгом «лучше меньше, да лучше», который был здесь применен механически, без учета специфики творческой деятельности, и отрицательно повлиял на развитие нашей кинематографии. Искусственно были урезаны тематические планы студий, что ограничивало приток в кино молодых кадров, творческих и технических. Более того — такое положение заставило многих опытных кинороботников покинуть производство. Не были поставлены сценарии, написанные для украинских студий писателями Ю. Яновским, А. Корнейчуком, С. Скляренко, И. Кочергой, П. Вершигорой.

Десятки трофейных фильмов заполнили в те годы экран: в массе своей это были коммерческие, развлекательные, часто просто низкопробные, чуждые нам по духу ленты, основательно портившие вкусы массового зрителя, приучавшие к бездумной «кинопке» (с этими вкусами потом пришлось вести долгую, напряженную борьбу, не законченную и по сей день — ведь бывает, что и сегодня на наш экран проникают зарубежные фильмы, недалеко ушедшие от трофейных).

Не могли удовлетворить зрительскую потребность в фильмах на современную тему и многочисленные фильмы-спектакли. Они имели известную культурную ценность, так как знакомили миллионные массы с лучшими произведениями многонационального советского театра, с искусством выдающихся театральных режиссеров и актеров. Но с каждым годом росла потребность в оригинальных, ярких произведениях о современности, о жизни страны, о ее людях, в произведениях, которые бы не копировали литературу или театр, а открывали новые грани жизни средствами киноискусства.

Благодаря заботе Коммунистической партии и под ее руководством советские кинематографисты в этот период, преодолев трудности, развенчали теорию бесконфликтности, отстаивали и развили метод социалистического реализма. Начиная с 1954 года увеличивается выпуск фильмов, сокращается число лент исторических и растет количество произведений на современную тему, которым уступают место и фильмы-спектакли. Возрождается к новой жизни кинокомедия. Все смелее и увереннее утверждают на экране серьезные конфликты, важные общественные проблемы, подлинные герои. В кино приходит талантли-

вая молодежь, ее приток с тех пор не иссякает. Вторая молодость приходит к мастерам старшего поколения. Наше киноискусство пабирается сил перед новым взлетом.

В своих статьях, выступлениях, в лекциях во ВГИКе А. П. Довженко призывал в те годы обратиться лицом к жизни, увидеть и понять современника, нарисовать его вдохновенный портрет.

Возражая тем, кто искусственно обеднял советского человека, видя в нем лишь производителя материальных благ, замечательный художник настойчиво и страстно утверждал богатство духовного мира современника, силу его чувств, яркость страстей, высоту помыслов, величие интеллекта. Довженко отстаивал право художника на лирику, на светлую печаль, на слезы и на радость. Он не раз с тревогой говорил о том, как опасно оскудение духовного мира человека, и призывал воспевать красоту человеческих отношений, воспитывать чувство прекрасного в людях. «Эстетические требования сегодняшнего зрителя выросли необыкновенно», — справедливо утверждал Довженко, резко возражая тем, кто ориентировал наше кино на некий средний уровень, на «простого зрителя» с немудреной обывательской потребностью в пустом развлечении.

«Внутреннее и международное положение нашего советского народа, передового, живущего сложнейшей, богатой событиями исключительного значения жизнью, ко многому обязывает нас в нашем искусстве. Я не знаю времени, когда бы в повседневности человек так много получал и отдавал, как в наше. И подобно тому, как музыкальное произведение тем лучше и значительнее, чем больше будит оно в человеческом сознании глубоких и тонких ассоциаций, — такого же рода воздействие оказывает и художественный фильм.

Что-то мы упустили в своих картинах. Где-то недостаточно вспахали ниву... Мы обязаны повысить требования к самим себе. Этого требует наш зритель. Нельзя сложнейшие вопросы творчества подменять простым, некритическим, натуралистическим набором случайных фактов повседневности, зафиксированных в повестях, рассказах и сценариях. Образы и характеры подчас подменяются у нас должностями, драматургия — субординацией или эпизодами разного рода несогласий и ненужных пререканий, искажающих и огрубляющих коллективный портрет

народа. В таких произведениях вместо действия порой доминирует взаимопоучительство.

Надо всегда помнить, что люди наши умны и образованны и что главная наша задача и смысл нашей жизни заключаются в возвеличении средствами искусства советского народа как лидера передовых народов мира»¹.

Это важное высказывание полно характеризует и ситуацию в нашем послевоенном кино и позицию лучших мастеров, всегда стремившихся отразить в своих произведениях правду жизни.

Сам Довженко много писал, думал, выступал, преподавал во ВГИКе, работал над постановкой фильма «Мичурин» на киностудии «Мосфильм».

Первый вариант фильма назывался «Жизнь в цвету» и воплотил заветную мечту художника — прославить человека, превращающего землю в сад, несущего миру красоту, изобилие, счастье. Творческий труд великого преобразователя природы стал основным содержанием новой работы Довженко: Мичурин продолжает галерею его героев-созидателей, творцов новой жизни. Мичурин изнемогает в неравной борьбе с косностью, тупостью, враждой, но не сдается и побеждает: революция дала ему все возможности для грандиозной паучьей работы.

Мичурин — фигура могучая, трагедийной силы. На основе фактов реальной биографии Мичурина Довженко и артист Г. Белов создали образ ученого, сжигаемого жаждой творчества, жаждой познания, для которого весь смысл жизни — в работе.

Довженко убедительно показал, какой большой ценой оплачивается подвижничество и научный подвиг, как сложна, противоречива фигура Мичурина, как трудна была его жизнь, как сильно страдал он от одиночества и как часто заставлял страдать своих друзей и близких. Довженко не уходил от противоречий, не сглаживал их, а разрабатывая глубокие конфликты, исследовал внутренний мир героев, драматизм человеческих судеб.

Композиция картины строилась как бы из больших фрагментов — основных этапов развития творчества Мичурина, этапов его духовной биографии. Действие движется то плавно, то скачками, ритм его напряженный, энергичный, даже нервный: режиссер стремится ритмическим рисунком фильма раскрыть важные черты характера Мичурина, его темперамента, манеры поведения.

¹ Александр Довженко, «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», стр. 348—349.

Фильм был закончен в 1948 году, в период, когда развернулась дискуссия с вейсманистами-морганистами и шла атака на генетику.

Кинематографическое руководство предложило режиссеру ввести в фильм этот актуальный материал — предполагалось, что произведение от этого безусловно выиграет, так как станет еще современнее. Довженко, конечно, отдавал себе отчет в некоторых действительных недостатках фильма и искренне хотел сделать его еще более действенным, проблемным. Но поправки все же оказались механическими врезками в живую ткань целостного произведения. Довженко не поступился своими эстетическими принципами, однако новый материал не вошел в фильм столь же органично. Как справедливо писал Р. Юренев, «переработки» сильно снизили эмоциональную силу фильма, привнесли в него оттенок рационализма, даже сухости»¹.

Но, несмотря на эти недостатки, «Мичурин» был признан зрителями и прессой одним из лучших советских биографических фильмов. Высокой оценки заслужила игра Г. Белова.

Не забудем, что «Мичурин» — цветной фильм, в нем режиссеру и операторам Л. Косматову и Ю. Куну удалось решить множество сложнейших для тех лет художественных и технических задач, и одной из них была задача соотношения цвета и музыки, написанной Д. Шостаковичем.

Александру Петровичу Довженко было присвоено звание народного артиста РСФСР, а позднее он был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

После «Мичурина» Довженко работал над несколькими значительными замыслами, которые ему не удалось завершить, — сценариями «Прощай, Америка!» и «Открытие Антарктиды».

В эти же годы Довженко пишет пьесу «Потомки запорожцев» — совершенно необычную, требующую какой-то новой сценической условности и новой актерской техники, резко отличающуюся от всей нашей тогдашней драматургии, да и от сегодняшней тоже, хотя, надо сказать, искания современного советского театра, особенно в области философско-поэтической, романтически-сказовой драматургии не так уже далеки от того, что много лет назад впервые нашел Довженко. Многие театры заинтересо-

¹ Р. Ю р е н е в, Александр Довженко, стр. 120.

лись «Потомками запорожцев», но осуществить ее постановку долго не решался ни один.

Довженко весь отдается литературной работе. Он готовит к изданию сценарий своего немого фильма «Земля», пишет киноповесть «Зачарованная Десна» — шедевр украинской прозы, статьи о кинодраматургии, о новом итальянском кино, о современной советской живописи. С начала 50-х годов в центре его интересов оказывается замысел фильма, которому суждено было стать последней работой великого режиссера в кино.

Мы имеем счастливую возможность по дневниковым записям и подготовительным материалам проследить весь путь работы А. П. Довженко над сценарием «Поэма о море». И знакомство с этой творческой лабораторией еще раз убеждает нас в том, что необычайно велика была сила духа режиссера, неразрывна его связь с народом, горяча любовь к своей земле, к Отчизне, что всегда его помыслы были обращены к человеку — творцу, преобразователю земли.

Довженко решил поставить фильм, продолжающий генеральную тему его творчества, на современном животрепещущем материале — о строительстве Каховской ГЭС и создании Каховского моря на равнине, где издавна жили крестьяне, где были степь и плавни, где остались могилы многих поколений предков.

Режиссер безошибочно нашел ту сферу, в которой полно и свободно могло развернуться его художественное «я», его личностное отношение к действительности.

Рассказ о реальных событиях и людях Довженко вел так, что в современности просвечивала вся история народа: прошлое встречалось с настоящим в торжественный час строительства будущего. Герои сценария — это реальные люди и одновременно — действующие лица Большой Истории: они ее творят своим трудом, вдохновением, своей верой в прекрасное завтра.

Довженко разрабатывает глубокие жизненные конфликты как историк и философ, он видит решение человеческих судеб в неразрывной связи с общей долей народа. Мерой личности выступает для него самое высокое — забота о благе народа. Поэтому он прославляет подлинных героев наших дней и гневно клеймит приспособленцев, циников, хануг, людей, лишенных воображения, любви к жизни, мелких эгоистов и проходимцев. Внимательно всматривается художник в своих героев — что происходит в душе генерала Федорченко, Саввы Зарудного? И

чем полна мелкая душонка Голика? И чем живет сегодня человек, совершающий великие дела?

«Поэме о море» было отдано два года напряженного труда. Довженко не раз бывал в Каховке, вникал во все дела строительства, вмешивался в споры о том, какие села строить на новых местах, какие памятники ставить и где именно. Такая кровная заинтересованность буквально во всем была характерна для него всю жизнь: для него не было своего и чужого, не существовало сфер, до которых, казалось бы, нет дела сценаристу и режиссеру, настолько слит был в нем художник и гражданин.

Преобразование мира — это прежде всего преобразование самого человека. Оно было главным содержанием творчества Довженко, если рассматривать его в историко-философском плане. Об этом единстве прямо рассуждают любимые герои режиссера в «Поэме о море». Теряет смысл работа во имя будущего, если человек при этом не меняется, не становится лучше, чище, красивее, благороднее, если труд для него — не в радость, если он не любит людей, своих современников.

Великой облагораживающей силе труда поет славу Довженко, всегда понимавший труд как творчество, а творчество — как умножение красоты и добра на земле. Поэтому так много в сценарии раздумий о том, что, казалось бы, выходит за пределы непосредственных занятий персонажей. При этом они не становятся рупорами авторских идей (хотя мы знаем, чьи мысли они разделяют): это живые, полнокровные люди с ярко очерченными характерами, данными в развитии, раскрытыми изнутри.

Довженко сделал значительный шаг вперед, обогатив свою поэтику, развив мастерство психологического анализа в русле своей творческой манеры. Новаторским было и введение автора в непосредственное действие. «Поэма о море» — интереснейший образец драматургии, построенной по принципу «внутреннего монолога»: Довженко предвосхитил в нем многие современные открытия, указал им дорогу.

Сценарий не случайно назван поэмой. В нем художник, как и в предыдущих своих работах, выступает не бытописателем, а эпическим певцом событий эпохальных, общенародных; героическую песнь он слагает, думая о будущем, запечатлевая для потомков дорогие черты современников.

Острая связь времен пронизывает это зрелое, мудрое, глубокое произведение Довженко. Она, эта связь,

входит в содержание сценария, становится его внутренней темой, философским зерном. Для Довженко история народа священна, в ней он живет, на ее уровне мыслит как советский художник, как человек своего времени. Поэтому он лишен нигилистического пренебрежения к прошлому своего народа, поэтому герои освободительной борьбы живут в его сознании и должны памятниками стоять на новой земле. Отсюда ненависть Довженко к людям без роду и племени, без корней, без народных, жизненных истоков, к людям, которые не знают прошлого и настоящего своей Отчизны.

И не случайно так много места в подготовительных материалах и в сценарии заняла тема прощания с родными местами, с отцовскими хатами и прадедовскими могилами. Вопреки тем, кто относится к этому легко и беззаботно или вообще не видит здесь проблемы, Довженко раскрывает подлинную драму в жизни людей, сердцем приросших к родной земле. Эта драма неизбежна, она лишена трагичности и пессимизма, но в ней есть глубокое человеческое содержание, и художник-гуманист не может мимо него пройти.

В каховских дневниках режиссера мы находим одно очень важное место — «Как покидать хату». Вот что там написано: «Можно бросить ее весело, уйдя прочь с пустым сердцем. Можно плюнуть на ее убогие окна и крышу старую и, повернувшись к кинохроникерам, бодро усмехнуться, направляясь легким шагом к счастливой зажиточной жизни, и можно вообще не бросать хату, а, прикинувшись неверящим в то, что вода может затопить всю твою хату навеки, всю, вместе с трубой, и с грушей, и с шелковицей, и с орехом, сидеть и смешить людей до той самой поры, пока не придет вода. Но можно и плакать, кидая старую хату. А старенькая мать может тихонько поцеловать печь, возле которой трудилась она полстолетия, и косяки, и двери, даже стены, и, плача, тихо-тихо произносить: «Ох, хатонька моя, голубонька моя, покидаю тебя, уйдешь ты на дно моря, покроют тебя воды навек, а я пойду себе на гору высокую и уже с горы буду смотреть на ту воду до смерти, вспоминаячи тебя. Спасибо тебе, что грела нас, что давала приют и сон и родителям моим и дедам моим. И могилы их покидаю я, хата моя. Судила так новая моя доля. Прощай»¹.

¹ Александр Довженко, Собрание сочинений в 4-х томах, т. 3, М., «Искусство», 1963, стр. 614—615.

Как похоже это подлинно фольклорное причитание на слова, с которыми обращался Александр Петрович к Десне на последней страничке «Зачарованной Десны»! И как не случайна эта близость!

«Поэма о море» — это дума о народе, о его жизни и бессмертии, о коммунистическом завтра. Таким и виделся режиссеру будущий фильм. Работа над ним началась в 1956 году, в атмосфере общественного подъема, окрылившего художника. Первая съемка в павильоне была назначена на 25 ноября. Но она не состоялась: Александр Петрович скончался. Ему было всего шестьдесят два года.

Фильм был поставлен Ю. И. Соллцевой.

В 1959 году за сценарий «Поэма о море» Александр Петрович Довженко посмертно был удостоен Ленинской премии.

«Народ избирает своих художников для того главным образом, чтобы показывать миру, что жизнь прекрасна»¹, — писал выдающийся мастер социалистического искусства. И сам он явил миру пример такого художника. Творчество Довженко неисчерпаемо, его опыт всегда будет оплодотворять наше кино, и всегда будет оно помнить его завет: «Надо полной палитрой писать коллективный портрет народа. Надо так его писать, чтобы люди, которые придут к коммунизму, глядя на этот портрет, вспоминали с любовью и благодарностью: какие великолепные, мужественные и достойные люди жили в начале строительства нового мира, строительства коммунизма!»²

После войны украинское кино продолжало развиваться, укрепляя связи с братскими кинематографиями, осваивая опыт лучших советских лент тех лет.

В первые послевоенные годы в центре внимания, естественно, была героическая борьба советского народа с фашистскими захватчиками.

Значительными явлениями украинского кино этих лет стали два фильма об Отечественной войне — «Подвиг разведчика» и «Третий удар».

«Подвиг разведчика» (1947), поставленный Б. Барнетом по сценарию М. Блеймана, К. Исаева и М. Маклярского, до сих пор по праву считается одним из лучших советских приключенческих фильмов и пользуется большой популярностью.

¹ «Новый мир», 1958, № 4, стр. 207.

² Александр Довженко, «Я принадлежу к лагерю поэтическому...», стр. 39.

Прообразом главного героя картины майора Федотова (артист П. Кадочников) был легендарный советский разведчик Николай Кузнецов. Действие фильма разворачивается в годы войны на Украине, в Виннице, недалеко от ставки Гитлера. Майору Федотову поручено раздобыть секретные документы немецкого командования. Рискую жизнью, проявляя исключительную находчивость, в трудном поединке с контрразведкой врага, он выполняет задание, берет в плен фашистского генерала и возвращается домой для короткого отдыха перед новым заданием.

Картину отличает четкая, умело построенная интрига, напряженно развивающееся действие, отточенный диалог, великолепное актерское мастерство: в ней играли замечательные актеры — П. Кадочников, А. Бучма (агроном Лещук), Д. Милютенко (provokator Бережной), Б. Барнет (фон Кюн), С. Мартинсон (Вилли Поммер), М. Романов (Руммельсбург), создавшие яркие, точно обрисованные характеры.

Забываясь о жанровых особенностях фильма — занимательности, остром развитии действия, авторы не забывали о психологической разработке образов и добились большого успеха: в основе конфликта этой приключенческой ленты — столкновение воли и характеров, борьба интеллектов. Фильм прославлял советского воина-патриота, силу духа советского человека, его всестороннее превосходство над врагом.

Оператор Д. Демуцкий вновь блеснул замечательным мастерством психологических характеристик, эмоционального пейзажа.

В 1948 году вышел фильм Игоря Савченко «Третий удар» по сценарию А. Первенцева (в повторном прокате «Южный узел») — одна из самых значительных работ советского кино послевоенного десятилетия. В нем изображены наступательные операции по освобождению Крыма, осуществленные войсками Четвертого Украинского фронта вместе с Особой приморской армией.

Стремясь сделать картину как можно более достоверной (в художественно-документальном жанре, как тогда говорили), авторы досконально изучили обширный материал, свидетельства участников событий, от солдат до маршалов. Они хотели отобразить героизм советских войск и понимали, что сделать это можно, лишь оставаясь верными исторической правде, ничего не облегчая и не приукрашивая. Они подчеркнули мощь немецких оборонительных сооружений, силу вражеской армии, ее отча-

янную решимость драться до конца — ведь за спиной у врага море и... поражение. Зритель отчетливо понимал, какие огромные препятствия придется преодолевать нашим войскам, чтобы выгнать фашистов из Крыма. Фильм спорил с тенденцией изображать наши успехи легкими, одержанными над слабым, трусливым и глупым врагом, и показал, как трудно дается победа, передав реальную обстановку в лагере врага, мощь и героизм Советской Армии, превосходство нашей стратегии и тактики.

И. Савченко и оператор М. Кириллов в «Третьем ударе» сумели нарисовать широкую панораму битвы за Крым, воссоздать картины боев с удивительной достоверностью, прослеживая судьбы героев в общем потоке событий. Зритель воспринимал бои словно бы глазами их участника. Критика отмечала, что решением батальных сцен режиссер внес много нового и оригинального в послевоенное кино.

В те годы господствовало убеждение, что крупные произведения искусства (не только кинематографии), посвященные Великой Отечественной войне, ее этапным событиям, должны появляться на свет исключительно в художественно-документальном жанре, причем главным считался именно документализм в его буквальном понимании, хроникальном проявлении.

Но хронику повторить невозможно.

В погоне за неверно понятым документализмом забывалась та бесспорная истина, что художник — не реставратор, а творец. Восстановить во всех, пусть самых тонких и точных, подробностях событие — еще не значит дать его художественный образ, «творческий портрет». Зритель обращается к искусству, чтобы оно помогло увидеть реальность так, как он сам ее увидеть не может. Иначе не нужно было бы само искусство с его типизирующей, художественно обобщающей способностью, с оригинальным, в каждом отдельном случае неповторимым видением мира. Происходило смещение понятий, возможности авторов ограничивались, фильмы, построенные по этому принципу, были далеки от действительной жизни.

Могучий талант подлинного художника вел И. Савченко верным путем — не утонув в документальном материале, он сумел дать впечатляющий образ великой битвы, образы живых людей — полководцев и солдат. В большинстве эпизодов правда жизни, понята глубоко и верно, стала правдой искусства и сохраняет свою ценность до сего дня.

Создавая масштабное полотно, режиссер дает грандиозные сцены боев, походов, штурмов, но художественное решение замысла видит не в количестве массовых сцен. Битва показывается через судьбы отдельных ее участников. Важно при этом отметить, что режиссер идет от общего в основных чертах к конкретному в индивидуальных проявлениях. Через конкретное потом вырисовывается и более или менее полно познается общее. Приведем пример.

...Эпизод на Турецком валу начинается широкой панорамой Крымского перешейка, панорамой по гитлеровским укреплениям, действительно мощным, грандиозным — фашисты справедливо считают Крым ключом к Черному морю и Балканам.

Освещенные скупым осенним солнцем, медленно проплывают бесконечные ряды заграждений из колючей проволоки, ярусы землянок, бомбоубежищ на склонах вала, железобетонных дотов с бронеколпаками. Ни одного лица, ни одной детали крупным планом: сейчас важно очертить общий рисунок укрепления, передать ощущение грандиозности событий, которые вскоре здесь развернутся.

Лишь позже кинокамера останавливается на фигурах командующего 17-й фашистской армией генерал-лейтенанта Эннеке и генерал-лейтенанта Сикста, вышедших осмотреть позиции. Это уже укрупнение — детализация. Но отдельные фигуры пока что даны для характеристики позиции в целом, как «детали» вражеской обороны.

Наконец, внимание сосредоточивается на фигуре Эннеке, восхваляющего неприступность гитлеровских укреплений в Крыму. Экспозиция вражеского лагеря органически переходит в экспозицию образа врага.

Эпизод завершается неожиданно на первый взгляд, но очень точно и выразительно по монтажному решению: обрисовав в самом деле необычайно мощную оборону врага, режиссер показывает немецкий плакат, на нем — карта Крыма, опоясанная укреплениями, а внизу — надпись: «Крым неприступен». Плакат выполняет здесь двойную функцию. Он как бы подводит итог показанному на экране, подчеркивает самодовольство и самоуверенность гитлеровского вояки, его ограниченность и тем самым сразу вводит важную тему слабого места обороны врага — тему «оборопцев», находящихся в плену собственных иллюзий.

Эта тема найдет блестящее разрешение в дальнейшей разработке образов гитлеровцев.

Таким методом осуществляет режиссер свой центральный замысел — показать судьбу грандиозной операции через судьбы ее участников.

Тот же принцип — от общего к частному, отдельному, индивидуальному — находим и в композиции других эпизодов. Вот как, например, обрисованы образы тех, кто решит исход битвы. Подняв оружие над головой, вброд переходит Сиваш пехота. С краткого среднего плана режиссер переходит на панораму. Весь простор Гнилого моря заполнили движущиеся точки, среди которых то тут, то там высоко взлетают черные столбы взрывов. Выхватывая из общего плана боя несколько динамичных средних планов атакующих, режиссер словно вместе со зрителем присматривается: на ком же из воинов сосредоточить свое внимание? Вот упал пехотинец. Офицер у руин здания кричит в телефонную трубку: «Подкреплений, давайте подкреплений!» Молоденький лейтенант уже выбрался на берег и зовет в атаку... И вот перед камерой на среднем плане появляются трое друзей — русский, украинец, узбек. Они побежали вперед, растворились в солдатской массе.

Нам еще неизвестны ни имена, на биографии друзей, но, зная основную тему творчества И. Савченко — тему дружбы, единения народов, — догадываемся, что эти трое и станут одними из ведущих персонажей картины.

Аржанов, Степанюк, Файзиев — уже на крупном плане — мокрые, с ног до головы облепленные грязью, мчатся навстречу врагу, навстречу пулям и взрывам, их объединяет одно стремление — схватиться с врагом. Пристальным вниманием к трем героям режиссер словно подчеркивает, что эти люди — основа победы, рядовые ее кузнецы. Это капли народного океана гнева, что сметет вражескую нечисть с нашей земли.

Мощно грохочет морской прибой. Громовое «ура» вылетает из тысяч грудей, перекрывая голос моря, и кажется, что атака вбирает в себя силу могучего прибоя. На экране снова — в который уже раз у И. Савченко — словно оживает, становится кинообразом литературная метафора (в данном случае — строка всем известной песни «Пусть ярость благородная вскипает, как волна»). Так метафорически читаются выразительные кадры волн, которые выносят на берег одну за другой шеренги наших десантников.

Общая экспозиция битвы — это и общая экспозиция характеров. Показательна в этом отношении небольшая

сцена. Под прикрытием танков немцы идут в атаку. Столкнулись немецкий и советский танки, стали дыбом. Поединок машин — поединок людей, сидящих в них. Вот почему с нетерпением ждешь крупных планов людей...

Очень характерно в этой связи решение образа старшины второй статьи Чмыги.

...Измученного, избитого пленного ведут по обочине дороги эсэсовцы.

— Кто это? — высунулся из машины немецкий генерал.

— Русский парашютист, диверсант, — докладывает фашист.

В ярком свете фар отчетливо видна фигура в комбинезоне, с опущенной на грудь головой. Выходит из машины офицер.

— Ты кто?

Пленный поднял голову (вопрос достаточно «деликатный»), посмотрел на офицера и вдруг усмехнулся:

— Угадай!

Рванув комбинезон, русский обнажил две медали на матросском бушлате. Эннеке впивается взглядом в медали, подходит к матросу.

— Читай, читай, — говорит матрос. — Читай, если грамотный. Одна за Севастополь, а другая за Сталинград!

И есть большой смысл в том, что с первого раза не раскрывается имя героя. Подсознательно Эннеке чувствует: можно расстрелять одного «фанатика», одного рядового представителя советского народа, но не весь народ.

В дальнейшем образ Чмыги конкретизируется путем раскрытия его индивидуальных черт.

Именно с уст Чмыги слетает слово «Сталинград», которое потом страшным кошмаром для врага пройдет через весь фильм. Именно Чмыга уверенно заявляет, что третья медаль у него будет за Крым... Это он, Чмыга, позднее подсказывает генералу Толбухину и начальнику штаба мысль обойти по воде укрепленную высоту «тридцать три» и ударить врагу в тыл. Ему и поручается, естественно, проведение предложенной им операции.

Чмыга не может погибнуть: он как бы символ нашего народа, армии. Не погибал Чубенко во «Всадниках», не погибает и Чмыга в «Третьем ударе»; он не имеет права на смерть, вернее, смерть не имеет права на него. И действительно, Чмыга бежит из плена. Реальный и символический планы образа при этом не расходятся, не вступают в противоречие, а дополняют друг

друга, выступают в единстве. Случай вполне реальный, на наших глазах советский разведчик отточенными приемами валит конвоиров и исчезает в темноте. Как всегда у Савченко, правдоподобие факта питает символику образа.

Роль народа в исторических событиях, в завоевании победы разработана в фильме достаточно полно. Остальные образы положительных героев фильма выписаны скупно, но выразительными мазками.

В картине снимались замечательные актеры — А. Диккий, Н. Боголюбов, Ю. Шумский, В. Станицын, С. Блинников, М. Астангов, М. Бернес.

Ценная черта режиссерской манеры И. Савченко — образное взаимодействие слова и изображения: они не дублируют друг друга, а сочетаются по законам монтажной полифонии.

«Третий удар» не лишен был недостатков, обусловленных влиянием ошибочных взглядов на роль народа и личности в истории. Однако эта дань времени не погубила картину. И сейчас она производит по-прежнему сильное впечатление и сохраняет свое живое художественное значение.

Производство фильмов на Киевской киностудии, пострадавшей во время войны, налаживалось медленно. Не сразу были собраны необходимые творческие и инженерно-технические кадры, не хватало аппаратуры, пленки. Ставить масштабные, сложные в производственном отношении картины было трудно. Недоставало и хороших сценариев. Поэтому большое внимание уделялось в те годы фильмам-спектаклям и экранизациям. Назовем фплмы-спектакли «В степях Украины» (по А. Корнейчуку), «Украденное счастье» (по И. Франко), «Запорожец за Дунаем» (по опере С. Гулака-Артемовского), «Калиновая роща» (по А. Корнейчуку), «Мартин Боруля» (по И. Тобилевичу), «Лимеривна» (по П. Мирному), «Дети солнца» (по М. Горькому), «Суета» (по И. Тобилевичу). В них бережно перенесены на пленку спектакли лучших украинских театров, запечатлено мастерство выдающихся актеров, но от специфики кинематографа в них ничего нет.

Не довольствуясь фильмами-спектаклями, кинематографисты обратились к произведениям украинской и русской литературы — классической и советской.

Один из первых украинских послевоенных фильмов — «В дальнем плавании» (1945, сценарий Г. Колтунова, режиссеры — В. Браун, Е. Брюнчугин) — это экранизация «Морских рассказов» К. Станюковича.

Авторы сумели передать в картине основные идеи первоисточника, веру в благородство, патриотизм, мужество и солидарность моряков русского флота. Правда, в ленте ощущается увлечение заморской экзотикой, идиллически обрисован быт портов дальних стран (Кадикс, Гонолулу). Но этот добротный, сделанный в традиционной реалистической манере фильм пользовался успехом и был положительно оценен критикой. Немалая заслуга в этом принадлежит талантливым актерам, сыгравшим главные роли, — А. Бучме, М. Романову, Б. Дмоховскому, Д. Капке, М. Высоцкому.

К несомненным удачам следует отнести темпераментные, увлекательные, динамические фильмы В. Брауна «Максимка» и «Матрос Чижик» (по К. Станюковичу), хорошо были встречены картины А. Бучмы и А. Швачко «Земля» (по О. Кобылянской), М. Донского «Дорогой ценой» (по М. Коцюбинскому), Т. Левчука «Иван Франко», В. Иванова «Олекса Довбуш». Слабыми оказались фильмы «Назар Стодоля» (по Т. Шевченко), «Кровавый рассвет» и «Коня не виноваты» (оба — по М. Коцюбинскому) — в них мы не обнаружим самостоятельного прочтения первоисточника, творческого к нему отношения.

Не стали событием и исторические фильмы — «Пламя гнева», «Костер бессмертия», «300 лет тому...», новая экранизация повести М. Горького «Мать», хотя в них есть неплохие и даже сильные сцены и эпизоды, отдельные удачно сыгранные роли.

Обратилось украинское кино и к жанру комедии, но, к сожалению, неудачно. «Центр нападения» (сценарист Е. Помещиков, Б. Ласкин, режиссеры С. Деревянский, И. Земгано, 1946) рассказывал о студенческой молодежи, о ее увлечении футболом. Авторы лишь слегка очертили характеры, построили комедийные ситуации на ряде надуманных недоразумений, попав под влияние развлекательных лент западного кино. Фильм получился поверхностный, примитивный.

Острую критику вызвал также фильм «Щедрое лето» (сценаристы Е. Помещиков, Н. Далекый, режиссер Б. Барнет, 1950) — о людях украинского колхозного села в послевоенные годы. Противоречия между старыми фронтовыми друзьями — председателем колхоза Назаром Про-

ценко и главным бухгалтером Петром Середой — основываются на их разном отношении к развитию артельного хозяйства. Конфликт, естественно, осложняется личными мотивами: оба влюблены в одну девушку, конечно же, бригадира, и, конечно же, знатного.

Не получились и две комедии, вышедшие в 1956 году, — «Путешествие в молодость» (режиссеры В. Крайниченко, Г. Липшиц) и «Одним чудесным днем» (режиссер М. Слуцкий) — в них, по существу, есть только некоторые внешние признаки жанра. Более удачна трехчастевка В. Иванова «Приключения с пиджаком Тарапуньки» (1955) с участием популярных артистов эстрады Ю. Тимошенко и Е. Березина.

В решении современной темы к успехам украинское кино пришло не сразу. «Звезды на крыльях», «Главный проспект», «Девушка с маяка», «Долина синих скал», «Есть такой парень», «Когда поют соловьи», «Шарф любимой», «Пути и судьбы», «Свет в окне» — все это слабые, часто даже очень слабые ленты, малохудожественные, лишенные подлинных конфликтов, правдивых характеров, схематичные и примитивные. Приходится с горечью признать это, учитывая, что немногим лучше дело обстояло и на других республиканских киностудиях: хороших фильмов было еще мало. Перечисленные ленты и утвердили в те годы печальную славу Киевской киностудии в сознании зрителей — «славу», с которой коллектив студии вскоре повел решительную борьбу.

Трудно и медленно, но украинское кино продолжало неуклонно развиваться, накапливать силы. В конце 40-х и в 50-е годы вышел ряд фильмов, свидетельствовавших о немалых возможностях наших кинематографистов.

Прежде всего следует сказать о лентах В. Брауна «Голубые дороги» (1947), «Командир корабля» (1954) и И. Шмарука, В. Ивченко «Судьба Марины» (1954).

«Голубые дороги» (автор сценария Г. Колтунов) рассказал о послевоенных буднях одесских моряков. С опасностью для жизни освобождают они морские пути от оставленных врагами смертоносных мин. Здесь намечается попытка раскрыть героическое в обыденном через правдивый показ реальной обстановки, быта, напряженной и опасной работы минеров. К сожалению, далеко не все характеры получили на экране яркое, художественное воплощение.

Но «Голубые дороги» успешно прошли по экранам страны, привлекая стремлением правдиво рассказать о трудностях послевоенной жизни. Этот фильм свидетельствовал о готовности наших кинематографистов продолжить творческие поиски, созвучные потребностям послевоенной действительности.

Это подтвердил и фильм «Командир корабля» (сценаристы Л. Зайцев, Г. Скульский, Г. Колтунов). В нем отразилось стремление повести серьезный разговор о современнике на материале из жизни нашего флота, его будней. В центре ленты — нравственные конфликты, поданные, правда, с известной облегченностью. Но самое главное — это интерес к моральным проблемам и обращение к драматургии, построенной на реальных жизненных противоречиях. Фильм отличается удачным актерским ансамблем и профессиональной культурой, он был поддержан критикой и хорошо принят зрителем.

«Судьба Марины» (сценарий Л. Компанец) — один из немногих советских фильмов тех лет о колхозном селе. Он широко шел по стране, вызвал большую прессу. Его недостатки были очевидны — прямолинейное деление персонажей на «хороших» и «плохих», элементы украшательства. Но было в картине и другое — счастливо увиденный в жизни характер во всей правде чувств. И эту правду режиссеры стремились раскрыть на экране. Зрители встретились с живыми людьми, решающими свои нелегкие проблемы, увидели на экране убедительные приметы действительности. Удача ленты была прежде всего в том, что Марина Власенко (артистка Е. Литвиненко) — не схема, не ходячий тезис, а индивидуальность, существующая вопреки привычной схеме, опровергающая ее.

В этом фильме, вышедшем на экран в 1954 году, историк кино непременно должен отметить пусть еще не последовательную, но более активную и сознательную борьбу со схематизмом, растущий интерес к жизненно достоверному характеру и невыдуманным проблемам. Пусть многие режиссерские решения еще несовершенны, пусть фильм перегружен побочными линиями, а в финале заметно влияние «теории», требовавшей обязательных «счастливых концов», — есть в «Судьбе Марины» и свежее дыхание подлинной жизни, и точный психологический анализ, правда переживаний, внимание и любовь к рядовому труженику — словом, есть в самом деле судьба Марины Власенко, в которой отразились важные процессы современности.

В середине 50-х годов на киностудии Украины пришла кинематографическая молодежь — сценаристы, операторы, режиссеры. С их именами связаны значительные успехи украинского кино. Особенно следует отметить важную роль в эти годы учеников мастерской Игоря Андреевича Савченко, выпустившего из ВГИКа замечательный курс, активно включившийся в работу на многих студиях страны. Имена М. Хуциева, Ф. Миронера, Л. Файзиева, Н. Фигуровского, А. Алова, В. Наумова вскоре стали широко известны.

Савченко-педагог — отдельная тема, к сожалению, мало изученная. Но, конечно же, не случайно Алов, Наумов, Хуциев, Миронер приехали работать именно на Украину. По-разному сложились их творческие судьбы, но именно в лоне украинского кино состоялось их рождение как режиссеров — это еще раз доказывает неразрывность и жизненную необходимость творческих связей наших братских кинематографий.

А. Алов и В. Наумов в 1954 году поставили «Тревожную молодость» (по мотивам трилогии В. Беляева «Старая крепость»). Режиссерский дебют был замечен и поддержан. Характерно, что молодые режиссеры взялись не за фильм-спектакль, что было бы легче и проще, но что уводило от специфики кино, от изучения и развития его образного языка, а обратились к эпохе гражданской войны, к литературному произведению с яркими характеристиками, острой фабулой, романтически окрашенному. Эту романтику режиссеры и воплотили в своей первой картине. А когда вслед за ней они ставят «Павла Корчагина» по роману Н. Островского (1956), стало ясно: Алов и Наумов — художники своей темы, осознанной позиции, твердых идейно-эстетических принципов. Второй их фильм вызвал страстные споры, у него нашлись и горячие сторонники и непримиримые противники. Но дискуссии велись с заботой о молодых, на хорошем профессиональном уровне. Шел 1956 год, многое изменилось в жизни страны, фильм и явился одним из первых отражений этих перемен в советском киноискусстве.

В центре картины — фигура Павки Корчагина, роль которого блестяще сыграл тогда еще совсем молодой актер В. Лановой. Авторы стремились показать, что революция побеждала, несмотря на неслыханные трудности, что путь к новой жизни был не легок, что сталь закалялась в огне суровых битв на всех фронтах. В обрисовке трудностей той далекой поры есть прямая полемика со многи-

ми картинами послевоенных лет, изображавшими прошлое и настоящее в розовых и голубых красках. Описание революционных лет не было для режиссеров самоцелью — они хотели подчеркнуть великий подвиг первого поколения комсомольцев, чтобы обратиться к своим современникам с призывом — быть достойными продолжателями славного дела, с честью нести эстафету социалистического строительства. Картина отмечена ярким темпераментом, страстностью, воодушевлением, интересно ее цветовое решение (операторы И. Миньковецкий, С. Шахбазян).

Если «Тревожная молодость» во многом еще работа ученическая, местами чересчур старательная, то «Павел Корчагин» — картина уверенная, богатая точными режиссерскими находками, оригинальными решениями, не вызывавшая сомнений в том, что ее авторы — люди талантливые, многообещающие.

Алов и Наумов доказали, что молодежи можно доверять серьезные темы, что новое поколение кинематографистов пришло на студию не с пустыми руками. Поскольку забота о достойной смене была поставлена партией в повестку дня, молодежи стало легче выйти на дорогу самостоятельного творчества и проявить широко свои способности.

В 1956 году к двум удачным фильмам молодых кинематографистов присоединился еще один, тоже сделанный учениками Игоря Савченко, но уже в Одессе — «Весна на Заречной улице». Сценарий написал Ф. Миронер, он же вместе с М. Хуциевым поставил картину. Снимали ее тоже молодые операторы Р. Василевский и П. Тодоровский.

«Весна на Заречной улице» неожиданно для многих имела огромный, повсеместный и устойчивый успех. Он оказался не случайным — фильм стал этапным произведением не только украинского, но всего советского кинематографа.

Фабула картины предельно проста и даже как бы бесхитростна. Авторы сразу предупреждают, что не будут рассказывать о чем-то необычном, а посвятят нас в историю весьма обыкновенную, познакомят с жизнью рабочей молодежи, с ее буднями, бытом. И эта простая, неприкрашенная жизнь оказалась богатой, красивой, увлекательной, а люди — настоящими героями современности. Фильм обдуманно был построен целиком на материале, казавшемся невыигрышным, неинтересным, лишенным эффектных возможностей. Но авторы, глубоко чувствуя свое время,

воспитанные в духе подлинного демократизма, увидели и показали зрителям современника — простого человека, достойного уважения и любви. Духовный мир молодежи раскрыт правдиво и опозитизирован.

Фабула ленты, повторяем, проста. Закончив институт, молоденькая учительница Татьяна Левченко начинает преподавать в школе рабочей молодежи, ученики — ее сверстники и даже люди постарше. Она многого в жизни не понимает еще, она и профессионально неопытна, возникают сложности, особенно в отношениях с молодым сталеваром Сашей. Он в свою очередь тоже во многом ошибается, ему не хватает знаний, культуры. Мягко и тонко рисуют авторы развитие взаимоотношений молодых людей. В фильме много сдержанного юмора, доброй улыбки, он пронизан лирической мелодией первой любви.

Для всего фильма большое значение имел прекрасно поставленный эпизод посещения учительницей металлургического завода, на котором работает Саша Савченко. Девушка поражена размахом работы, размерами цеха, ритмом труда, она видит своих непослушных, смешливых, так часто огорчающих ее учеников в новом качестве — и не узнает их: это совсем другие люди, словно богатыри из сказки, волшебники, которым повинуются все стихии. Созидательный труд воспет здесь без ложного пафоса, цветистых фраз — через восхищение человека, впервые осознавшего его красоту и мощь.

Таким же методом решен фильм в целом: авторы показывают необыкновенное в обыкновенном, всматриваясь в жизнь свежим, острым, заинтересованным, хозяйским взглядом, отбрасывая штампы, готовые решения. Это был важный, принципиальный шаг вперед, и критика сразу отметила новаторство фильма и его значение в разработке современной темы и в развитии самого киноискусства.

Укрепился и престиж молодого поколения кинематографистов: новая победа была явно не случайна; отчетливо ощутимая преемственная связь с лучшими традициями нашего кино, поступательное движение киноискусства обозначилось в этой ленте, как и в других лучших фильмах тех лет, вполне ясно.

Вместе с картинами второй половины 50-х годов — «Солдаты», «Верные друзья», «Урок жизни», «Карнавальная ночь», «Звезда», «Сорок первый», «Земля и люди», «Чужая родня» — фильмы «Павел Корчагин» и «Весна на Заречной улице» подготовили наше кино к переходу на новую, более высокую ступень.

К этим произведениям следует добавить еще одно, самое значительное в послевоенном украинском кино, — «Тарас Шевченко» (1951). Его рассмотрением мы хотим завершить рассказ о трудном, но плодотворном периоде — не только потому, что «Тарас Шевченко» стал последней работой выдающегося режиссера, но и потому, что это — в полном смысле слова переходный фильм. Он завершает художественное развитие украинского киноискусства предыдущего периода и намечает то новое, чему суждено было развиваться в иных исторических условиях.

Игорь Савченко почувствовал приближение перелома, необходимость и закономерность качественного скачка в развитии всего нашего кинематографа. И свой последний сценарий он писал уже на пороге нового дня, ставя перед собой более сложные задачи, упорно борясь с тем в арсенале киноязыка, что уже устарело, и напряженно ища новые драматургические и режиссерские возможности для решения больших идейно-художественных задач.

Фильм охватывает значительный период в жизни Тараса Шевченко — с 1841 по 1859 год, когда он формировался не только как живописец и поэт, но и как мыслитель и революционер. Следовательно, в образе Шевченко нужно было соединить непосредственность искренних юношеских порывов и увлечений с закаленностью, мужеством идейно зрелого борца. И. Савченко хотел показать Шевченко во весь исполинский рост — как человека, выплывшего из недр народа и поднявшегося к вершинам мировой культуры, ставшего ярким выразителем самых передовых идей своего времени, человек, в чьей биографии отразилась дружба и братская взаимопомощь лучших сынов русского и украинского народов. Шевченко — прежде всего борец, это воплощение непокорного духа, негасимого стремления к свободе, справедливости. Поэтому, например, поединок поэта с царем строится в фильме в двух планах — личном и общественном, причем первый выступает частью второго: это поединок народа с самодержавием. Точно так же осмыслена и борьба за освобождение Шевченко из страшной ссылки: для великих русских революционных демократов Чернышевского и Добролюбова это — и личная судьба поэта, и часть революционной программы, цель которой освобождение всего народа от самодержавно-крепостнического гнета.

Несколько лет отдал И. Савченко доскональному изучению материалов и написанию сценария. Задача отбора была одной из самых трудных: рамки одного фильма тре-

щали под напором содержания огромной сложности. Режиссер построил сценарий по принципу динамического столкновения крупных эпизодов — узловых моментов биографии поэта, истории его духовного и художественного развития. Все эпизоды подчинены единой теме и единому решению, что позволило избежать фрагментарности; фильм развивается как социальная трагедия.

Поэзия мысли и мысль поэзии — творческий закон режиссера. В композиции картины нет ничего случайного, лишнего. И. Савченко не пользуется малоизвестными фактами из биографии поэта, третьестепенными деталями тогдашнего быта. Он берет самые яркие, самые драматические события и выступает как их художественный интерпретатор, заставляя зрителя посмотреть на знакомое как на новое, свежими глазами.

Раскрыть характер изнутри, в сложной диалектике его духовной жизни, показать его становление — вот к чему стремился режиссер.

Молодой актер Сергей Бондарчук, которому И. Савченко смело поручил ответственную роль, писал позднее, что режиссер добивался эмоционального развития всего действия, отвергая рассудочность, декларативность, стремясь к тому, чтобы постепенно, из кадра в кадр, показать изменения не только во внешности поэта, но и в его внутреннем мире. Это был глубокий, принципиально важный замысел, свидетельствовавший о жизненной силе нашего кино, о идущих в нем поисках, о его связях с временем.

Самая сильная часть фильма — это его вторая половина, рисующая ссылку поэта. Первая половина еще несет на себе печать привычной драматургии, в ней есть знакомые ситуации, решения, молодой Шевченко дан здесь больше внешне, статуйно или результативно, хотя везде мы наблюдаем интенсивные попытки оживить, обновить знакомые уже приемы биографического фильма, придать повествованию глубину, масштабность. Зато эпизоды ссылки принадлежат к лучшим достижениям советского киноискусства. Фильм поднимается на высоту подлинной трагедии. И замечательно — теперь, когда поэт обречен на бездействие, он наиболее активен! Фабула здесь почти лишена внешней динамики, аскетична — во имя развертывания напряженнейшего внутреннего действия, обнаруживающего громадные духовные силы несломленного поэта, величие его нравственного подвига. Нравственный подвиг — в этом все дело. Режиссер сознательно отказался от всех «выигрышных» поворотов действия и сосредоточил

внимание на раскрытии моральной победы революционера-демократа над самодержавием, победы гуманизма над бесчеловечностью, культуры над дикостью, чувства братской солидарности над разобщенностью и враждой. Когда смотришь эпизоды солдатчины, кажется, что они сняты сегодня — настолько современен их образный язык, настолько проникновенно играют актеры С. Бондарчук, М. Кузнецов (Скобелев), И. Переверзев (Сераковский), М. Бернес (Косарев).

Интересно цветное решение фильма — точно продуманная эмоциональная драматургия цвета: операторы А. Кольцатый (павильоны) и Д. Демуцкий, И. Шеккер (натура) явно учли и творчески развили опыт «Мичурина». Важную роль в идейно-образном строе картины играет музыка выдающегося украинского композитора Б. Лятошинского, пронизанная народным духом, драматическая и патетическая.

«Тарас Шевченко» — фильм глубоко интернациональный, точно и полно воплотивший дух народа.

Последняя работа замечательного мастера в своей поэтике запечатлела переход от исчерпавшей себя образной системы к новой, новаторски открываемой режиссером, это как бы лаборатория, в которой идут поиски и совершаются важнейшие художественные открытия.

Фильм вышел на экраны в декабре 1951 года, когда Игоря Андреевича Савченко уже не было в живых: он умер внезапно, в расцвете могучего таланта, не успев завершить работу. Фильм заканчивали его ученики и ассистенты — А. Алов, В. Наумов, Л. Файзиев.

Фильм был хорошо встречен зрителями и критикой, удостоен Государственной премии в 1952 году и Особого почетного диплома VII Международного фестиваля в Карловых Варах за режиссуру; С. Бондарчук получил премию за исполнение заглавной роли.

С такими завоеваниями подошло украинское киноискусство к новому этапу своего развития.

**НОВЫЕ
ГОРИЗОНТЫ
(1956—1969)**

В кинематографии Украины 1956—1969 годов, как и во всем советском искусстве этого периода, отразились изменения, происшедшие в жизни нашей страны после исторического XX съезда Коммунистической партии Советского Союза.

Развиваясь в обстановке общественного подъема, совершенствования социалистической демократии, кинематограф стремился выразить дух времени, стать могучим действенным средством идейно-эстетического воспитания масс.

Украинское советское кино продолжало развиваться по пути партийности, реализма и народности, базируясь, как и вся социалистическая культура, на идеологии дружбы народов, социалистического интернационализма, плодотворного творческого взаимодействия и постоянного взаимообогащения братских национальных культур.

В Программе КПСС, принятой XXII съездом партии, говорится: «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров».

Новые горизонты, величественную перспективу державенного творчества на благо народа для построения коммунизма открыл перед всеми советскими художниками исторический XXIII съезд КПСС.

Указав на то, что ныне главной практической задачей является создание материально-технической базы коммунистического общества, мощный подъем производительных сил, съезд вместе с тем подчеркнул, что для перехода к коммунизму необходим высокий уровень сознательности

советских людей. Вот почему вопрос коммунистического воспитания приобретает важнейшее значение. И в осуществлении этой задачи огромная роль принадлежит самому массовому искусству — кино.

Осуществляя решения XXIII съезда КПСС, достойно отметив 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции и готовясь к 100-летию со дня рождения великого Ленина, мастера кино подошли к полувековому юбилею советского киноискусства, борясь за яркое и правдивое художественное воплощение новых значительных историко-революционных и современных тем.

Юбилейные дни стали как бы смотром достижений, временем подведения итогов пройденного пути и определения планов на будущее.

Исследование новых примет современности, новых типичных черт героя наших дней, стремление к качественно новому реалистическому раскрытию его характера, его мировоззрения потребовало и новых художественных средств. Киноязык прошлых десятилетий не в состоянии был отразить все духовное богатство и многогранность деятельности нашего современника. Арсенал выразительных средств кино пополнился возможностями широкого экрана, панорамы, стереофонии, полнэкрана. Обогащение пзобразительной и звуковой гаммы кино, использование разнообразных форм съемок, новое применение внутреннего монолога и т. д. — расширило не только технические возможности кинематографа, но и прежде всего особенности его художественного воплощения действительности.

Как и мастера всего советского кино, в этот период деятели кино Украины направили свои усилия на создание фильмов, которые удовлетворяли бы эстетические и интеллектуальные запросы современных зрителей, овладевали бы их умами и сердцами.

Эти годы были отмечены особенно бурным развитием украинского кино. Достаточно сказать, что если за послевоенное десятилетие студии республики выпустили 53 художественных фильма (включая короткометражные), то за последующий период — более 180 полнометражных лепт.

Киноискусство Советской Украины, жадно вбирая в себя все лучшее из многовековых традиций литературы, театра, живописи, графики и архитектуры, музыки, народно-прикладного искусства и публицистики, завершало свое 50-летие, имея уже богатый опыт и серьезные достижения.

Среди лучших картин этих лет, картин, подтвердивших славу советского кино, как самого передового киноискусства в мире, — «Летят журавли» М. Калатозова, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, «Коммунист» Ю. Райзмана, «Баллада о солдате» и «Чистое небо» Г. Чухрая, «Судьба человека» С. Бондарчука, «Председатель» А. Салтыкова, «Иваново детство» А. Тарковского, «Рассказы о Ленине» С. Юткевича, «Девять дней одного года» М. Ромма, мы находим и фильмы украинских мастеров — «Киевлянка» Т. Левчука, «ЧП», «Иванна», «Гадюка» В. Ивченко, «Сон» В. Денисенко, «Трое суток после бессмертия» В. Довганя и другие произведения.

Огромное влияние на развитие украинского кино в эти годы оказало творчество Александра Петровича Довженко.

Его смерть в 1956 году была тяжелейшей, невосполнимой потерей. И чем глубже осознавалась утрата, тем яснее становилась важность коллективных усилий в дальнейшем поступательном движении киноискусства, в повышении внимания к воспитанию молодой смены. Киноискусство постоянно требует обновления, притока новых творческих сил, чтобы обеспечить выполнение того главного, о чем много раз говорил великий мастер: нарисовать вдохновенный портрет народа — строителя коммунизма.

Неоценимую роль для всего нашего кино сыграла публикация литературного наследия А. П. Довженко. Статьи, выступления, сценарии и особенно дневники, вторая жизнь его фильмов на экране — все это вошло в актив советской культуры и в сознание каждого художника.

В художественном наследии А. Довженко на первый план в эти годы выдвинулось столь свойственное ему единство этического и эстетического, целостность его натуры, неразделимость жизни и творчества.

Сегодняшний молодой читатель, знакомясь с дневниками режиссера, вероятно, не сможет и представить себе, какое громадное впечатление произвели на всех, и в первую очередь на кинематографистов, опубликованные в конце 50-х годов дневниковые записи Александра Петровича, особенно каховские страницы. Дело не только в том, что эти записи, сделанные для себя, не предназначавшиеся к печати, оказались образцом высокой литературы. И даже не в том, что мы благодаря им как бы попадали в творческую лабораторию мастера и могли шаг за шагом

проследить работу его мысли, хотя и это было необычайно важно. Больше всего поразила самая, казалось бы, простая вещь — отношение Довженко к своему делу, к своему будущему фильму, вообще к своей работе в кино.

Глубокое уважение к материалу, ненасытный интерес к жизни, высочайшее чувство ответственности перед современниками и перед историей, удивительная любовь к народу, к стране, выраженная не декларативно, а всем строем чувств и поступков, — вот что влекло к себе в первую очередь, влекло властно, как мощный магнит, не позволяя пройти мимо, не заметить, не обратить внимания.

В дневниках отразилось не просто обычное «изучение материала», за сбором которого нередко сценаристы едут на места событий будущего фильма. Довженко дал образец полной слитности духовной жизни художника и духовной жизни народа, при которой только и может возникнуть подобное взаимопонимание, взаимодоверие и родиться великая, нестареющая правда искусства. И в связи с этим открытием в общем-то давно известных, но лично далеко не всеми пережитых, прочувствованных истин, обнаружились и масштаб замыслов художника, и глубина его мысли, и кровная озабоченность судьбами страны.

Каждое новое кинематографическое поколение на пути своем неизбежно встречается с Довженко. Но влияние его творчества не следует сводить только к воздействию его режиссерской манеры, стиля, приемов монтажа и т. п.

Постоянно воздействующий на художественную практику вклад Александра Довженко в наше кино и в нашу советскую культуру — это и его творчество, и сама его целостная личность, не только его художественное, но и, так сказать, нравственное дарование, его талант быть человеком, гражданином Советской страны, — то, без чего нельзя стать подлинным художником.

В те годы на страницах газет и журналов шли дискуссии об идеальном и положительном герое, о том, каков он в действительности и каким быть ему на экране, на сцене, в литературе, в живописи. Это был центральный вопрос теории и практики нашего искусства. Многие критики утверждали, что герой должен быть абсолютным образцом для подражания, сконструированным из одних лишь достоинств, потому что зрителя нужно воспитывать только на положительных примерах.

Жизнь опровергла эту наивную, антидиалектическую точку зрения, ведущую к схематизму и отрыву от реальности. Утвердилась иная тенденция — не изобретать героя в тиши кабинетов, а искать его в действительности, изучать его реальное существование и выявлять его типические черты. Вместо боязни героев живых, сложных пришло углубленное проникновение в психологию личности развивающейся, ищущей, с богатым внутренним миром, размышляющей над важными проблемами современности.

Появились подлинно новые герои и в украинском кино — рабочий-арсеналец Яков Середа («Киевлянка» Т. Левчука), Иванна (из одноименного фильма В. Ивченко), парторг Коваленко («ЧП» В. Ивченко), Павел Корчагин (в одноименном фильме А. Алова и В. Наумова), — и стало ясно, что не только в борьбе с врагами, но и в борьбе с самим собой, в сложном процессе общественных влияний формируется характер человека.

Утверждая новый тип героя в противовес уже существующему стереотипу, мастера кино Украины стремились идти по пути художественного исследования стимулов и мотивов поведения человека во всей сложности его многообразных связей, в сферах общественных, моральных, индивидуально-психологических.

В фильме «Киевлянка» (автор сценария И. Луковский, режиссер Т. Левчук, 1958) через образы арсенальцев трех поколений прослежен героический путь украинского рабочего класса — от создания первых боевых рабочих дружин до наших дней. Фильм отразил революционные события в Петрограде, самоотверженную борьбу киевских рабочих за власть Советов против националистических банд контрреволюционной Центральной рады, годы мирного строительства, подвиг народа в Великой Отечественной войне, современность.

В основных героях фильма, и прежде всего в образе Якова Середы в исполнении Б. Чиркова, одна из важнейших тем нашего искусства — тема прозрения рабочего человека, осознания им своей роли в борьбе за свободу и счастье народа — обогатилась новыми мотивами. Авторы фильма, противопоставив образам рабочих, для которых судьба Родины неотделима от их собственной судьбы, — фигуры буржуазных националистов, продающих свою страну, подчеркнули преемственность патриотических традиций рабочего класса, его высокий интернационализм.

В фильме «Иванна» (автор сценария В. Беляев, режиссер В. Ивченко, 1960) правдиво раскрыта психология

молодой девушки, казалось бы, совершенно не готовой к подвигу, а на самом деле закономерно идущей к нему. Эта лента развивает традиции украинского кино в создании образа простой женщины из народа — традиции, заложенные еще Марией Заньковецкой, создавшей незабываемый образ матери в «Остапе Бандуре», и творчески продолженные Натальей Ужвий в «Выборгской стороне» и «Радуге». Удача характера Иванны обусловлена тем, что в нем прослеживается связь с реальными жизненными условиями: в ленте тщательно воспроизведена атмосфера, в которой росла Иванна — наивная девушка, опутанная сетями религиозного фанатизма, которая, попав в чрезвычайно сложные условия, прозревает и делает ответственный выбор. Вера в правду и торжество идей, за которые борются советские люди, чувство справедливости, исконно народная нравственность, усиленная сознанием патриотического долга, помогают юной, слабой девушке одержать победу над силами зла и мракобесия. И хотя Иванна гибнет от рук захватчиков, но умирает она непокорившимся человеком. В этом и ее победа над врагом и торжество передовых идей нашего времени.

Образ Иванны дан в развитии. Каждая ситуация раскрывает все новые и новые черты ее характера или формирует их. Поняв, какую кровавую, подлую роль играют украинские буржуазные националисты и клерикалы в судьбе родного народа, избавившись от религиозного дурмана, девушка становится мужественным борцом против фашистских захватчиков и их прислужников. Молодая актриса Инна Бурдученко, дебютировавшая в этой роли, своей убедительной, правдивой, эмоциональной игрой завоевала сердца зрителей.

В сложных условиях революции и гражданской войны, требующих от человека напряжения всех сил, у юного Павки Корчагина — героя одноименного фильма (автор сценария К. Исаев, режиссеры А. Алов и В. Наумов, 1956) выявляются лучшие черты борца за новую жизнь. Его помыслы, стремления, поступки освещены великими идеями о создании нового мира, новых, коммунистических отношений между людьми.

Его характер, его мировоззрение формируются в рабочей среде, в непосредственном участии в борьбе с врагами революции, в преодолении трудностей строительства новой жизни.

Однако Павка в трактовке режиссеров и в исполнении В. Ланового не является идеальным героем, ему свойст-

венно все человеческое, и в то же время его образ, романтически окрашенный, предстает в фильме как символ, как пример беззаветной преданности революции.

Парторг Коваленко в фильме «ЧП» (авторы сценария Г. Колтунов, В. Калинин, Д. Кузнецов, режиссер В. Ивченко, 1958) показан человеком зрелым, сложившимся. Логика поведения Коваленко в столкновении с врагами раскрывает не только его стойкость и мужество, но и его высокую идейность, целеустремленность. В его характере находят органическое развитие черты героев прошлого — беззаветных, отважных, убежденных борцов за справедливость, за счастье народа. Тесная связь с жизнью, глубокое понимание смысла происходящих событий, вера в правоту советских людей прежде всего отличает Коваленко.

Привлекает силой своего характера, своей убежденностью созданный выдающимся украинским актером Д. Милютенко образ председателя колхоза Макара Задорожного — героя картины «Наш честный хлеб», поставленной по сценарию опытного драматурга И. Бондина молодыми режиссерами К. и А. Муратовыми (1964). Этот образ человека скромного и вместе с тем значительного, богатого душевно, образ исключительно выразительный соединяет в себе лучшие черты тружеников современного украинского села.

Вместе с образом борца, преобразователя природы и общества, вошла в советское киноискусство тема свободного творческого труда. Еще первые агитационные ленты периода гражданской войны впервые в истории человечества показали широким массам трудящихся дела и помыслы простых людей — героев новой эпохи. Эта генеральная тема продолжала разрабатываться и в украинском киноискусстве последующих лет. В конце 50-х и 60-х годах фильмы о труде составили значительную часть кинопродукции. На Украине были поставлены помимо уже названных фильмы «Наследники» и «Космический сплав» Т. Левчука, «Катя-Катюша» Г. Лишшица, «Водил поезда машинист» В. Жилина, «Самолет уходит в девять» Ю. Лысенко, «Люди моей долины» С. Навроцкого, «Возвращение» М. Терещенко и другие.

В этих картинах изображен труд и быт рабочих, колхозников, инженеров, простых тружеников. Интересно, что большое внимание авторы фильмов уделили важным морально-этическим проблемам, в особенности проблемам воспитания молодежи. В ряде упомянутых произведений

остро ставился вопрос о рабочей чести, о преемственности традиции серьезного, ответственного, вдохновенного отношения к труду.

К сожалению, ни одна из этих картин не стала важным событием, явлением украинского кино. Отдельные удачи, находки соседствовали в них с поверхностной, художественно слабой трактовкой темы.

Характерно, что в эти годы за решение важных тем современности активно взялись молодые режиссеры, операторы, сценаристы, актеры, художники. В конце 50-х — начале 60-х годов на киностудии республики пришла кинематографическая молодежь, которой были созданы все условия для развития, совершенствования мастерства, поисков своей темы, своего стиля. И результаты не заставили себя ждать. Вслед за «Весной на Заречной улице» выходят фильмы «Моя дочь» В. Жилина, «Странпцы былого» В. Кочетова и Е. Тапкова, «Прощайте, голуби!» Я. Сегеля, «Орленок» Э. Бочарова, «Повесть о первой любви» В. Левина. Разные по жанрам, уровню мастерства, эти ленты были пронизаны вдохновением, свежестью чувств, ясностью мысли, оптимизмом.

Интересен своим нестандартным подходом к решению образа современника и фильм режиссера М. Хуциева «Два Федора» (автор сценария В. Савченко, 1958). Это тонкое, лирическое повествование о мирных днях бывшего фронтовика (артист В. Шукшин), который взял на воспитание беспризорного мальчика. Правдивое изображение первых послевоенных лет со всеми их радостями, горестями, трудностями, поэтическое освещение будней, наблюдательность, тонкий юмор, прекрасная игра молодых актеров, проникновенная операторская работа — все это нашло живой отклик в сердцах зрителей.

Фильм вызвал острые дискуссии. Далеко не все критики полностью соглашались с манерой рассказа — резкой, бескомпромиссной, упрекали режиссера в бытовизме, приземленности. Высоко оценил «Двух Федоров» Сергей Герасимов, сказавший: «На меня картина произвела очень сильное впечатление... Федор большой — человек, идущий к высокой и содержательной цели... В фильме содержится доброе, чистое начало, а оно и есть самое верное в коммунистическом воспитании человека».

И сам фильм и споры вокруг него были весьма показательны. Они лишний раз свидетельствовали, что в наш кинематограф властно входят новый материал, новые герои, а пытаться расценивать их со старых позиций, при-

менять к ним прежние мерки и нормативы, судить их по канонам вчерашнего дня — значит искусственно задерживать развитие, отставать от бега времени.

К сожалению, наряду с интересными и содержательными фильмами о современности, которые при всех своих недочетах все же способствовали художественному обогащению украинского кино, студии республики в этот период еще продолжали выпускать немало ремесленнических картин — результат медленной перестройки кинопроизводства соответственно новым требованиям и задачам.

Поверхностными и схематичными оказались фильмы «Обыкновенная история», «Мечты сбываются», «Свет в окне», «Лупска» и другие. В них важные темы современности решались примитивно, нехудожественно. Об этом с тревогой писала украинская пресса, призывая мастеров кино создавать фильмы, которые оставляли бы след в сердцах и памяти зрителей, которые бы проникали в суть экономических, социальных и культурных процессов, происходящих в жизни.

Тема подвига, тема героизма в годы Отечественной войны серьезно интересовала многих деятелей украинского кино как старшего, так и младшего поколений.

Большой интерес зрителей вызвал вышедший в 1959 году фильм Одесской студии «Жажда» (автор сценария Г. Поженян, режиссер Е. Ташков) — воллующий рассказ о подвиге наших бойцов, совершенном для спасения жизни тысяч советских людей.

В картине правдиво отображен суровый колорит времени, война показана всерьез. Отличительная особенность игры исполнителей основных ролей В. Тихонова, Б. Битюкова, В. Иванова, Ю. Белова — соединение героического и романтического начал — характерно и для стиля всего фильма. Молодые кинематографисты обнаружили здесь свой творческий почерк, стремление уйти от стандартов, рассказать о событиях войны по-своему, преклоняясь перед героизмом советских людей.

«Вдали от Родины» режиссера А. Швачко по сценарию Ю. Дольд-Михайлика (1960), «Крепость на колесах» режиссера О. Ленциуса по сценарию В. Кондратенко (1961), «Их знали только в лицо» по сценарию Б. Юнгера, Е. Ростовцева (при участии И. Луковского) режиссера А. Тимошина (1967) — все эти картины интересны как попытки оригинального решения темы героизма в жанре приклю-

ченческого фильма. Ставя своих героев — простых советских людей — в труднейшие условия открытого столкновения с врагом, авторы этих лент стремятся проследить истоки их мужества и самоотверженности.

Одну из лучших картин об Отечественной войне, «Два года над пропастью», поставил в 1967 году режиссер Т. Левчук по сценарию В. Дроздова, А. Евсеева, Л. Трауберга.

Известный украинский кинорежиссер, один из организаторов и активных руководителей Союза кинематографистов Украины, Тимофей Васильевич Левчук — воспитанник Киевского киноинститута, который он закончил в 1934 году. Школу мастерства в дальнейшем он проходил под руководством И. Кавалеридзе и И. Савченко. В 1941 году Т. Левчук принимал участие вместе с режиссером М. Садковичем в постановке одного из первых цветных фильмов «Майская ночь».

Война надолго оторвала молодого кинематографиста от любимого дела. Но настали мирные дни. В сложных послевоенных условиях Т. Левчук приступает к самостоятельной творческой работе на Киевской киностудии.

Первые его работы — это документальные ленты «Заря над Карпатами», «Киев», биографический очерк «Н. В. Гоголь». В начале 50-х годов он ставит фильмы-спектакли по пьесам А. Корнейчука «В степях Украины» и «Калиновая роща». Первый художественный фильм режиссера «Пламя гнева» (1955) был посвящен героической борьбе украинского народа за воссоединение с братской Россией. Затем выходят его ленты «Иван Франко» (1956), «Киевлянка» (две серии) (1958), «Наследники» (1960), «Закон Антарктиды» (1962), «Космический сплав» (1963).

Фильм «Два года над пропастью» — взволнованный рассказ о подвиге киевских подпольщиков в годы Отечественной войны — пользовался особым успехом у зрителей. Картина была отмечена на зональном кинофестивале в Тбилиси в 1967 году, хорошо принята критиками и прессой. Ценно в фильме то, что напряженный драматизм повествования сочетается с пристальным интересом авторов к внутреннему миру героев.

Фильм «Проверено — мин нет» (1965) режиссеров Ю. Лысенко и З. Велимировича поставлен совместно с югославскими кинематографистами. В нем рассказывалось о борьбе братских народов с фашизмом, о дружбе, спаявшей советских и югославских солдат в боях за освобождение Белграда.

Картину «Проверено — мнѣ пет» отличает высокая режиссерская культура, отличный актерский ансамбль. Война обрисована суровыми, правдивыми красками, но авторы не увлекаются натуралистическими подробностями, самое главное для них — раскрыть психологию подвига.

Это же стремление явственно и в ленте «Трое суток после бессмертия» (1963). Автор сценария К. Кудиевский и молодой режиссер В. Довгань смело отошли от привычных решений военной темы и попытались трактовать материал в духе баллады, солдатской легенды. Это предъявляло особые требования к стилю фильма, к манере актерского исполнения, и надо сказать, что, за небольшими исключениями, со своими задачами авторы картины справились.

Оператор П. Тодоровский в те годы заявил о себе как об одном из лучших мастеров нашего кино — он снимал фильмы «Два Федора», «Жажда». Став режиссером, он и здесь сумел сказать свежее слово: его фильм «Верность» (1965) по сценарию, написанному им совместно с Б. Окуджавой, был встречен с одобрением у нас и за рубежом.

Рассказав о юношах, вступающих в войну, фильм удивительно тонко и проникновенно раскрыл их богатый духовный мир, красоту их отношений. И хотя на экране нет самой войны — сражений, окопов, атак, госпиталей, ее дыхание ощутимо во всем строе фильма: он активно, страстно обличает бесчеловечность фашизма и утверждает его обреченность. Верность своей земле, своему народу неотделима от героев фильма. Картина покорила искренностью интонации, лиризмом и подлинным мастерством. Вполне заслуженно зрители и кинематографисты оценили «Верность» как достижение всего советского киноискусства.

Были в эти годы и удачные комедийные фильмы.

Страстный приверженец этого жанра режиссер В. Иванов экранизирует классический украинский водевиль «За двумя зайцами» (1961), в котором дал волю своей щедрой фантазии. Он поставил фильм в интересной манере, родственной в стилистическом отношении народному театру — бурлеску, райку. Произведение С. Старицкого «пошло навстречу» творческим стремлениям режиссера и заискрилось на экране чисто кинематографическими находками. Блеснули мастерством актеры О. Борисов, Н. Конержипская, М. Крипницкая.

В этой работе проявились лучшие творческие особенности режиссера, представителя среднего поколения, при-

рожденного комеднографа, начавшего свой путь в кино короткометражкой «Приключения с пиджаком Тарапуньки» (1955), поставившего в 1965 году оригинальную комедию, отмеченную на одном из фестивалей, «Ключи от неба». К сожалению, в последующих своих комедийных лентах — «Непоседы» (1967), «Веселые Жабокричи» (1972), «Ни пуха, ни пера» (1973) — режиссер не сумел закрепить собственные достижения: в фильмах немало приемов, рассчитанных лишь на внешний эффект.

Совершенно в ином стиле решил свой фильм «Приходите завтра» (1963) режиссер Е. Ташков. Это современная комедия, построенная вокруг центрального характера, великолепно сыгранного талантливейшей Е. Савиновой. В ленте творчески развиты лучшие традиции нашей музыкальной кинокомедии 30-х годов. Юмор ленты мягок, тонок, наполнен любовью к человеку.

В 1950 году Е. Ташков закончил актерский факультет ВГИКа, играл в Московском театре-студии киноактера, там же пробовал свои силы и в режиссуре. До приезда в Одессу был ассистентом М. Калатозова в картине «Первый эшелон». Работу в украинском кино Е. Ташков начал вторым режиссером в фильме В. Левина «Повесть о первой любви». В 1957 году он поставил картину «Страницы былого» совместно с В. Кочетовым.

Первый самостоятельный фильм Е. Ташкова «Жажда» (1959) по сценарию Г. Поженяна стал заметным явлением украинского кино. Комедия «Приходите завтра», поставленная Е. Ташковым по собственному сценарию, — одна из самых удачных советских кинокомедий 60-х годов, построенных на раскрытии яркого народного характера.

Огорчительным был выход на экраны в эти годы ряда слабых комедий на современном материале, лишенных подлинной комедийности и даже примет времени.

«Годы молодые», «Королева бензоколонки», «Черноморочка», «Артист из Кохановки», «Повесть о Пташкине» пресса встретила суровой критикой, вновь возобновив разговор о путях развития кинокомедии, о трудностях, встречающихся на пути этого жанра.

Некоторые режиссеры пытались протестовать против критики своих неудачных лент, ссылаясь на солидные цифры зрительских посещений. Действительно, отдельные слабые кинокомедии имели большой прокатный успех. Но сведения проката не могут служить единственным фактором, определяющим качество того или иного фильма. Зритель смотрит и поверхностные кинокомедии, потому

что любит этот жанр и всегда с нетерпением ждет встречи с каждой новой комедийной лентой. Но на естественной увлеченности зрителей нельзя спекулировать, нельзя строить оценки фильмов.

Есть хорошие традиции, заложенные еще в 30-е годы, у украинского детского фильма. В тот период по своей активности в создании фильмов для детей украинские кинорежиссеры занимали чуть ли не первое место среди республиканских кинематографий. В украинском кино впервые выступили как сценаристы Л. Кассиль и Агния Барто («Буденыши» — авторы сценария Л. Кассиль и М. Юдин, режиссер Е. Григорович, 1935; «Кондуит» — авторы сценария Л. Кассиль, М. Юдин и Б. Шелонцев, режиссер Б. Шелонцев, 1936; «Настоящий товарищ» — авторы сценария А. Барто, режиссеры А. Окунчиков и Л. Бодик, 1937).

Еще в середине 30-х годов начали работать в украинском детском кино режиссеры А. Маслюков и М. Масвская — энтузиасты этого вида киноискусства. Их фильмы «Дочь партизана» (1935), «Карл Бруннер» (1936) и «Митька Лелюк» (1938) принадлежат к числу лучших детских картин.

В период 1956—1969 годов был поставлен ряд детских картин, среди которых стоит отметить «Военную тайну» по мотивам повести А. Гайдара (автор сценария Л. Соломянская, режиссер М. Маевская, 1959).

Свою привязанность к детскому фильму проявили в последнее время и некоторые более молодые кинематографисты.

Режиссер Е. Шерстобитов начинал как приверженец кинематографа для детей и юношества. Дебютировав фильмом «Юнга со пхуны «Колумб», он поставил «Сказание о Мальчише-Кибальчише» (1965) по А. Гайдару — ленту бесспорно удачную, хотя и не во всем совершенную. Режиссер сумел перенести на экран гайдаровскую светлую романтику, его мечту о прекрасном завтрашнем дне, ради которого умирают герои, и расцвел фильм юмором. Юные зрители горячо сопереживали смелому Мальчишу, возмущались Плохишем, смеялись над тупыми, безобразными, звероподобными врагами. Особенно удались режиссеру сцена смерти героя и финал.

Однако, к сожалению, Е. Шерстобитов не сумел удержаться на достигнутом художественном уровне, и его последующие фильмы («Аквапанги на дне», «Туманность Андромеды», «В тридевятом царстве») оказались гораздо

слабее, в них много штампов, банальностей, погрешностей против вкуса.

Многообещающим режиссером детского кинематографа проявил себя и бывший оператор Р. Василевский. Его первая режиссерская работа — фильм «Дубравка» (1963) пользовался большим успехом у юного зрителя. Хорошо прошел по экранам и его «Шаг с крыши» (1972), насыщенный тонким юмором, энергией, оптимизмом, сочетающий увлекательность с гражданственностью.

Итак, жизнь нашего современника, прошедшего войну, трудные, но радостные дни послевоенного восстановления, коммунистического строительства, его мирные трудовые будни предстали в украинском кино этого периода в самых различных жанрах, в произведениях разных стилистических особенностей.

Режиссеры В. Ивченко, Ю. Лысенко, Е. Ташков, П. Тодоровский идут, как правило, путем глубинного раскрытия духовного мира человека, исследования взаимообусловленности чувств и мыслей, эмоционального и интеллектуального. Герои их фильмов лишены внешней эффектности, блеска. Людские характеры в произведениях этих художников — «ЧП», «Иванна», «Проверено — мин нет», «Приходите завтра», «Верность» и других — при полной несхожести почерков и композиционных решений, художнического видения и манеры отображения строятся на ясной психологической и интеллектуальной характеристике, на выявлении высоких качеств человека в повседневности, в наполненных деятельностью буднях.

Для фильмов режиссеров Т. Левчука, В. Довганя, В. Денисенко («Киевлянка», «Два года над пропастью», «Закон Антарктиды», «Трое суток после бессмертия», «Гибель эскадры», «Сон», «На киевском направлении») характерны эпичность, метафоричность и нередко публицистическая заостренность в раскрытии явлений, характеров героев.

Но современность материала и современность творческих решений с использованием особенностей национального искусства объединяют украинские фильмы о наших днях, при всем различии их тематики, их стилистики, их художественных качеств.

Как успехи, так и неудачи этого периода отчетливо свидетельствуют о громадной роли в искусстве кино его литературной основы — киносценария.

На протяжении всей истории кино нередко именно кинодраматургия становилась тем слабым звеном, которое не давало возможности создавать произведения идейно целеустремленные, содержательные и яркие по форме, отражавшие жизнь народа во всех ее существенных проявлениях.

Еще в середине 30-х годов Максим Горький подчеркивал ведущую и решающую роль писателей в развитии кинодраматургии. Он решительно выступал против «демаркационной линии», которую стремились провести между литераторами и кинорежиссерами поборники «секретов» и «специфики» кинематографа. М. Горький лучшим средством создания полноценных сценариев считал творческое содружество режиссера с кинодраматургом.

Украинское кино знает не один пример, когда плодотворная совместная деятельность писателей и кинорежиссеров приводила к хорошим результатам. Так, творческое содружество Игоря Савченко с драматургом Александром Корнейчуком ознаменовалось созданием замечательного фильма «Богдан Хмельницкий». Эффективной была и работа Марка Донского с Вапдой Василевской над фильмом «Радуга». Хорошие результаты дали творческие связи Григория Колтунова с Владимиром Брауном, Тимофея Левчука с Александром Левадой и Натаном Рыбаком, Виктора Ивченко с Владимиром Беляевым.

В русле тесного содружества с писателями активно работают режиссеры Ю. Лысенко, В. Довгань, В. Иванов, В. Денисенко и другие.

К написанию сценариев — как оригинальных, так и экранизаций прозаических произведений — уже к началу 60-х годов было привлечено около сорока писателей и журналистов.

Кроме уже названных выше, в кино активно работают О. Гончар, М. Стельмах, Л. Дмитерко, В. Земляк, К. Кудиевский, Н. Зарудный, П. Загребельный, Е. Оноприенко, Ю. Збанацкий, А. Сацкий.

В 1957—1969 годах вышло более пятидесяти экранизаций, среди которых были фильмы, свидетельствующие о стремлении кинематографистов творчески подойти к произведению писателя, найти определенные экранные средства, которые позволили бы воспроизвести в фильме самое главное, самое ценное в литературном оригинале.

Тяготение к широкому, эпическому освещению событий революционной эпохи проявилось в целом ряде фильмов-экранизаций.

Творчески перенося на экран произведение А. Корнейчука «Гибель эскадры», режиссер В. Довгань попытался решить фильм (1966) в жанре романтической трагедии. Он сумел передать в экранных образах ту страстность революционного пафоса, которая пронизывала пьесу. Эта работа показала молодого режиссера как кинематографиста, которого волнуют масштабные жизненные проблемы, увлекают крупные, яркие характеры.

Тяготение к романтически-героической манере повествования проявилось еще в начале творческого пути В. Довганя, в картинах «Обгоняющая ветер» (1958) и «Грозные ночи» (1960), поставленных на Ялтинской киностудии совместно с А. Курочкиным. Первая самостоятельная работа В. Довганя на киностудии имени А. Довженко — фильм «Трое суток после бессмертия» (1963) стал заметным вкладом в разработку темы Отечественной войны. Фильмы В. Довганя, как правило, отличаются высоким профессионализмом. Правда, далеко не все его картины равноценны. Рядом с удачными фильмами существуют и полуудачи — экранизация пьесы А. Корнейчука «А теперь суди» и неудачи — «Гольфстрим», картина неожиданно манерная, вычурная. Но все картины, в том числе и вышедшие совсем недавно: «Назовите ураган Марией» (1971) и «Семнадцатый трансатлантический» (1972), продемонстрировали не только рост мастерства режиссера, но и его стремление активно вмешиваться в жизнь, затрагивать актуальные темы современности.

Три фильма режиссера Н. Макаренко по романам М. Стельмаха — «Кровь людская — не водица» (1960), «Дмитро Горицвет» (1961), «Люди не все знают» (1964) полно и исторически достоверно воспроизводят бурные события, развернувшиеся в украинском селе в 1905—1917 годах. Режиссер стремится сохранить своеобразие авторской манеры писателя — соединить изображение судьбы больших народных масс с исследованием психологии отдельных представителей крестьянства, вовлеченного в водоворот классовых битв. Однако далеко не во всех фильмах трилогии удалось найти кинематографический эквивалент литературных образов, в отдельных эпизодах ощущается некоторая театральность.

Фильм «Бурьян» по роману А. Головка (автор сценария Е. Митько, режиссер А. Буковский, 1967) удачно продолжил разработку историко-революционной темы. Авторы экранизации, несколько сгладив остроту конфликта, сумели, однако, довольно точно передать атмосферу клас-

совой борьбы в украинском селе первых послереволюционных лет, создали галерею типичных характеров. Яркое раскрылось дарование молодого актера И. Миколайчука в центральной роли коммуниста Давида Мотузки, в чем-то близкого по характеру Василию Губанову из «Коммуниста».

Закончив Киевский институт театрального искусства, А. Буковский стажировался у режиссера В. Брауна, был вторым режиссером по картине М. Маевской «Военная тайна». Уже в его первом самостоятельном фильме «Среди добрых людей» (1962), поставленном по сценарию Ю. Збанацкого, обнаружились черты, впоследствии ставшие характерными для всего творчества А. Буковского, — внимание к жизни людей труда, интерес к психологии, к тому, что наполняет повседневность. Этот фильм, еще не во всем совершенный, интересен и тем, что в нем центральную роль Михайлины сыграла Вера Марецкая.

Заметный шаг вперед сделал режиссер в фильме «Сумка, полная сердец» (1964). И несомненной удачей стал «Бурьян» (1967) — зрителя, уверенная работа, отличающаяся исторической достоверностью, глубоким психологическим анализом, прекрасным актерским ансамблем.

Ю. И. Солнцева поставила фильм «Зачарованная Десна» (1964) по замечательной киноповести А. П. Довженко. (совместное производство «Мосфильма» и Киевской киностудии). Это смелая работа режиссера, глубоко понимающего своеобразие искусства Довженко.

Юлия Солнцева тактично и мотивированно ввела в фильм темы войны и мира, истории и современности, оценивая с позиций советского художника жизнь разных поколений. Ей удалось, образно говоря, как бы пригласить на экран самого Довженко с его лиризмом и глубиной философских размышлений.

Большой зрительский успех выпал на долю фильма «Гадюка» (1965) по повести А. Толстого, поставленного режиссером В. Ивченко (автор сценария Г. Колтунов).

Артистка Н. Мышкова создала сложный, убедительный характер, становление которого происходит в точно воссозданных в картине условиях гражданской войны. Ольга Зотова — это живой человек, ее внутренние противоречия, сомнения, колебания всегда мотивированны. Она проходит большой путь от наивной, далекой от общественной жизни девушки из купеческой семьи до сознательного бойца революции.

Повесть А. Толстого получила второе рождение и зажила новой, экранной жизнью: фильм пронизан пафосом утверждения нового мира, за который отдавали свои жизни герои революционных лет. Вполне закономерным было присуждение В. Ивченко за фильм «Гадюка» Государственной премии СССР им. Т. Г. Шевченко.

Один из ведущих мастеров украинского кино Виктор Илларионович Ивченко в последние годы работал особенно много и напряженно, совмещая режиссерскую деятельность с преподаванием на кинофакультете Киевского института театрального искусства.

Известный театральный режиссер, он дебютировал в кино как сопостановщик фильма «Судьба Марины» (1954). В кино В. Ивченко принес высокую культуру работы с актером, любовь к кропотливой отделке роли. По лучшим его картинам — «ЧП», «Иванна», «Гадюка» — можно судить о том, что режиссера привлекали сильные, страстные характеры, взятые на стыке судьбы, в противоречиях общественной жизни. В. Ивченко — мастер разработки критических ситуаций, в которых характер проверяется словно под давлением сотен «нравственных атмосфер». Режиссер, ставя своеобразный этико-психологический эксперимент, пристально всматривался в тайное тайных человека: каков он на самом деле. Не окажется ли человеком без внутреннего стержня, сумеет ли удержаться на высоте идей, которые провозглашает? Там, где это позволяла драматургия, В. Ивченко создавал крупные, яркие характеры, в которых просвечивает взрастившее их время. В тех же случаях, когда сценарная основа давала режиссеру главным образом бытовой материал, лишенный глубоких обобщений, его картины словно мелеют, герои блекнут: высокое профессиональное мастерство расходовалось на точные и тонкие, но частные психологические очерки и зарисовки.

В более поздних его картинах — «Путь к сердцу» (1970), «Падающий иней» (1971), в фильме-экранизации «Софья Грушко» (1972) — есть правда жизни на уровне быта, но не хватает широкого дыхания. «Софья Грушко» порадовала несколькими по-настоящему сильными эпизодами военных лет, где Н. Мышкова получила благодатный материал для обрисовки незаурядного характера. Но сценарий, написанный по пьесе В. Собко, сохранил черты чисто театральной условности; на экране некоторые ситуации выглядят неубедительно. Это снижает силу эмоционального воздействия картины.

Вопрос о традициях и новаторстве — вопрос чрезвычайно важный для всего советского кино. Верная разработка этой проблемы, исследование различных аспектов взаимовлияния и взаимосвязи традиций и новаторства имеет не только теоретическое, но и практическое значение. Лучшие украинские фильмы последних лет — не только доказательство плодотворности взаимовлияния культур братских советских народов, единства нашего социалистического искусства, но и прекрасные примеры удивительно точного взаимодействия традиций и новаторства.

Правда, следовало бы отметить, что в эти же годы были созданы и произведения, авторы которых в погоне за ложно понятым новаторством, в погоне за необычностью, оригинальностью формы порой забывали о главном — о прекрасных традициях советского украинского киноискусства, с первых же дней своего существования стремившегося к идейной содержательности, общественной значимости, исторической достоверности.

Партийная критика справедливо и аргументированно доказала ошибочность такого «новаторского поиска».

Характерна история создания фильма «Озарение».

В сценарии В. Денисенко, посвященном ученым-микробиологам, многое предвещало значительность будущей ленты и по насыщенности важной и новой информацией и по своеобразию личности главного героя. Ожидался фильм, который мог стать в ряд лучших произведений украинского кино последних лет. Однако интересный замысел потерялся в чрезмерном увлечении режиссера формальными изобразительными средствами и возможностями. В ряде статей после выхода фильма очень точно отмечалась суть допущенных просчетов. Критики указывали на то, что картина оказалась очень уязвимой, поскольку режиссер о сложном рассказывает не просто, а архисложным языком, злоупотребляя вводом в реальный ряд повествования ретроспекций и интроспекций. Герой то присутствует на встрече с самим собой в детстве, то встречается с собой же в старости. Частое вторжение в повествование сложных метафор и символов затрудняет и усложняет восприятие фильма.

В своих предыдущих картинах — «Солдатка» (1959), «Роман и Франческа» (1961), «Молчат только статуи» (1962), «На киевском направлении» (1964) — В. Денисенко заявил о себе как о режиссере, тяготеющем к психологическому анализу, к изучению характера в связях со средой. В лучшем фильме В. Денисенко по сценарию, на-

писанному им совместно с Д. Павлычко, «Сон» (1964), интерес к исследованию внутреннего мира человека органично соединился со стремлением к метафоричности повествования, к использованию языка современного кино.

Авторы картины попытались раскрыть одну из малоизвестных страниц биографии Тараса Григорьевича Шевченко с помощью не всегда обычных, так сказать, «апробированных» в кинематографе средств. Режиссер стремится расширить пространство экрана. Наполненный большой эмоциональностью, драматизмом, фильм рассказывает об одном из чрезвычайно важных периодов в жизни великого украинского поэта — борца и мыслителя, о его юношеских годах, о становлении его характера и мировоззрения. Мотивы фильма перекликаются с поэмой Т. Шевченко «Сон», названной поэтом «комедией», так как в ней разоблачались и клеймились средствами острой сатиры и сарказма феодально-крепостническая монархия, царь-крепостник, его семья, придворная челядь.

В фильме тактично, с позиций современных взглядов на историю, на роль исторических личностей в судьбе народа создан оригинальный образ великого Кобзаря (артист И. Миколайчук). «Сон» не напоминает ни немую картину «Тарас Шевченко» режиссера П. Чардынина, ни большого кинополотна «Тарас Шевченко» Игоря Савченко. Фильм В. Денисенко, можно сказать, полемичный. Привлекали в нем необычность и непривычность композиционного решения, когда режиссер прибегает к отступлениям, нарушая привычную хронологию биографического рассказа, рассчитывая на определенные ассоциации. Скажем, что никто не оставался спокойным или безразличным при знакомстве с фильмом.

Правильные представления о роли традиций, о верном понимании новаторства особенно важны для современного украинского кинематографа в связи с тем, что в последние годы для него характерен постоянный приток молодых творческих кадров.

К концу 60-х годов на украинских киностудиях заявило о себе молодое поколение режиссеров-постановщиков: Н. Мащенко, Ю. Ильенко, А. Войтецкий, Л. Осыка, Б. Ивченко, Г. Кохан, В. Савельев, Н. Ильинский и другие, целая плеяда киноактеров, выпускников кинофакультета Государственного института театрального искусства — Р. Недашковская, И. Миколайчук, Б. Брондуков, И. Гаврилюк и другие. Удачи молодых — это залог дальнейшего успешного развития украинского советского киноискусства.

На межреспубликанском кинофестивале Азербайджана, Армении, Грузии, Украины «Прометей-69» диплом за удачный дебют получил молодой режиссер Борис Ивченко. Его фильм «Аннычка» обратил на себя внимание четкой идейной направленностью, интересными постановочными находками, как, например, в эпизоде «пляски» пленных на битом стекле, и т. д.

Успешно заявил о себе режиссер А. Войтецкий. Его фильм «Скуки ради» — экранизация одноименного горьковского рассказа — произведение во многом неровное — вызвал интерес и зрителей, и критики. Пресса отмечала прекрасную актерскую работу в фильме, умение молодого режиссера создать определенную атмосферу.

Большие споры вызвала также режиссерская работа талантливого оператора Ю. Ильенко «Вечер накануне Ивана Купалы». Одни рецензенты критиковали усложненность, вычурность киноязыка, разностильность фильма, его весьма вольную интерпретацию замечательных произведений Гоголя. Другие, не проходя мимо недостатков, поддерживали стремление постановщика к яркой живописной поэтичности, к аллегорической манере повествования.

60-е годы в украинском кино по праву можно назвать периодом дебютов. Приход в наш кинематограф большого отряда творческой молодежи, его постоянное пополнение — явление в высшей степени знаменательное, отрадное, прогрессивное, жизненно важное. Однако далеко не все первые работы молодых оказались достаточно удачными. В ряде фильмов («Наедине с ночью» Б. Силаева, С. Третьякова, «Лишний хлеб» В. Говяды) мелкотемье маскировалось абстрактным философствованием, внешней эффектностью формальных приемов. Некоторым молодым режиссерам, получившим постановки полнометражных картин, не хватило художественного и производственного опыта, руководство студий не сумело вовремя прийти им на помощь, а дружески настроенные студийные коллективы, искренне желая добра своим питомцам, порой склонны были делать скидку на молодость.

Как правило, работы молодых кинематографистов, их удаchi и просчеты, еще раз подтверждают ту истину, что успех кинопроизведения обуславливается прежде всего идейной зрелостью его авторов, глубоким знанием жизни, творческим освоением опыта мастеров прошлого и критическим отношением ко всякого рода проявлениям формализма, к «модным» приемам зарубежного кино.

В последние годы много говорят и пишут об украинской операторской школе. И это не случайно, хотя само понятие «школа» недостаточно четко очерчено и понимается разными авторами по-разному. Несомненно одно — на Украине работает ряд превосходных операторов нескольких поколений, которым при всех их различиях свойственны и некоторые общие черты, позволяющие объединить их в художественно родственные группы.

Но то, что называется сегодня украинской операторской школой, имеет долгую и славную историю.

Пионерами операторского цеха на Украине были Е. Славинский, Б. Завелев, Г. Дробин, Л. Форестье, Д. Фельдман. Во второй половине 20-х годов в кино пришли А. Панкратьев, Н. Козловский, Н. Топчий и другие. В эти же годы развернулась творческая деятельность выдающего оператора Д. Демуцкого, оказавшего огромное влияние на развитие операторского мастерства в советском кино.

Уже в 20-е годы обнаружили некоторые общие стилистические черты, свойственные работам лучших наших операторов: любовь к природе, умение передавать атмосферу родного пейзажа, склонность к лиризму, к поэтическим интонациям, отказ от внешних эффектов, броских приемов, отсутствие экзальтации.

Когда же в 30-е годы жизнь поставила перед нашим искусством задачу воплотить на экране полнокровный образ советского человека, раскрыть его духовное содержание, мир его мыслей и чувств в тесной связи с общественной жизнью, украинские операторы, не утратив самобытности, овладели тонким искусством портрета, приемами создания психологической характеристики, научились внимательно наблюдать за актером, связывая его с реальной жизненной средой. В кинематограф республики пришел новый отряд операторов, плодотворно работавших и в 40-е и в 50-е годы, — среди них М. Бельский, И. Шеккер, Ю. Екельчик, А. Пищиков, Н. Кульчицкий, А. Герасимов, В. Окулич, А. Мишурич и другие. Для большинства их работ была характерна не только высокая изобразительная культура, но и прежде всего связь с традициями народного творчества как живописного, так и песенно-литературного, любовное, бережное, но отнюдь не музейное отношение ко всему, что составляет своеобразие жизни народа.

Заметный след в украинском кино 40-х годов оставили талантливые мастера Б. Монастырский, М. Кириллов.

А следующее десятилетие — это время значительного роста операторского цеха республики. С расширением технических средств обогатилась и операторская художественная палитра, наметились стилистические пристрастия, творческие манеры.

Возможности объективно-повествовательной, углубленно-психологической манеры показали М. Черный, Н. Слущкий, В. Ильенко, Р. Василевский.

К стилю живописно-метафорическому тяготеют П. Тодоровский, С. Шахбазян, Ю. Ильенко.

В 60-е годы, ознаменованные новым приливом творческой молодежи в кино республики, повествовательно-психологическое направление развивали и обогащали И. Беляков, Л. Штифанов, Ф. Сильченко, А. Яновский, М. Беликов, А. Итыгилор.

А. Антипенко, В. Калюте, В. Квасу, В. Башкату, Ф. Гилевичу и другим свойственна большая живописная культура, насыщенность изображения, иногда, правда, чрезмерная, богатство композиционных решений, разнообразие монтажных тропов. Они тяготеют к подчеркнуто яркой зрелищной образности, порой даже в ущерб точности и четкости психологического анализа.

В свою очередь операторам повествовательно-психологического стиля иногда не хватает пластической культуры, фантазии, воображения и активного отношения к материалу.

Разумеется, это деление достаточно условно, палитра наших операторов гораздо шире границ отмеченных основных стилистических тенденций. Но для всех них — и для мастеров старшего и среднего поколений, и для молодежи — характерны те же признаки, которые мы отмечали выше, говоря об украинской операторской школе, — лиризм и эмоциональность, песенный лад, тяготение к фольклорным традициям.

Таким образом, при всех издержках творческих поисков мы должны констатировать, что сегодня в республике работает большой коллектив талантливых мастеров-операторов, оригинальных, думающих, ищущих, которые развивают лучшие традиции украинской советской операторской школы.

Важные процессы происходили в конце 50-х и в 60-х годах в украинском хроникально-документальном и научно-популярном кино.

Украинские кинодокументалисты широко и творчески использовали опыт и традиции Дзиги Вертова, теоретически им обоснованные и подтвержденные на практике его лучшими лентами — «Киноправда», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Симфония Донбасса», «Три песни о Ленине». В этих фильмах Вертов, стремясь утвердить то новое, что рождается в советской действительности, давал примеры «коммунистической интерпретации» реальных фактов, примеры вмешательства искусства в жизнь.

Большое влияние на документальное кино Советской Украины оказал бесценный опыт Довженко, его поэтические и мудрые документальные ленты — «Освобождение», «Советская Буковина», «Битва за нашу Советскую Украину», «Победа на правобережной Украине», открывшие качественно новые выразительные средства и до того времени неизвестные возможности сочетания изображения с поэтически приподнятым и философски наполненным авторским текстом.

В 50—60-е годы вновь усилился интерес документалистов к кинохронике бурных лет Октябрьской революции. Целый ряд лент отмечен творческим использованием традиций первых энтузиастов-кинопублицистов — традиций страстной и действенной публицистики.

Органически вошли в живую ткань новых документальных лент, повышая их большое познавательное и воспитательное значение, кадры, в которых запечатлен Владимир Ильич Ленин, его пламенные выступления перед трудящимися, советскими воинами, душевные беседы с представителями народа.

В 1964 году Союз кинематографистов Украины с участием мастеров кино других братских республик провел теоретическую конференцию, на которой шел важный разговор о путях развития очерка-портрета, биографической документальной ленты, хроникально-документального исторического очерка. Украинским кинодокументалистам широкий обмен мнениями был особенно полезен, потому что они к этому времени выпустили ряд картин этого жанра («Амвросий Бучма» и «Слово об Игоре Савченко», «Рассказы о Шевченко» и «Александр Довженко» и готовились к съемке серии лент о выдающихся деятелях Коммунистической партии и Советского государства — Г. Петровском, С. Косиоре, В. Чубаре, П. Дыбенко (они вышли в последующие годы).

Этим произведениям общественность и критика уделили серьезное внимание не только потому, что подобные

ленты вызывают особый интерес у широких масс, но и потому, что их активно использует школа, справедливо считая ценным средством воспитания молодежи.

Разумеется, далеко не каждая документальная картина была содержательным документом времени, подлинной страницей кинолетописи современности. Но с каждым годом благодаря смелым поискам количество оригинальных и своеобразных произведений увеличивается, обогащая наш кинематограф и сокровищницу советской культуры. Свидетельство тому — фильмы «Семья Сосниных», «Ей всегда двадцать» — о Гуле Королевой, «Командарм Дыбенко», «Династия», «Сельский врач».

Много интересного есть и в работах украинских документалистов 60-х годов, и в первую очередь среди фильмов, выпущенных к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции и к 50-летию Советской власти на Украине.

Большой интерес зрителей и кинематографистов вызвали картины «Корабли не умирают», «Горячее дыхание», «Василий Порик», «Товарищ трактор», «Днепровская баллада», «Лети, наша песня!».

Высоко была оценена лента «Люди над облаками» — об отваге и замечательном мастерстве советских спортсменов (она была отмечена наградами на Всесоюзном и международных кинофестивалях в Москве, Оберхаузене, Лейпциге, Скопле, Кортина д'Ампеццо).

Напряженную плодотворную работу ведут мастера документального кино республики — режиссеры и операторы, запечатлевая героические дела нашего современника, внося свой вклад в создание коллективного портрета народа — строителя коммунизма. Это благодаря К. Богдану и Г. Гольдштейну, М. Кауфману и Я. Марченко, В. Орлянкину и Я. Местечкину, Ф. Каминскому и М. Пойченко, В. Киселеву, Е. Тимлину, Ф. Гилевичу зритель ежедневно видит на экранах будни и праздники нашей страны, бурный рост экономики и культуры.

Документальное кино — наша боевая кинопублицистика — в последние годы пополнилось рядом значительных произведений. Среди них стоит отметить фильмы «Днепровская баллада», «Иду к тебе, Испания!», «400 биографий», «Летный день курсанта Ефименко», «Мужество», «Нина Хахалина».

Ленинскую тему разрабатывали картины «По декрету Ильича», «Всегда живой», полнометражный фильм «Всегда готовы» — о Ленине как организаторе рабоче-крестья-

янской Красной Армии, «Три рассказа», «Вечная тема» и другие.

Хорошо были встречены ленты «Параска Бида и добрые люди», «Украина — год 1967», «Украина — песня моя», «Коммунаровцы», «Павел Постышев».

О дружбе русского и украинского народов рассказывали фильмы «Дорогами братства», «И брат с братом обнялись», «В семье вольной, новой», «У наших друзей», «Украина, земля наша», «Советская Украина».

Большое место в работах документалистов занимают и проблемы современности — им посвящены ленты «Две весны агронома», «Рабочая династия», «В одном селе», «Учитель», «Формула жизни», «Я — кибернетик», «Шахтерская столица», «Огненный след».

В кинопублицистике республики активно трудятся И. Грабовский, И. Гольдштейн, Р. Ефименко, А. Косинов, В. Небера, А. Слесаренко, А. Фернандес, В. Шкурин, М. Юдин. Коллектив талантливых кинодокументалистов ежегодно пополняется одаренной молодежью.

В тесном содружестве с игровым и документальным кино, осваивая и творчески используя их опыт, развивался научно-популярный кинематограф республики.

В 1956—1965 годах успешно работали режиссеры М. Грачев, Л. Островская, Е. Григорович, П. Зиновьев, С. Снитко, С. Шульман, М. Винярский, Г. Крикун, И. Твердохлиб, К. Лундышев.

Большим успехом пользовались ленты М. Грачева, известного по прекрасному фильму 1947 года «Они видят вновь», — «По следам невидимых врагов» (1956), «Портрет хирурга» (1964), по праву вошедшие в число лучших советских научно-популярных произведений для экрана.

К несомненным удачам можно отнести и фильмы «Атом помогает нам» (1958), «На грани жизни» (1965), «Электронный консилиум» (1959), «Они должны слышать» (1961), «Тайна алмаза» (1965), «Путь к антивеществу» (1966), освещающие самые актуальные проблемы нации — атомной физики и кибернетики, биологии и медицины.

Фильмы «Брат Ленина» (1967) и «Ульяновы в Киеве» (1964) — это взволнованные рассказы о революционной деятельности семьи Владимира Ильича.

Лучшие традиции научно-популярного кино продолжены в лентах «Сегодня с Павлом Вирским» (1966), «К

тайнам долголетия», «Формула эмоций», «Открытие под-сказывает природа», «Приговор выносит история» (1964), «Гимнаст» (1966), «Нашему тренеру» (1965).

Эстафету поисков подхватили молодые режиссеры и операторы, пришедшие на студию в этот период и органически вошедшие в ее большой и целеустремленный коллектив, — режиссеры Ф. Соболев, Л. Удовенко, В. Хмельницкий, Т. Золоев и многие другие.

О достижениях республики, с которыми она пришла к 50-летию Октября и к полувековому юбилею Советской власти на Украине, рассказывалось в картине «Наша Украина» (1967).

Широкое признание у нас и за рубежом получили фильмы Ф. Соболева «Семь шагов за горизонт», «Язык животных», «Думают ли животные?», которые не просто фиксировали состояние научных знаний, а явились в своем роде фильмами-экспериментами, ставящими серьезные проблемы и по-своему участвующими в научном поиске.

Разнообразие тематики, жанров, творческих почерков демонстрируют нам ленты «Человек и хлеб», «На-та-ли!», «Экономика, производство, человек» и другие.

Ежегодно студия выпускает сотни учебных, учебно-инструктивных, видовых, рекламных лент по заказам вузов, школ, промышленности и сельского хозяйства, активно участвуя в решении задач, поставленных перед нашей страной научно-технической революцией, грандиозными планами коммунистического строительства.

В лучших украинских научно-популярных фильмах специальные проблемы освещаются, как правило, доступно, популярно, они рассчитаны на самую массовую аудиторию, и все выразительные средства научно-популярной кинематографии, ее художественный язык служат задаче доходчивого и увлекательного изложения материала. Стараясь разбудить воображение и фантазию зрителя, авторы активизируют его мышление, прививают ему любовь к знаниям и восхищение неустанно ищущим человеческим разумом.

За последние годы фильмы студии получили около пятидесяти наград на всесоюзных и международных кинофестивалях, были отмечены Ломоносовскими премиями. В 1967 году студия была награждена орденом Трудового Красного Знамени. От ее большого коллектива, талантливого и горячо увлеченного своим делом, коллектива, в котором важную роль играет главный редактор

студии киновед и сценарист Е. Загданский, можно ждать новых значительных, ярких произведений.

Замечательными художественными достижениями по праву гордятся мультипликаторы Украины.

Подлинный расцвет этого важного вида киноискусства начинается в республике в 1960 году, когда было организовано творческое объединение художественной мультипликации на Киевской студии научно-популярных фильмов и развернулась плодотворная деятельность режиссеров И. Лазарчука, И. Гурвич, Н. Василенко, А. Грачевой, Л. Зарубина.

С большим интересом были встречены их картины «Золотое яичко», «Почему у петуха короткие штаны», «Тайна Черного Короля», «Никита Кожемяка», «Радуга», «Веселый художник», «Тяв и Гав», «Аистенок», «Сказка о королевиче и трех лекарях», «Песенка в лесу» и другие.

Делались и первые опыты объемной мультипликации — «Подарок», «Ивасик-Телесик», «Страшный зверь».

Рядом с признанными мастерами успешно работают молодые режиссеры — Д. Черкасский («Мистерия-буфф», «Ох!»), В. Дахно («Как казаки кулеш варили», «Как казаки в футбол играли») и другие режиссеры, среди которых и выпускники кинофакультета Киевского института театрального искусства (режиссер В. Костылева, оператор А. Гаврилов).

Несмотря на отдельные неудачи, мультфильмы нашей республики завоевывают все более широкую популярность у советского и зарубежного зрителя.

Коммунистическая партия всегда уделяла кинематографии большое внимание как важному средству идеологического и эстетического воспитания, постоянно проявляла заботу о повышении идейно-художественного уровня произведений кино, воспитании талантливого пополнения.

Центральный Комитет партии в 60-е годы принял ряд важных решений, в которых указал пути преодоления имевшихся недостатков в области создания полноценных в идейно-художественном отношении сценариев и фильмов, совершенствования мастерства, улучшения производства фильмов.

В августе 1962 года ЦК Коммунистической партии Украины обязал Министерство культуры Украинской

ССР, в ведении которого находилась тогда кинематография республики, помочь украинским киностудиям организовать заказы на сценарии, посвященные важнейшим темам современной жизни народа, усилить внимание республиканских издательств и печати к вопросам развития киноискусства.

В те годы активно начала разрабатываться теория кинодраматургии, шли споры о сценарии, о его специфике, как основе фильма. Сценарий завоевал себе место и в большой литературе. Публикация сценариев классических фильмов А. Довженко и И. Савченко, лучших современных произведений для экрана способствовала утверждению сценария как полноценного литературного произведения, идейно-художественной основы фильма. Обращено было внимание и на проблему экранизации. Все это способствовало притоку новых сил в кинодраматургию, сотрудничеству сценаристов и режиссеров.

В центре внимания кинематографической общественности находились и сложные проблемы режиссерского мастерства, подготовки новых кадров, постоянной учебы творческих работников.

Эти вопросы обсуждались на Первом съезде кинематографистов Украины (1963) и на Первом (учредительном) съезде кинематографистов СССР (1965).

Большое влияние на развитие кино республики оказал Четвертый съезд писателей УССР. На нем впервые был поднят серьезный разговор о сценарном мастерстве украинских кинодраматургов. С обширным докладом о состоянии кинодраматургии и о ее задачах выступил писатель и сценарист А. Левада.

После съезда студии республики стали шире привлекать литераторов и журналистов к творческой работе. Плодотворно сотрудничали с украинскими студиями русские сценаристы — Е. Помещиков, А. Первенцев, И. Луковский, А. Спешнев.

Помимо проблем сценарных и режиссерских в эти годы серьезному обсуждению был подвергнут уровень операторского и актерского мастерства, пути совершенствования подготовки актерских кадров.

В 1961 году при Киевском государственном институте театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого был открыт кинофакультет, готовящий режиссеров кино и телевидения, операторов, актеров и киноведов.

В том же году стал выходить массовый журнал «Новини кіноекрану» («Новости киноэкрана») — приложение

к журналу «Мистецтво» («Искусство»). Ныне это самостоятельное издание с тиражом в 500 тысяч экземпляров.

Тогда же был создан отдел киноведения при Институте искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР, секция теории и критики в Союзе кинематографистов Украины, отдел театра и кино в издательстве «Мистецтво» («Искусство»), кафедра киноведения Киевского театрального института им. И. К. Корпенко-Карого.

Все это способствовало подъему теоретической мысли в республике; критика стала играть более заметную роль в кинопроцессе, а теоретики обратились к разработке проблем истории кино и теории современного украинского советского фильма.

Республиканское издательство «Мистецтво» из года в год увеличивало выпуск кинолитературы. 60-е годы ознаменовались появлением значительных работ по киноведению. Вышел трехтомник «Украинское советское киноискусство» (1917—1954), сборники украинских сценариев, книги, брошюры и статьи по теории и истории киноискусства.

Процесс обновления шел буквально во всех областях сложного кинематографического организма.

На студиях были созданы производственно-творческие объединения, оправдавшие себя на практике как прогрессивная форма организации творческого процесса.

Увеличение производства игровых фильмов способствовало активизации творческой жизни украинских киностудий, стимулировало деятельность нового поколения режиссеров, актеров, операторов и кинодраматургов. Началась активная борьба за повышение идейно-художественного уровня, борьба с негативными явлениями, характерными для лет малокартинья.

В обстановке общественного подъема, трудового энтузиазма, творческого горения деятели кинематографии стали более пристально всматриваться в жизнь, упорнее искать художественные средства для выражения новых примет повседневности. И все это дало свои результаты. Появились произведения, в которых отчетливо ощущалось стремление к смелому, яркому художественному воплощению важнейших проблем современности, к действительно образному, эмоциональному воплощению жизненного материала, к решительному отказу до дидактизма и иллюстративности.

Усилились творческие взаимосвязи с кинематографистами других советских республик. Появились фильмы,

поставленные и в содружестве с киностудиями социалистических стран.

Украинское киноискусство в 1956—1969 годах внесло солидный вклад в развитие многонационального искусства нашей Советской родины.

Неся в своих произведениях, пронизанных духом коммунистической партийности, народности, высокие идеи интернационализма, социалистического гуманизма, мира и дружбы народов, кино Украины проявляет свою самобытность в творческом развитии лучших традиций советского искусства, воплощаемых на экране в различных стилистических и жанровых манерах. И не случайно именно в эти годы на всесоюзных и международных фестивалях высокими призами и наградами был отмечен целый ряд украинских художественных, научно-популярных и документальных фильмов.

**В СЕМЬЕ
ЕДИНОЙ**

В 1969 году советская кинематография широко отпраздновала свое 50-летие.

В приветствии кинематографистам ЦК КПСС, Президиума Верховного Совета, Совета Министров СССР отмечалось, что «подписанный Владимиром Ильичем Лениным 27 августа 1919 года исторический Декрет о переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение государства положил начало развитию кинематографии в нашей стране на новой политической и экономической основе». Впервые в истории человечества «кино было поставлено на службу интересам революции, задачам воспитания нового человека, строителя социализма и коммунизма».

В приветствии было сказано, что «В. И. Ленин неоднократно подчеркивал огромное значение кино как могучего средства пропаганды революционных идей, как искусства, доступного и близкого широчайшим народным массам».

Целые поколения советских людей с юных лет воспитывались и воспитываются на героических жизнеутверждающих образах киноискусства, зовущих на патриотические подвиги в созидательном труде, активной общественной деятельности, самоотверженной защите завоеваний социалистического строя.

Партия и правительство призвали кинематографистов Советского Союза и в дальнейшем «следовать высоким традициям боевого, революционного социалистического киноискусства».

Празднование полувекового юбилея нашего кино, происходившее накануне 100-летия со дня рождения великого Ленина, ознаменовалось подъемом творческой активности мастеров экрана, созданием ярких кинопроизведений, посвященных современности, героической истории народа, осуществлению бессмертных ленинских идей.

Итоги деятельности советского народа в ходе восьмой пятилетки были подведены в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева XXIV съезду партии.

Все развитие нашей творческой жизни после XXIV съезда КПСС показывает, что съезд явился важнейшим событием, которое надолго определило будущее советского искусства. В принятой съездом развернутой программе коммунистического созидания четко определена возрастающая роль советского искусства в духовной жизни, в формировании мировоззрения, общественных, этических и эстетических идеалов строителей коммунизма.

Коммунистическая партия поставила перед мастерами искусства задачу всемерно и постоянно укреплять связи с народной жизнью, направлять свое творчество на беззаветное служение делу коммунистического строительства, воспитания, формирования нового человека. Это органически должно сочетаться с борьбой за дальнейшее развитие искусства социалистического реализма, с непримиримой борьбой против буржуазной идеологии, модернизма, натурализма, эстетства и догматизма. Метод социалистического реализма, который, как указывает марксистско-ленинская эстетика, возник на основе передовых традиций прошлого и, продолжив, обогатив их, стал могучим оружием познания и преобразования мира, открывает перед художником неограниченные просторы для целеустремленных творческих дерзаний.

«Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма»¹, — сказал Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии.

Глубокий анализ положения дел в области развития культуры, искусства, литературы, содержащийся в Отчетном докладе ЦК КПСС, дал в руки советским художникам, всей творческой интеллигенции ясные ориентиры для работы.

Дальнейшую конкретизацию исторические решения XXIV съезда по идеологическим вопросам получили в ряде важных партийных документов последнего времени и прежде всего в постановлениях ЦК КПСС «О литера-

¹ «XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза». Стенографический отчет, т. 1, М., Политиздат, 1971.

турно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Все эти партийные решения и постановления — глубокие теоретические документы, дающие конкретную программу дальнейшего развития как всего искусства нашей страны, так и советского кинематографа. Эти документы дарят художникам силу и вдохновение, ориентируют на свершения, достойные созидательных усилий народа и партии, высоких целей, поставленных перед страной.

Сознание грандиозных, поставленных жизнью задач и высокой ответственности перед партией и народом определило творческую целенаправленность украинских кинематографистов. Юбилейные годы стали для них, как и для всех трудящихся нашей страны, своеобразными рубежами, когда обозревается все сделанное и делаются выводы, не только отмечающие достижения, которые необходимо утверждать и умножать, но и сосредоточивающие внимание на нерешенных вопросах, на недостатках и средствах их устранения.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» является одним из важнейших событий в истории советского киноискусства, оно касается всех работников кино, в какой бы области они ни трудились. Центральный Комитет нашей партии призвал деятелей кино сосредоточить свое внимание на всемерном повышении идейно-художественного уровня фильмов, поднятии на новую качественную ступень дела кинопроизводства, улучшении работы кинопромышленности, кинофикации и кинопроката. «Киноискусство, — подчеркивается в постановлении, — призвано активно способствовать формированию у широких масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед. Почетный долг режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, всех деятелей кино — создавать высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилям кинопроизведения, развивающие лучшие традиции искусства социалистического реализма»¹.

¹ «Правда», 1972, 22 августа.

Осознание высокой ответственности, принципиальность и идейная закалка мастеров кино, их вооруженность марксистско-ленинской теорией, овладение методом социалистического реализма, глубокое знание своего дела, постоянное совершенствование художественного мастерства — залог нового подъема киноискусства, обогащения его действительно новаторскими, высокоидейными и художественно совершенными произведениями.

Конец 60-х — начало 70-х годов — очень интересное и очень сложное время в истории кино Советской Украины. Это годы интенсивного, но неровного развития; наше кино знает и крупные победы и тяжкие поражения. К этому времени украинские фильмы начали занимать все большее место среди картин, пользующихся успехом у народа, картин, наиболее «посещаемых».

В центральной и республиканской прессе все чаще стали появляться статьи и рецензии, дающие положительную оценку современного украинского киноискусства, отмечающие фильмы, которые являются достижением кинематографа республики.

Несомненно, на наших студиях в результате заботы ЦК Компартии Украины и правительства, благодаря большой организационной работе созданы все условия для вдохновенного кинотворчества, сложились сильные творческие коллективы, способные решить самые сложные задачи, связанные с идейным и эстетическим воспитанием нашего народа.

В то же время за последние годы был выпущен ряд фильмов, ставших объектом острой и справедливой критики. Зрители отказывались принимать идейно ущербные, художественно невыразительные, примитивные картины, предъявляя высокие требования к деятелям кино.

И на нынешнем этапе развития украинского кино, этапе, бесспорно насыщенном разнообразными по силе и степени завершенности творческими достижениями киномастеров разных поколений, было бы неверно тем не менее успокаиваться на достигнутом и не замечать отдельных недостатков. Но при этом нельзя забывать о главном критерии, которым мы все должны руководствоваться, критерии, сформулированном Л. И. Брежневым в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду, критерии, основанном на высокой принципиальности в оценке явлений искусства, сочетании взыскательности с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей.

Готовясь к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина, украинские кинематографисты создали ряд фильмов, посвященных претворению в жизнь ленинских идей. Постановка этих фильмов — это и серьезное испытание на творческую зрелость и большая школа идейного и художественного роста.

Искусство кино должно было пройти сложный путь творческих исканий, идейного и эстетического возмужания, прежде чем приступить к созданию на экране образа В. И. Ленина.

Впервые в украинском художественном кино образ Ленина был воссоздан в 1958 году в фильме «Правда» по пьесе А. Корнейчука, поставленном режиссерами В. Добровольским и И. Шмаруком (автор сценария А. Левада).

Роль Ленина исполнял артист Симферопольского театра Г. Юченков, подчеркнувший такие черты характера Ильича, как убежденность в победе правого дела, человечность, сила воли.

В фильме показано, с каким большим вниманием Ленин относился к украинскому народу, раскрыто значение и справедливость его исторических слов о том, что только «при единстве действий русских и украинских пролетариев свободная Украина возможна, без такого единства о ней не может быть и речи».

В 1971 году важной теме «Ленин и Украина» посвятил свой фильм «Семья Коцюбинских» по сценарию А. Левады известный украинский режиссер, народный артист СССР Т. В. Левчук.

Фильм рассказывает о боевом братстве украинского и русского народов в годы революции и гражданской войны, о решающем влиянии В. И. Ленина на сознание передовой части украинской интеллигенции и о всемирно-историческом значении ленинских принципов решения национального вопроса на Украине.

Герой фильма — выдающийся украинский писатель-демократ Михаил Коцюбинский — дружил с М. Горьким, встречался с В. И. Лениным на острове Капри. Дети писателя Юрий и Оксана, а также воспитанник этой семьи Виталий Примаков были отважными, убежденными борцами за власть Советов, за Советскую Украину.

«Готовясь к съемкам, — рассказывал режиссер, — наша творческая группа вновь и вновь возвращалась к ленинским произведениям, знакомилась с документальной и художественной киноленинианой... Это должна была

быть историко-революционная киноповесть о том, как распространялось на Украине учение Ленина, как благодаря ему формировалось классовое сознание украинских рабочих и крестьян, как приходила в революцию передовая интеллигенция... Сценарий А. Левады был сложным для постановки: он охватывал большой период времени, показывал события на широком социальном фоне, рассказывал о многих исторических личностях...»¹.

В фильме воссоздана историческая ситуация накануне революции и революционный взрыв 1917 года — дана широкая панорама Октябрьского штурма в Петрограде, боев красного казачества за власть Советов на Украине.

Авторы фильма нашли верное композиционное и жанровое решение, давшее возможность вложить в две серии события целого десятилетия — 1908 — 1918 годов. Они стремились к документальной достоверности в подаче исторических событий, исторических личностей и в создании атмосферы действия, обрисовке характеров, бытовых условий жизни героев.

В основе драматургии фильма конфликт социальный — борьба сил революции против царизма, контрреволюции и их прислужников — Временного правительства Керенского, буржуазно-националистической украинской Центральной рады, петлюровщины и белогвардейщины. Особенно подчеркивается в картине та непримиримость, с которой В. И. Ленин, коммунисты разоблачали всякого рода отступников и предателей революции.

В центре произведения — события, связанные с семьей Коцюбинских, представителей передовой революционной украинской интеллигенции.

Яркий и впечатляющий образ классика украинской литературы М. Коцюбинского с глубоким проникновением создает на экране Александр Гай. Роль сына писателя Юрия, командующего Красной Армией, играет актер Ю. Демич — искренне, вдохновенно, пластично.

Появление В. И. Ленина в нескольких эпизодах — на острове Капри, во дворце Кшесинской, в Смольном — придает фильму «Семья Коцюбинских» глубокий смысл, высокое идейное звучание.

Исполнитель роли Ленина артист А. Трощановский стремится раскрыть образ Ленина в различных планах — философском, лирическом, остродраматическом. Доминирующей чертой Ильича в трактовке А. Трощановского

¹ Журн. «Новини кіноекрану», Київ, 1970, № 4, стр. 9.

становится классовая непримиримость, целеустремленность, страстность трибуна, вождя масс.

Оператор В. Войтенко и художник В. Агранов проявили зрелое мастерство в создании галереи ярких портретов, живописных пейзажей и масштабных батальных эпизодов.

Фильм «Семья Коцюбинских» был высоко оценен прессой и общественностью. Режиссер Т. Левчук, автор сценария А. Левада и актер А. Гай удостоены Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко за 1971 год.

К ленинскому юбилею был создан на киностудии имени А. П. Довженко и историко-революционный фильм «Почтовый роман» (1970, сценарий Даниила Храбровицкого, режиссер Евгений Матвеев).

У народного артиста РСФСР Евгения Матвеева установилась давняя и прочная творческая дружба с украинскими киноработниками. В 1966 году он сыграл главную роль в историко-революционном фильме «Ярость» по рассказу Б. Лавренева «Ветер», поставленном режиссером Н. Ильинским. Через два года, именно на Киевской киностудии, состоялся успешный режиссерский дебют Е. Матвеева: фильм «Цыган» по всей стране прошел с большим успехом.

Глубокие, масштабные задачи поставил перед собой режиссер в новой картине «Почтовый роман». Здесь едва ли не впервые в истории кино воссоздан героический образ лейтенанта Шмидта — одного из передовых людей своего времени, человека мужественного, порвавшего со своим дворянским сословием, воспринявшего идеи революции, человека с чистой совестью, самоотверженного защитника интересов трудящихся, глубоко верящего в победу революции.

Шмидт возглавил восстание моряков на крейсере «Очаков», вел среди экипажа крейсера революционную агитацию, призывал бороться против царского самодержавия. На суде он сказал: «Я знаю, что столб, около которого приму смерть, стоит на меже двух разных исторических эпох. Позади, за спиной у меня, останутся народные страдания и потрясения тяжелых лет... А впереди я буду видеть молодую, обновленную, счастливую Россию...»

Интересно сыграл роль Шмидта молодой актер, воспитанник Киевского института театрального искусства А. Парра. Он сумел передать в своем герое главное —

одержимость. Одержимость идеей свободы и одержимость большим чувством.

История П. П. Шмидта, история его героической и горькой жизни, его огромной любви, рассказанная в фильме, покоряет своей необыкновенной романтикой.

Фильм разворачивается как бы в двух временных плоскостях: 1905 год — время восстания на крейсере «Очаков» и 1922 год — поиски чекистом Ковшовым адресата последнего письма Шмидта, написанного им перед казнью. Этот сюжетный ход помог авторам фильма повести серьезный разговор о Любви и Революции.

По воле случая в руки Ковшова попадает предсмертное письмо П. Шмидта к некой З. Ризберг. Разыскав эту женщину, Ковшов узнает трагическую историю ее любви — ее счастливого знакомства с Шмидтом и почти шестимесячной переписки с ним, переписки, в которой открылся весь этот удивительный человек с его размышлениями о добре и справедливости, о чести и бесчестии, о революции, о мире.

Очень важное, ключевое значение для всего фильма имеет эпизод беседы чекиста Ковшова с В. И. Лениным и Ф. Э. Дзержинским (в роли В. И. Ленина выступил артист Ю. Каюров, перед тем создавший образ Ильича в фильме «Шестое июля»). Молодой коммунист настойчиво ищет ответ на встревожившие его вопросы, вызванные знакомством с письмом, проникнутым глубоким, чистым, всепобеждающим чувством.

— И революция не мыслима без любви. Сколько больших дел согрето любовью! — говорит в фильме Владимир Ильич. — Каких прекрасных людей привела к нам любви! Революция и любовь — всегда рядом. Эти понятия одинаковой чистоты.

Эта мысль и пронизывает фильм, утверждающий, что моральная чистота, высокие порывы и преданность в любви свойственны прежде всего людям высокой идеи, людям сильным, принципиальным, духовно богатым.

В картине наряду со сценами яркими, вдохновенными, выразительными есть и мелодраматические моменты и слабые эпизоды.

Однако у зрителей «Почтовый роман» пользовался большим успехом. На Всесоюзном кинофестивале в Минске (1970) он был отмечен Первым призом как лучший историко-революционный фильм, а на Международном фестивале в Осака (Япония, ЭКСПО-70) удостоен почетного диплома за воплощение исторической темы.

В связи с подготовкой к ленинскому юбилею внимание украинских кинематографистов привлекли и образы комиссаров первых лет революции — кристально чистых и мужественных солдат партии.

Образ коммуниста, воплощающего лучшие черты нашего народа, волновал кинематографистов с первых дней революции. Мы встречались с коммунистами и в первых хроникальных и агитационных лентах, и в «Укразии» П. Чардынина, в «Арсенальцах» Леся Курбаса, в «Двух днях» Г. Стабового. Украинское киноискусство 20-х годов запечатлело образ одного из первых самоотверженных бойцов партии, дипломата-коммуниста в фильме А. Довженко «Сумка дипкурьера», рабочего вожака-арсенальца коммуниста Тимоша в фильме «Арсенал» в исполнении С. Сващенко. Самобытные характеры выходцев из народа, полководцев гражданской войны на Украине Щорса (Е. Самойлов) и Боженко (И. Скуратов) были созданы в 30-е годы. В фильмах «Перекоп» И. Кавалеридзе, «Большая жизнь» Л. Лукова, лентах военных и послевоенных лет — «Радуга» М. Донского, «Партизаны в степях Украины» И. Савченко, «Подвиг разведчика» Б. Барнета, в картинах недавнего времени — «Киевлянка» Т. Левчука, «Кровь людская — не водица» Н. Макаренко, «Трое суток после бессмертия» В. Довганя, «ЧП» В. Ивченко и ряде произведений других мастеров украинского кино встречали мы коммунистов, самоотверженно действующих на благо революции, строительства социализма.

Образы коммунистов были созданы в эти годы в ряде других фильмов: «Повесть о чекисте» (1970) режиссеров Б. Дурова и С. Пучиняна, «Дума о Британке» (1970) по пьесе Ю. Яновского режиссера Н. Винграновского, «На киевском направлении» (1971) режиссера В. Денисенко, «Десятый шаг» (1970) режиссера В. Ивченко, «Сеспель» (1971) режиссера В. Савельева. Разные по материалу, по тематике, по стилистике, эти фильмы каждый по-своему говорили о мужестве, самоотверженности, целеустремленности лучших людей народа, воплотивших в себе его самые ценные, самые прекрасные качества.

Воспитанные партией и закаленные в классовых боях коммунисты — совесть и честь эпохи — в этих лентах выступали, как подчеркивалось в кинокритике, «выразителями дум и надежд народных масс, как раз в их действиях украинский народ увидел программу социального и национального освобождения, возможность строительства такой жизни, о которой мечтали во время краткого от-

дыха те чубатые юноши в школьной комнате, увешанной картами земных полушарий (в фильме «Щорс». — И. К.). Освобождая родную Украину от денкинцев, петлюровцев, кайзеровцев, они мечтали об интернациональной дружбе, о садах, какими украсят планету, о всем, связанном с вечным стремлением к счастью и справедливости...»¹.

Действительно, во все периоды развития украинского кино тема Коммунистической партии, образ коммуниста вдохновляли мастеров кино.

Мужественным, преданным революции людям, людям необыкновенной отваги, пламенным агитаторам и пропагандистам ленинских идей, посвятил свой фильм «Комиссары» (1970) талантливый режиссер Николай Мащенко.

В ранней молодости Н. Мащенко мечтал стать режиссером театра, эту мечту в нем укрепил его учитель — один из корифеев украинского театра, народный артист СССР И. А. Марьяненко, внимательный и требовательный воспитатель творческой молодежи, преподававший в те годы в Харьковском театральном институте, где и учился Н. Мащенко. После окончания института молодой художник работал в театре, взяв себе на «вооружение» важнейшее качество режиссуры — умение работать с актером.

Первой экранной работой молодого кинорежиссера стал фильм «Новеллы Красного дома» (1964), поставленный совместно с И. Ветровым по сценарию писателя В. Земляка о борьбе за новое село, о людях колхозной деревни. Неровный, профессионально еще незрелый, но с оригинальными режиссерскими находками, фильм явился удачной пробой сил молодого режиссера. В картине «Хочу верить» (1965), вызвавшей широкую дискуссию, проводилась мысль о преемственности поколений, неразрывной связи современности и прошлого. Следующий фильм, «Всюду есть небо» (1966) о героических буднях летчиков, свидетельствовал о возмужании таланта режиссера, о его счастливом даре поэтического восприятия современности. Новый фильм Н. Мащенко «Комиссары», поставленный по мотивам повестей Ю. Либединского, исследует процесс идейного мужания людей, уже закаленных в боях, прошедших суровую школу гражданской войны и посланных партией в 1921 году на курсы красных комиссаров. Действие картины разворачивается в обстановке исключительно напряженной, в условиях перехода страны от военного

¹ Журн. «Новини кіноекрану», Київ, 1971, № 3.

коммунизма к новой экономической политике, когда в стране еще была разруха, а в темных лесах и буераках прятались недобитые враги революции. Тот переломный период рождал сомнения и колебания в умах политических незрелых людей.

Режиссера увлекала острая публицистическая задача — рассказать о нелегких испытаниях революционных битв, об атмосфере столкновений морального порядка, о диалектике развития и утверждения передового, коммунистического мировоззрения с позиции современности. Режиссер заставляет своих героев спорить, размышлять, анализировать свои поступки и самые сокровенные мысли.

Разные люди проходят перед нами. «Моя истина — моя вера в Ленина. Я шел за Лениным и иду», — позиция комиссара Лобачева непоколебима. Иначе складывается судьба комиссара Громова. Мужественный, отважный человек, прошедший сквозь испытания гражданской войны, не раз смотревший в лицо смерти, в дни нэпа заколебался: «Что-то переворачивается в моей душе, Федор. Иногда хочется выхватить саблю и все сначала... — говорит он, — не воспринимаю я нэп». Лишь после тяжелых испытаний приходит к нему истинное понимание закономерности и необходимости переходного периода и он возвращается в ряды своих соратников...

Неповторимость, индивидуальные особенности характера каждого комиссара раскрываются не только в словах, но и в действиях и поступках. Так, комиссар Герасименко считает, что сейчас важнее для комиссаров не учеба, а конкретные дела, и, отказываясь садиться за парту, он отправляется в село для работы в коммуне, где бандиты замучили его товарища. А Дехтярев, бывший боевой комиссар, оказывается предателем.

Критика отнеслась к фильму «Комиссары» с большим интересом. Рецензенты писали о богатой метафоричности, романтической картины, о смелом приеме прямого разговора героев фильма со зрителем и высоко оценивали игру актеров К. Степанкова, И. Миколайчука, Л. Кадочниковой, В. Скоморовской, Ф. Панасенко, Б. Брондукова, М. Голубовича, Л. Бакштаева.

Фильмом «Комиссары» Киевская киностудия подтвердила большие возможности своего творческого коллектива в создании остропроблемных, серьезных и глубоких произведений.

К ленинскому юбилею был создан на украинских студиях ряд хропикально-документальных и научно-попу-

лярных картин, посвященных великому Ленину: «По декрету Ленина», «Так начиналась «Искра», «Кипрские мальвы», «Вечно живой» и много других.

Эти картины свидетельствовали о возмужании украинского кино, о стремлении его мастеров проникать в новые и новые сферы современности и истории, вторгаться в разные области человеческой деятельности. Фильмы ленинского юбилейного года стали большой школой идейного и художественного роста работников кино.

Для украинских картин 1970—1974 годов характерно большое тематическое и жанровое разнообразие.

Создавались ленты о колхозном селе и о рабочем классе, исторические и историко-революционные, фильмы о Великой Отечественной войне и о современности. Украинские кинематографисты работали в самых различных жанрах — приключенческого фильма, киноповести, комедии, психологической драмы, водевиля и других.

Во многом успешной оказалась попытка создать широкое эпическое полотно о жизни и борьбе украинского крестьянства в годы первой русской революции «Хлеб и соль» по одноименному роману выдающегося украинского писателя М. Стельмаха (режиссеры Г. Кохан, Н. Макаренко). Этот фильм — еще одно доказательство неслабеющего интереса кинемастеров республики к историко-революционной теме, к героическому прошлому своего народа.

После фильмов «Ошибка Оноре де Бальзака» и «Семья Коцюбинских» к современной теме вернулся Т. Левчук. «Длинная дорога в короткий день» (1972, автор сценария Н. Рыбак, оператор Э. Плучик) — политический, публицистический фильм о современных украинских ученых-физиках. В его основе — конфликт между советскими деятелями науки, первооткрывателями, поставившими свои знания, опыт и талант на службу человеку, на благо мира и прогресса, и антигуманными, продажными представителями науки капиталистического мира, служащими империалистическим целям.

Горячие споры вызвал фильм Ю. Лысенко «Узники Бомона» (1971) — о подвиге советских людей в годы второй мировой войны. Фабула фильма построена на биографии героя Французского Сопротивления Василия Порика, украинца по национальности. Главной целью режиссера было раскрыть психологию подвига, показать, что корни

героизма Порики уходят в глубокую почву — в социалистический строй, воспитавший человека новой формации.

В «Узниках Бомона» немало удач. Во многом чувствуется крепкий режиссерский профессионализм. Хорошо играют актеры. Но впечатление снижается тем, что многое в картине передано весьма и весьма приблизительно. Франция, где происходит действие фильма, на экране воссоздана крайне неубедительно. Все это не дало возможности нарисовать фигуру центрального героя во весь рост, сузило рамки психологического анализа.

Картина А. Швачко «Нина» (1972), тоже разрабатывающая тему подвига, посвящена действиям героев-подпольщиков в годы Отечественной войны. Однако снята она в привычных канонах приключенческого фильма.

Наряду с опытными мастерами на киностудиях республики в последние годы активно трудились и кинематографисты более молодого поколения.

Серьезной, значительной удачей украинского кино явился фильм «Как закалялась сталь» (1973), поставленный по одноименному роману Николая Островского режиссером Н. Мащенко.

Критика и общественность оценили фильм как новаторское произведение кино и телевидения, которое развивает и обновляет лучшие традиции советского кинематографа и первые достижения телевизионного искусства.

Николай Мащенко стремится глубоко осмысленно использовать опыт художественной классики и народного творчества. В фильме «Как закалялась сталь», пронизанном истинно социалистическим гуманизмом, режиссер ведет рассказ о судьбе конкретного человека, тесно связывая ее с историей всего народа. Новаторство режиссера выявляется и в развитии образного киноязыка, в стремлении к киноповествованию, проникнутому высокой героикой, в поисках новых форм драматургии и изобразительно-монтажных возможностей экрана. Режиссер, оператор и актеры с помощью сложного комплекса художественных средств создают на экране романтическую атмосферу подлинных событий революционных лет, подчеркивая мотивы, созвучные нашим дням. Николай Мащенко пришел к оригинальному и своеобразному осмыслению литературного оригинала с учетом предыдущих его экранизаций. Он создал фильм высокого звучания, смелый и свежий по своим идейно-художественным и стилистическим особенностям.

Авторы фильма передали эмоциональную напряженность и образно-поэтический строй литературного первоисточника, привнеся в него свое кинематографическое поэтическое видение мира.

Яркий, волнующий и впечатляющий образ Корчагина создал молодой актер Владимир Конкин.

Режиссер Н. Мащенко возмужал в этом фильме как художник. И его победа, победа всего творческого коллектива, следует сказать, не случайность, а закономерность: она добыта серьезным трудом, помноженным на талант, обогащенным бесценным опытом советского кино и телевидения. Удача фильма — замечательный пример удивительно точного взаимодействия традиций и новаторства.

Оживленные дискуссии вызвали новые работы режиссеров Ю. Ильенко «Белая птица с черной отметиной» (1972), Л. Осыки «Захар Беркут» (1972), А. Войтецкого «Тронка» (1972).

Юрий Ильенко, Леонид Осыка, Артур Войтецкий — режиссеры во всем непохожие. Но их объединяет потребность искать, не повторять уже сделанное. Естественно, что не все им удастся, они знают и удачи и потери, но их ленты дают богатый материал для размышлений.

Фильм «Белая птица с черной отметиной», поставленный Ю. Ильенко по сценарию, написанному им совместно с И. Миколайчуком, отмечен наградой на VII Московском международном кинофестивале.

Закончив операторский факультет ВГИКа, Юрий Ильенко снимал фильмы «Прощайте, голуби!» Я. Сегеля, «Где-то есть сын» А. Войтецкого. Затем он пробует свои силы в режиссуре. Его первой постановкой явилась яркая зрелищная лента «Вечер накануне Ивана Купала» по мотивам повести Н. В. Гоголя и украинских народных песен.

Фильм «Белая птица...» охватывает значительный период времени — от воссоединения западноукраинских земель с Советской Украиной в 1939 году до первых послевоенных лет. Действие его происходит в небольшом, затерянном в горах буковинском селе. На протяжении почти десятилетия прослеживается судьба семьи сельских музыкантов Звонарей — старого отца, матери и трех братьев. Бурные события круто изменили жизнь Буковины. История властно потребовала от каждого решения своей доли, в стороне никто остаться не смог.

Проследивая судьбы героев, авторы стремятся сохранить верность исторической правде. Закономерен в фильме позорный финал Ореста и полна высокого смысла

смерть Петра, пытавшегося спасти своего русского друга — тракториста, которого бандиты подожгли вместе с трактором.

Своеобразна и ярка изобразительная культура фильма (оператор В. Калюта, художник А. Мамонтов). Цвет играет в картине большую эмоциональную роль.

Роли главных героев исполняют талантливые актеры — Л. Кадочникова, Д. Фирсова, И. Миколайчук, Б. Ступка, Ю. Миколайчук.

Авторы стремятся показать свободную и счастливую жизнь, которую дала Буковине Советская власть. В фильме есть эпизоды интернационалистического звучания.

Однако нечеткость идейного замысла привела авторов к определенным просчетам.

Драматургия фильма фрагментальна, сцены и эпизоды решены как отдельные самостоятельные этюды, что порой приглушает драматизм действия, распыляет зрительское внимание.

Картина еще раз подтверждает, что без ясной и отчетливой идеи, без целостной драматургической структуры невозможно достичь полного успеха, и любое самое высокое режиссерское и операторское мастерство окажутся бессильными.

Л. Осыка, выпускник ВГИКа, заявил о себе как режиссере пущем картиной «Каменный крест» (1969) по новеллам В. Стефаника. Л. Осыка обратился к прошлому своего народа и рассказал о тяжелой жизни украинского дореволюционного села, задавленного пуждой и темнотой. «Каменный крест» — одна из удачных экранизаций украинской классики. Новая работа Л. Осыки «Захар Беркут» по мотивам повести великого украинского писателя-демократа Ивана Франко сложна и противоречива. Она воскрешает страницы героической борьбы горцев Закарпатья с татаро-монгольскими полчищами, обрушившимися в XIII веке на Русь. Авторы фильма видели свою задачу прежде всего в том, чтобы сохранить верность первоисточнику — создать кинопроизведение в былинном стиле, в жанре народной легенды. Отсюда и образность картины, и ее ритм, и трактовка персонажей.

К сожалению, недостаточно убедительны образы действующих лиц. Захар Беркут С. Симчица внешне монументален, выразителен, но ему не хватает жизни, страсти, он будто псзирует перед своими соплеменниками, изображая вождя и мудрого старейшину. Прекрасный актер К. Степанков остро, темпераментно играет предателя Ту-

гара Вовка, но в его исполнении этот персонаж модернизирован. «Осовременены», как отмечала критика, и молодые герои, причем это не пошло на пользу ни им, ни фильму. Это нарушает художественную целостность картины. Временами она кажется чересчур декоративной.

«Тронка» (1972) А. Войтецкого поставлена по роману выдающегося украинского писателя Олеса Гончара, точнее, по двум новеллам этого романа — «Полигон» и «Железный остров». Связав судьбы героев этих новелл, авторы сценария О. Гончар, А. Войтецкий, Е. Хринюк поставили на сравнительно локальном материале острые проблемы сегодняшнего дня — проблемы войны и мира, ответственности людей за будущее планеты, проблемы связанные с мироощущением молодежи, вступающей в жизнь. Картина лишена внешнего драматизма — это принцип ее драматургии. Все внимание уделено внутреннему миру людей, за которыми внимательно наблюдает камера.

Действие происходит на степном военном полигоне, где издавна пасли овец чабаны. Один из них, старый чабан Горпищенко (В. Алексеев), воплощающий народную мудрость, ведет долгие беседы с летчиком Ураловым (А. Джигарханян). Собственно, это даже не беседы, а обмен репликами между людьми, хорошо понимающими друг друга.

В семью летчика входит горе — умирает его маленькая дочь. Боль Уралова и его жены переданы сдержанно, тонко, без мелодраматических эффектов.

Фильм отличается высоким профессиональным мастерством, он превосходно снят (оператор В. Башкатов).

Однако нельзя пройти и мимо его существенных недостатков, отмеченных зрителями и критикой. Не соглашаясь с теми, кто обвиняет «Тронку» в холодности, в формальном подражании поэтике «метафорического кино», укажем, что картине вредит излишнее увлечение режиссера деталями, в которых порой тонет главное, не всегда оправданное обращение к символике, замедленность ритма действия. Здесь мы имеем дело с издержками творческой манеры режиссера, несомненно интересного, своеобразного, настойчиво ищущего свою тематику, свой стиль. Подчеркнутый интерес к морально-этическим проблемам чувствуется во всех фильмах А. Войтецкого. Тема чуткого, бережного отношения к людям, гневный протест против жестокости, равнодушия, эгоизма проходит через все его, такие разные по материалу картины,

как «Внимание граждан и организаций» (1965), «Скуки ради» по рассказу М. Горького (1968), «Тронка».

Теперь, когда творческая манера режиссера сложилась, можно и нужно говорить не только о его достоинствах, но и о слабостях, о том, что талантливому вдумчивому, серьезно работающему художнику, очевидно, необходимо, учтя свой собственный опыт, более настойчиво совершенствовать мастерство, не останавливаясь на достигнутом.

Творческими поисками отмечены и другие фильмы, поставленные молодыми украинскими кинематографистами. Среди них есть более или менее удачные, но, пожалуй, каждый из них вносит свой вклад в коллективный художественный опыт.

О дружбе народов нашей Родины рассказывают фильмы «Звездный цвет» (1972, автор сценария А. Сацкий, режиссер Н. Ильинский) и «Сеспель» (1971, автор сценария Ю. Збанацкий, режиссер В. Савельев).

«Звездный цвет» создан по известному рассказу Б. Лавренева. Сценарист бережно и в то же время творчески отнесся к первоисточнику и создал остроконфликтное произведение для экрана, которое удачно воплотил Н. Ильинский. Фильм проникнут любовью и уважением к народам Средней Азии, точно и глубоко воспроизводит те изменения в их жизни, которые принес Октябрь.

«Сеспель» — лента скромных художественных достоинств — интересна тем, что в ней впервые воспроизведена яркая биография замечательного чувашского поэта, кровно связанного с Украиной.

Надо отметить, что такого рода картины — не случайны для украинского кино. Ведь для его мастеров всегда был характерен живой интерес к жизни братских народов нашей страны — вспомним фильмы А. Довженко, И. Савченко, Л. Лукова. Украинские кинематографисты не считают, что национальное киноискусство возможно только на собственном национальном материале.

Эта слишком узкая, чтобы не сказать больше, точка зрения давно отвергнута в теории и на практике, что подтверждает мысль Л. И. Брежнева, высказанную им на XXIV съезде КПСС, о возникновении в нашей стране новой общности людей — советского народа. Украинские сценаристы и режиссеры хорошо понимают душу, культуру, обычаи братских наций нашей Родины, а мастера кино других республик не раз достигали творческих успехов, делая свои фильмы на украинском материале.

Стремясь ответить на Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», основное внимание киностудии республики в 1973—1974 годах уделили современной теме, отражению важнейших событий в жизни страны.

Отрадно, что появилось сразу несколько фильмов о рабочем классе. Это «Огонь» (сценарист А. Сацкий, режиссер Ю. Лысенко), «Личная жизнь» (сценарист И. Герасимов, режиссер В. Довгань), «Не пройдет и года» (сценарист Б. Бальтер, режиссер Л. Бескодарный), «Каждый вечер после работы» (сценаристы О. Прокопенко, К. Ершов, режиссер К. Ершов). Не все удалось в этих картинах, но характерен и знаменателен растущий интерес кинематографистов к жизни рабочего класса, стремление воплотить на экране образ героя наших дней — человека труда, продолжить славные традиции советского кино, с первых же дней своего существования стремившегося воспеть строителя нового общества, созидателя и творца.

«Огонь» — первый фильм из задуманной трилогии о зачинателях стахановского движения в нашей стране, о становлении нового, социалистического отношения к труду. В трилогии будет прослежена судьба главного героя — Андрея Гейко (прообразами которого послужили Алексей Стаханов, Никита Изотов и другие передовики 30-х годов), его детей и внуков на протяжении свыше сорока лет. Опытный мастер Ю. Лысенко сумел создать остродраматическое произведение, которое обращено к нашим дням, к нашим сегодняшним проблемам и заботам. Раскрывая истоки стахановского движения, режиссер воспевает трудовой энтузиазм и показывает, как в коллективе формируется новый характер рабочего-новатора и как он в свою очередь оказывает влияние на окружающих, становится примером, образцом для подражания.

В фильме «Личная жизнь» режиссер В. Довгань показал себя зрелым мастером психологического анализа. Действие фильма происходит на крупном металлургическом заводе, в основе конфликта — проблема производственная, но в ее решении, в отношении к ней раскрываются характеры, выясняются общественные позиции героев. Личное и общественное слиты в судьбах действующих лиц неразрывно. Поэтому в картине завод — не фон, а реальная жизненная среда, формирующая психологию людей, и эта среда воссоздана правдиво, достоверно.

«Каждый вечер после работы» рассказывает об одном из классов школы рабочей молодежи (фильм поставлен по

мотивам повести М. Глушко «Елена Николаевна»). Разные характеры проходят перед зрителем, несхожие судьбы, но авторам фильма одинаково интересны они все: каждый персонаж по-своему значителен. В центре картины — образ учительницы Елены Николаевны, созданный известной актрисой З. Славвиной. В этой роли актриса отошла от привычного амплуа и нарисовала характер своеобразный, мягкий, легко ранимый, с богатой внутренней жизнью.

Молодой режиссер К. Ершов в этой новой работе заявил о себе как о художнике думающем, серьезном, внимательно изучающем особенности характера своего современника.

Менее удачен фильм Л. Бескодарного «Не пройдет и года» — о бригаде коммунистического труда. Жизнь строителей отражена во многом поверхностно, но и здесь есть живые зарисовки быта, метко схваченные подробности.

О современном селе рассказывает фильм «Здесь нам жить» режиссера А. Буковского по сценарию Н. Зарудного. Центральный конфликт картины — столкновение между парторгом Яковом Чигириным (артист Н. Мерзликин) и знатным трактористом Мироном Ковалем (артист К. Степанков). Эти образы наиболее удались в фильме — перед нами живые, убедительные характеры, словно выхваченные из самой гущи жизни. Это придает ленте весомость, общественную значимость. К сожалению, фильм неровен: в нем есть элементы развлекательности. Справедливо писала о картине газета «Правда»: «Как жаль, что погоня за ложной развлекательностью помешала авторам сосредоточиться на том интересном, важном, что есть в жизни партийного секретаря!»¹

В «Новоселье» (по повести Б. Бабляка) сценарист В. Говяда и режиссер В. Ильяшенко рассказали о жизни украинского села на протяжении пятидесяти лет — от дней революции и гражданской войны до современности. С любовью и уважением относятся авторы к своим героям, простым сельским труженикам, прогнавшим помещиков, отстаившим Советскую власть в борьбе с врагами, восстановившим разрушенное войной хозяйство и сегодня занятым решением новых задач. Несколько поколений проходит перед зрителем, и от поколения к поколению передается главное — любовь к Советской Родине, к земле, к труду на благо народа. Недостатком картины явля-

¹ «Правда», 1974, 29 марта.

ется ее некоторая затянутасть, местами вялость действия и недостаточная слаженность актерского ансамбля.

О судьбе молодой бортировщицы, погибшей от бандитской пули, рассказали О. Гончар и А. Мишури в фильме «Абитуриентка». Эта лента, художественно не совсем совершенная, ценна ярким характером героини, сыгранной талантливой актрисой И. Шевчук, и образом мудрого учителя в исполнении Н. Мерзликина. Если за Галей Гриценко угадывается Надя Курченко, то прообраз учителя — замечательный педагог В. А. Сухомлинский. К сожалению, режиссер А. Мишури не до конца использовал заложенные в сценарии возможности для создания героического характера, но лента подкупает своим лиризмом, поэтичностью.

Современности посвящен и фильм сценариста Е. Оноприенко и режиссера Т. Золоева «За твою судьбу». Для режиссера — это первая проба в области игрового кино. И в целом ее можно признать удачной. Главное достижение картины — образ Терезы в исполнении Е. Козельковой. Актриса мастерски раскрыла психологию своей героини, которая после долгих лет разлуки вернулась на родину, увидела ее как бы впервые, новыми глазами, и по-настоящему полюбила. В каждой ситуации актриса органична, естественна, советская действительность дана как бы ее глазами, и зритель разделяет волнение Терезы, появившей и почувствовавшей, что такое — Родина, родная земля, свой народ.

Драматические людские судьбы исследует молодой режиссер Б. Ивченко в картине «Когда человек улыбнулся» (сценаристы Ю. Пархоменко, В. Ивченко). Нелегко складывается жизнь главной героини Инги (артистка З. Цахилова), ей суждено многое пережить и передумать, прежде чем она поймет, что нельзя замыкаться в своем горе, бежать от людей. И хотя актриса далеко не во всех эпизодах убедительна, а характеры других действующих лиц обрисованы весьма бегло, фильм привлекает постановкой важных морально-этических проблем и попыткой их небанального решения.

Несомненной удачей года следует считать картину «В бой идут одни «старики». Ее поставил режиссер Л. Быков по сценарию, написанному им совместно с Е. Оноприенко и А. Сацким. Л. Быков сыграл и главную роль — командира эскадрильи Алексея Титаренко. Достоверно воссозданы в ленте суровые дни войны, без ложного пафоса показан ежедневный героизм наших летчиков, в

фильме много доброго юмора. Авторы сумели рассказать о войне по-своему, не повторяя известных образцов, рассказать взволнованно и душевно. Основная тема картины — нерушимая дружба братских народов нашей страны, особенно ярко проявившаяся в годы войны. Эти годы никогда не забудутся, говорит фильм, и не случайно авторы посвятили его «летчикам, которые не вернулись из полета». Погибшие герои живы в памяти потомков, в славных свершениях современников, которые должны быть достойны таких героев, как Алексей Титаренко и его боевые друзья.

Фильм удостоен первой премии на Всесоюзном кинофестивале 1974 года в Баку. Л. Быков отмечен как лучший исполнитель мужской роли.

В жанре политического фильма выступил режиссер В. Исаков, поставивший по сценарию В. Беляева картину «До последней минуты». Судьба героя ленты Ярослава Гайдая построена на материале биографии замечательного украинского советского писателя Ярослава Галана, пламенного патриота, непримиримого борца с буржуазными националистами и упиатами. В фильме немало удач, он заостренно публицистичен, активно наступателен. Талантливый актер В. Дворжецкий создает образ интересный и по-своему убедительный. Следует приветствовать попытку молодого режиссера поставить фильм актуального политического звучания.

Итак, за последние три-четыре года Киевская и Одесская киностудии выпустили картины, завоевавшие всеобщее признание и у нас и далеко за пределами Родины, и ряд произведений, может быть, не во всем совершенных, но отмеченных творческим поиском в области тематики, жанров, художественных решений.

Однако в это же время мы с огорчением встречали гриф украинских студий и в титрах откровенно слабых, ремесленных лент, сделанных словно давным-давно, по привычным схемам.

Критически были восприняты зрителями и прессой кинокомедии «Зозуля с дипломом» и «Веселые Жабокричи» за примитивность и банальность сюжетных ходов и решений. Поверхностно и даже примитивно отражена современность в картинах «Меж высоких хлебов», «Синее небо», «Счастливый Кукушкин». Немалые художественные просчеты допущены и в «Крутом горизонте». Справедливой критике были подвергнуты очень слабые фильмы «Дерзость» и «Опасные гастроли».

Серьезными противоречиями отмечены ленты П. Тодоровского «Городской романс» и А. Муратова «Умеете ли вы жить?»

Бесспорной поддержки заслуживает то, что талантливые режиссеры обратились к современному материалу, к решению морально-этических проблем. Однако их замыслам не хватило глубины, события оказались педостаточно связанными с реальными процессами сегодняшней жизни нашего общества. Отсюда — бедность фантазии, схематизм действующих лиц, облегченность конфликтов.

Правда, в названных картинах есть удачные сцены, они хорошо сняты, интересно играют в некоторых эпизодах актеры. Но сегодня этого мало — фильм о современности с отдельными частными достоинствами никого устроить не может, важен общий результат, важна степень его идейно зрелого и художественно убедительного проникновения в жизнь.

Серьезные ошибки допущены в фильме режиссера Киры Муратовой «Долгие проводы», поставленном на Одесской киностудии.

На фильме лежит печать странного влечения режиссера к минорным, пасмурным картинам, к теме некоммуникабельности. Люди показаны в картине вне времени и пространства, вне исторического процесса. Резкой, но справедливой критике подверглись «Долгие проводы» в статье «По пути беспринципности» М. Винокурова («Радянська Україна»), обосновавшего ложность идейной концепции, несостоятельность и ошибочность позиции авторов.

Урок этих и подобных им картин еще раз подтверждает, что современная тема требует от художника прежде всего идейной зрелости, четкости мировоззрения, принципиальности, глубокого знания жизни, партийной страстности в отстаивании своих идеалов, в утверждении моральных норм советского общества.

Несомненно, борьба за разнообразие и богатство форм и стилей на базе социалистического реализма в украинском кино приносит свои плоды. Однако это не освобождает от взыскательного отношения ко всему, что делается на наших киностудиях. И сегодня мало только критиковать плохие фильмы, важно другое — добраться до самых корней серьезных творческих неудач.

Одна из основных причин появления слабых, неудачных кинопроизведений — недостаточно высокая требовательность к идейно-художественному качеству сценариев

и фильмов со стороны и самих авторов, и их товарищей по работе, всего студийного коллектива. Об этом отчетливо было сказано в Постановлениях Центрального Комитета нашей партии «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Не всегда и мы сами, и наши творческие организации, и наша пресса были достаточно принципиальными в оценке ряда малохудожественных лент, нередко прощая слабости из-за важности темы, актуальности затронутых проблем.

Как говорил товарищ Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду: «иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта. Думается, что мы все имеем право ожидать от работников искусства бóльшей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии...»

Сегодня с высоты тех требований, что предъявляют партия и правительство к художникам, бесспорно положение, согласно которому никакая нужная тема еще не является гарантией полной творческой победы, если нет конкретной, единственно точно выбранной образной структуры вещи, ее композиции, сюжета, конфликта, и главное — по-новому, оригинально показанных человеческих характеров.

Ряд неудачных фильмов свидетельствует о том, что их авторы вроде бы отказались от поисков, примирились с мелкотемьем, не проявляют должной принципиальности в борьбе с псевдозлободневностью, со схематизмом, с иллюстративностью.

Появление плохих кинопроизведений объясняется и целым рядом других обстоятельств. И несовершенством системы кинопроизводства, и недостаточно гибким принципом планирования фильмов как товарных единиц, когда студия во что бы то ни стало должна выпустить в год определенное количество картин, даже если для этого придется запускать заведомо несовершенные сценарии или поручать постановку недостаточно опытным режиссерам и т. д.

Эти проблемы, наряду с проблемами основными, идейно-художественными также вызвали в последнее время пристальное внимание украинских кинематографистов.

И даже отмечая недостатки отдельных фильмов украинских киностудий последних лет, пресса тем не менее подчеркивает, что украинская советская кинематография находится сейчас на переднем крае острой идейной борьбы за разум и сердца миллионов людей, борьбы, в которой нет и не может быть компромиссов, что кинематографисты Украины немало сделали и сделают (для этого у них есть все возможности) для того, чтобы утверждать торжество учения Ленина, вести дальнейшую борьбу за духовное обогащение нашего народа.

Интересно заявило о себе в последние годы созданное в 1966 году на киностудии имени А. Довженко творческое объединение «Телефильм».

Начав с короткометражек, киноконцертов и музыкальных лент, оно вскоре расширило свою программу и стало выпускать многосерийные фильмы самых разных жанров по заказу Центрального телевидения. В их создании принимают участие и русские и украинские сценаристы и режиссеры, работающие в тесном творческом контакте.

Первыми телефильмами, обратившими на себя внимание, были ленты о современности: «В город пришла беда» (сценарист А. Мильчаков, режиссер М. Орлов), «Большие хлопоты из-за маленького мальчика» (сценарист Е. Оноприенко, режиссер А. Муратов). В них творческие работники шли путем поисков, овладевая основами телевизионной специфики.

Затем появляются четырехсерийная экранизация известного романа Д. Нагишкина о герое гражданской войны на Дальнем Востоке «Сердце Бонивура» (сценарист А. Шемшурин, режиссер М. Орлов), двухсерийные «Свадебные колокола» (сценарист В. Селиванов, режиссер И. Шмарук) — о жизни молодых сибирских рабочих, «Мы с Украины» (сценарист В. Соботович, режиссер В. Ильяшенко) — большой концерт мастеров украинского искусства. Эти фильмы показали, что коллектив объединения способен браться за серьезные и ответственные темы, за масштабные постановки.

Одной из них стал четырехсерийный фильм «Мир хижинам, война дворцам» по широко известной дилогии выдающегося украинского писателя Ю. Смолича (сценарист А. Шемшурин, режиссер И. Шмарук). В широком историческом полотне прослежены судьбы десятков людей в бурные годы революции и борьбы за Советскую власть на

Украине. В центре событий — семьи рабочих и крестьян, припимающих активное участие в революционной борьбе на юге Украины.

«Мир хижинам, война дворцам» — произведение многоплановое, и не все его линии прочерчены достаточно четко. Иногда авторы сбиваются на простой пересказ, отдельные образы решены поверхностно. Но фильм гневно клеймит украинских буржуазных националистов, разоблачая их антинародную политику, предательство интересов Украины, и воспекает дружбу с народами России, поднявшимися на борьбу за социальное и национальное освобождение.

Большой успех выпал на долю трехсерийного телефильма «Обратной дороги нет» (сценаристы И. Болгарин, В. Смирнов, режиссер Г. Липшиц).

Это суровый, мужественный рассказ о годах войны, о героизме бойцов партизанского отряда. Достоинство картины — точно, выпукло обрисованные характеры, в первую очередь образ командира отряда Топоркова, талантливо сыгранного Н. Олялиным. Полные опасности будни партизанского отряда были воссозданы почти документально, без всяких внешних эффектов и прикрас. И не случайно зрители откликнулись на фильм сотнями писем на киностудию: их не мог не взволновать правдивый драматический рассказ о мужестве советских людей.

Романтическими интонациями отмечен телефильм, поставленный В. Довганем по сценарию известного писателя К. Кудиевского, — «Назовите ураган Марией».

Молодой режиссер Е. Ершов по сценарию А. Алексина создал тонкий, проникновенный, поэтический фильм «Поздний ребенок» о духовном богатстве советского человека, о красоте его чувств.

Героическим годам революции посвящена трехсерийная лента И. Шмарука по сценарию А. Каплера «Вера, Надежда, Любовь». А. Каплер вновь проявил себя мастером лепки характеров и драматически напряженного действия. И. Шмарук, решив фильм в традиционной повествовательной манере, к сожалению, допустил ряд художественных просчетов: многое в ленте кажется вторичным, напоминающим уже известные образцы.

Выпускало объединение и картины слабые, неровные («Лада в стране берендеев»).

Но настоящий успех к творческому коллективу «Телефильма» пришел после создания картин, поставленных по сценариям молодого кинодраматурга В. Богатыре-

ва. Эти ленты рассказывают о современном колхозном селе, об украинской деревне и о тех сложных процессах, которыми отмечен современный этап ее развития. В. Богатырев тяготеет к острым морально-этическим коллизиям, раскрывающим серьезные общественные конфликты нашей действительности. Сильная сторона его творчества — глубокое знание жизни и психологии колхозников, чувство нового, партийная страстность и принципиальность в постановке важных проблем, выдвинутых самой жизнью.

Широкое признание получил четырехсерийный телефильм А. Буковского «Варькина земля», который отобразил становление характера молодой девушки (Н. Антонова) на широком фоне колхозной жизни. Вступив после окончания школы в самостоятельную жизнь, Варя сталкивается с ее сложностями, но не уступает им, не боится трудностей и не ищет легких путей.

Актриса убедительно передает развитие, становление характера своей героини, формирование ее сознания, обогащение жизненным опытом. Судьба Вари прослеживалась не в стороне от жизни села, а в самой ее гуще, и это дало богатый материал для того, чтобы раскрыть ее индивидуальность в действии, в многообразных поступках, в различных ситуациях.

«Варькина земля» вызвала активный зрительский интерес. С учетом опыта этой ленты был поставлен телефильм «Секретарь парткома» (режиссеры Н. Ильинский, О. Ленциус).

В центре двухсерийной картины — образ колхозницы Полины, которую односельчане избрали секретарем своей партийной организации. Актриса В. Полякова сыграла эту сложную роль талантливо, вдохновенно. Ее героиня — женщина большой души, государственного ума, щедрого сердца. Общественное, колхозное для нее неотделимо от личного, в работу она вкладывает всю энергию, всю душу. Победа Полины — это победа нового в нашей действительности, утверждение подлинно творческого, хозяйственного отношения к жизни, не терпящей работы на авось или по старинке. В этом — пафос телефильма «Секретарь парткома», развивающего многие темы и идеи «Варькиной земли».

Проблематика ленты Н. Ильинского, О. Ленциуса в свою очередь продолжена и углублена в картине «Всего три педели», поставленной режиссерами Н. Литусом и М. Резниковичем.

Не случайно пресса единодушно отметила главное достоинство картины — убедительное художественное решение в ней важной современной проблемы. Речь идет о том, каким должен быть сегодня руководитель колхозного хозяйства, как он должен строить свои отношения с людьми. Центральный конфликт фильма решен не схематично, а через человеческие взаимоотношения, в системе убедительных характеров. Талантливые артисты М. Матвеев (председатель колхоза Сивко) и Г. Фролов (инструктор райкома Лященко) сумели глубоко проникнуть в психологию героев. В фильме нет схематичного конфликта «новатор — консерватор», Сивко не похож на традиционного отрицательного, а Лященко — на голубого положительного героя: они живые люди со своими достоинствами и недостатками. И проблемы, которые они решают, — действительно жизненные, актуальные, — требуют поистине нового подхода, смелости, инициативы. Фильм заставляет зрителя задуматься, призывает его к активному отношению к жизни.

Той же партийной страстностью, принципиальностью отмечен и четвертый телефильм по сценарию В. Богатырева — «Доверие» (режиссер Н. Ильинский), который продолжает разработку того же материала, но уже в новом аспекте: здесь речь идет о взаимоотношениях партийного руководителя с массами.

Творческое объединение намерено продолжать работу над фильмами о современном колхозном селе — это одно из главных его проблемно-тематических направлений.

Удачными оказались и опыты телеобъединения в области комедии.

С успехом демонстрировалась на экранах лента «Где вы, рыцари?», поставленная Л. Быковым по сценарию М. Гиндина, Г. Рябкина. Она показала, что современная комедия располагает богатейшим арсеналом кинематографической выразительности и добивается успеха, если только комедийные приемы используются не формально, а творчески, для решения глубокого содержания.

Вызвала интерес критики и зрителей эксцентрическая комедия «Бумбараш».

Успех этого телефильма отметили в своих рецензиях «Правда», «Советский экран», «Комсомольская правда» и другие центральные и республиканские газеты и журналы.

Сценарий фильма написал одаренный кинодраматург Е. Митько по ранним рассказам А. Гайдара. Поставили его режиссеры А. Народицкий и Н. Рашеев. На материа-

ле гражданской войны они создали фильм-сказ, песенную балладу о герое, который сродни героям народного эпоса. Неувядающий, нестареющий, выходящий невредимым из всех испытаний, Бумбараш, этот духовный брат Тили Уленингеля, бессмертен, как сам народ. Таким сыграл Бумбараша талантливый артист В. Золотухин, обнаружив новые грани своего дарования. Артистичность героя не случайна — она выражает духовное богатство человека из народных глубин, разбуженного революцией к новой жизни и идущего за нее в бой.

Фильм насыщен музыкой, песнями, причем они органически входят в его драматургию, а не являются вставными номерами.

Рисуя сложный путь Бумбараша, нашедшего, наконец, свое место в жизни лишь придя в красноармейский отряд, авторы фильма воспевают грозное и славное время великих революционных перемен на нашей земле. С доброй улыбкой изображен красный командир (Р. Ткачук). Он трактован как настоящий былинный богатырь, которого не победить никакому врагу.

В фильме целая россыпь актерских удач. Это Левка в исполнении дебютанта экрана А. Хочинского, Гаврило (Ю. Смирнов), атаманша Софи (Е. Васильева), Варя (Н. Дмитриева). Все персонажи сыграны остро, интересно, с тонким чувством стиля ленты, по-настоящему смешной, озорной и чуть грустной.

Успех фильма по праву разделяют молодые операторы В. Зимовец и Б. Мясников, поэт Ю. Михайлов, композитор В. Дашкевич. Слаженный авторский коллектив создал произведение, которому, несомненно, суждена долгая жизнь и благодарная зрительская память.

Украинский телевизионный фильм ныне и в количественном и в качественном отношении — важная, быстро растущая часть кинематографа республики.

Значительная и важная роль в борьбе за успешное развитие и подъем украинской кинематографии принадлежит киноведческой науке и кинокритике. О роли художественной критики говорил генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев на XXIV съезде партии: «Несомненно, успех и советской литературы и искусства были бы еще значительней, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно соединяла взыскательность с тактом, с

бережным отношением к творцам художественных ценностей».

На Украине работает значительный отряд историков, теоретиков и критиков кино. Прежде всего это научные сотрудники Института искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Т. Рыльского Академии наук УССР, члены кафедры киноведения Института имени И. Карпенко-Карого, работники журнала «Новости киноэкрана», издательства «Искусство», редакторы киностудий, работники отделов критики журналов и газет.

Киноведческая и критическая мысль в республике заметно активизировалась.

За последние пятнадцать лет на Украине вышло в свет более тридцати содержательных работ (монографий, очерков, сборников статей) по теории и истории кино, о творчестве отдельных мастеров кинематографа, серия брошюр в помощь народным университетам культуры, любителям кино («Искусство кино», «Литературный сценарий и фильм», «Режиссер в кино», «Как создается фильм» и др.). Важным событием стало издание трехтомника, а позже пятитомника художественных произведений, статей, выступлений, дневников и писем А. Довженко.

Серьезные и масштабные работы по вопросам киноискусства появились у нас после выхода в 1959 году трех книг очерков «Украинское советское киноискусство». Инициатором этих изданий были Институт искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Т. Рыльского Академии наук УССР. Интерес читателей и печати вызвали теоретические сборники «Кино и современность», «Фильм и эпоха», «Искусство экрана», «Жизнь и герои экрана», книги «В. И. Ленин и кино», «Александр Довженко», «Украинская литература на экране», «Современность в украинской кинодраматургии».

За последние годы вышли содержательные книги по вопросам киноискусства В. Кудина, Б. Буряка, С. Безклубенко, Н. Капельгородской, Е. Загданского, А. Ромицина, А. Жуковой, О. Бабышкина, Л. Погребной, С. Зинич, Е. Левина, Л. Левчук, А. Шимона, Д. Шлапака, А. Щербака, Б. Крыжановского, Ю. Новикова; появились серьезные статьи в периодической печати М. Соломонова, К. Теплицкого, Л. Вириной, Г. Зельдовича, С. Сычевского, А. Кондратенко, Д. Василюка, А. Мирошниченко, Д. Мусиенко и других.

Из оригинальных исследований, посвященных отдельным мастерам кино, следует отметить сборник «Режиссе-

ры и фильмы современного украинского кино». Благодаря этому сборнику почитатели киноискусства познакомились с творческими биографиями семнадцати ведущих кинорежиссеров республики. Вышли также книги «Полстолетие украинского советского кино», историко-теоретическое исследование «Кино и годы», два тома литературных сценариев, сборник воспоминаний «Сквозь кино-объектив времени».

Искусствоведы, критики, журналисты и редакторы киностудий, сотрудники газет и журналов регулярно выступают в периодической печати со статьями, очерками, обзорами, рецензиями. Наши кинокритики, вооруженные марксистско-ленинской теорией, художественными ценностями, созданными мастерами искусства, стремятся направить кинематографистов на высокохудожественное отображение нашей современности, воспитывать у зрителей высокие эстетические вкусы.

И тем не менее следует откровенно признать, что киноведческая наука и кинокритика в республике все еще в большом долгу перед практикой. Ведь большинство книг, статей наших киноведов обзорны, информационны. Если и пишется о новых тенденциях в развитии современного искусства экрана, то материал подается без глубокого проникновения в сложные явления и процессы, без достаточно осмысленных и обоснованных обобщений, выводов и оценок.

Многим выступлениям кинокритиков еще недостает высокой требовательности в оценке идейно-эстетического значения произведений художественного, документального, научно-популярного и рисованного кино. Работники критического цеха иногда обходят молчанием маловыразительные, серые, примитивные по содержанию и форме картины, не поднимают голоса против надоевших штампов, кинематографического трюкачества, нарочитой усложненности.

Нередко в наших периодических изданиях, книгах по кино бездоказательно пересматриваются оценки фильмов прошлых десятилетий. Превозносятся режиссеры и актеры, ничего значительного в кино не сделавшие. Расхваливаются фильмы, признанные в 20—30-е годы и даже позже серыми, примитивными или ущербными.

Ясно, что время вносит свои коррективы в выводы и оценки фильмов, характеристики творчества отдельных мастеров кино. Но смысл этих изменений прежде всего в том, чтобы любое явление оценить объективно, научно,

по-настоящему исторично. И эта работа не может сводиться только к перемене минусов на плюсы. Необходимо видеть движение истории, с партийных позиций освещать прошлое и настоящее. «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма», — говорил Л. И. Брежнев на XXIV съезде КПСС. Консервативный, нетворческий подход к ошибкам, имевшимся в прошлом, попытки идеализировать или «поправить» прошлое, «приспособить» его к настоящему — ничего общего не имеют с историзмом как в области художественного творчества, так и в разработке вопросов теории и истории кино, художественной критики. Выводы никогда не должны опережать исследовательскую работу. Иначе возможны весьма неприятные казусы проявления субъективизма и вкусовщины.

Реалистическая природа советского искусства, сила его социальной правды, его новаторский характер, идущий от практики коммунистического строительства, не только отрицают модернизм во всех его проявлениях, но и разоблачают уродливость эстетических вкусов его идеологов и последователей.

В нашей критике порой высказывались, если не прямо, то завуалированно, если не в печати, то в пылу дискуссий, мысли о том, что следовало бы расчленить формализм, отбросив реакционную философию, с которой необходимо покончить, и оставить художественную форму, в которой есть «полезное», которую следует использовать в искусстве. Это ошибочная трактовка формализма, неверная тенденция искать положительное в явно отрицательном. Формализм в целом представляет собой выражение и продукт упадка буржуазного искусства.

Наша критика неоднократно указывала на враждебность модернизма реалистическому искусству, подчеркивала его принципиально антинародный, антидемократический характер.

Творческая практика советского киноискусства доказала, что главным и определяющим признаком искусства социалистического реализма является его высокая идейность, выраженная в яркой, самобытной многоцветности национальных форм, манер, стилей.

Мужает и совершенствуется наша кинокритика, наука о киноискусстве. Интересно, что в последние годы наряду с профессиональными критиками вопросы теории

стремятся решать и кинематографисты-практики — режиссеры, драматурги (А. Левада, Т. Левчук, Н. Машченко, Ю. Ильенко).

Выдающийся украинский писатель О. Гончар посвятил кинопублицистике многие страницы своего романа «Циклон». Стремится повлиять на формирование моральных качеств мастеров кино и писатель Н. Зарудный в своем романе «Урап» и др.

В исторических решениях XXIV съезда КПСС, в Постановлениях ЦК КПСС о литературно-художественной критике и о мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии четко определены неотложные задачи литературно-художественной критики вообще и кинокритики в частности.

Необходимо усилить чувство ответственности киноведов и кинокритиков за развитие и совершенствование украинской кинематографии, неуклонно повышать творческую, действенную активность нашего киноведческо-критического цеха. Следует добиваться того, чтобы именно киноведы и кинокритики в печати и в обсуждениях задавали тон, определяли направление творческих дискуссий и поддерживали все лучшее и ценное, перспективное и полезное в современном кинопроцессе, убедительно и обоснованно раскрывая бесплодность серого и поверхностного, иллюстративного и псевдоноваторского в наших кинолентах.

Только тогда союз киноведческой науки, кинокритики и кинематографической практики окажется по-настоящему плодотворным.

Когда на серебристых четырехугольниках экранов играет свет чудодейственного луча кинематографа и зрители, взволнованные увиденным, будут переживать, размышлять, оценивать очередной фильм, а критики приступят к его анализу, взвешивая каждую удачу и каждый просчет, авторы картины уже будут формировать новый творческий коллектив, готовясь к новым поискам, тревогам и волнениям, понимая свою огромную ответственность перед народом, перед современностью. Ведь полотно киноэкрана — это своеобразная арена острой классовой борьбы, и советское киноискусство, возглавляя прогрессивное кино мира, не имеет права отступить ни на шаг, отстаивая высокие идеалы марксизма-ленинизма, ратую за установление мира и счастья на всей земле, за

формирование многогранно развитой, всесторонне образованной личности, за воспитание в трудящихся глубокой веры в торжество дела коммунизма, глубоких интернациональных и патриотических чувств.

Это активное утверждение своих позиций — отличительная черта как всего советского киноискусства, так и его неотъемлемого звена — киноискусства Советской Украины.

Более чем пятидесятилетний путь развития украинской советской кинематографии являет собой одну из ярких страниц летописи борьбы украинского и всего советского народа под руководством Коммунистической партии за строительство новой, социалистической художественной культуры. Этот путь насыщен интересными и значительными творческими поисками, борьбой за партийность, народность и реализм, за укрепление связей искусства с народной жизнью, за его высокую коммунистическую идейность и художественное мастерство. Украинскому советскому киноискусству на всех этапах своего становления приходилось резко выступать и против чуждых советской культуре буржуазных влияний, против «консервирования» разных элементов культуры прошлого, против национальной ограниченности, национального «провинциализма».

Лучшие традиции, характерные для ранних лет украинского кино, активно продолжались и обогащались во все последующие периоды его развития.

Киноискусство Советской Украины развивалось в тесной и неразрывной связи с русским киноискусством, с искусством кино всех братских народов нашей Отчизны. Еще в 20-е годы Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин первыми признали и поддержали молодого Александра Довженко.

Вместе с Александром Довженко, Амвросием Бучмой, Наталией Ужвий, Иваном Замычковским, Миколой Бажаном, Лесем Курбасом, Иваном Кавалеридзе и другими мастерами украинского киноискусства заботливо растили киномузу на Украине старейший русский актер и режиссер Владимир Гардин, выдающийся кинопублицист Дзига Вертов, журналист и режиссер, постановщик известного фильма «Два дня» Георгий Стабовой, выдающийся актер и режиссер театра и кино Николай Охлопков, киносценаристы Лев Никулин, Алексей Каплер, актер и режиссер Иван Перестигани. С уважением и благодарностью произносят на Украине имена Марка Донского —

постановщика «Радуги» и «Непокоренных», Ивана Пырьева, создавшего на Киевской киностудии фильмы «Трактористы» и «Богатая невеста», Леонида Лукова — постановщика фильмов «Большая жизнь» и «Александр Пархоменко». У колыбели украинского советского кино стояли такие титаны, как А. В. Луначарский и В. В. Маяковский — авторы сценариев первых наших фильмов. С украинским киноискусством связано творчество Г. Рошаля, Б. Барнета, А. Алова и В. Наумова, М. Хуциева. На Киевской киностудии создали замечательные экранные образы Н. Мордвинов, М. Жаров, С. Бондарчук, М. Кузнецов, В. Марецкая. Самобытные образы Щорса и Боженко воплотили русские актеры Е. Самойлов и И. Скуратов. Интересными актерскими работами Б. Андреева, М. Бернеса, Н. Крючкова, М. Ладыниной, П. Алейникова отличались фильмы «Большая жизнь», «Трактористы», «Третий удар». После восстановления Одесской киностудии ее художественным руководителем ряд лет был С. Юткевич. Много сделали для успешной работы в кино творческой молодежи Украины кинорежиссеры С. Герасимов и Л. Кулиджанов.

В то же время на «Мосфильме» много лет работал выдающийся украинский режиссер А. Довженко; воспитанник харьковской молодежной киноорганизации «Кинорабмол» Л. Луков поставил ряд картин на Московской студии имени М. Горького, украинский режиссер И. Савченко снял на московских студиях фильмы «Гармонь», «Дума про казака Голоту» и др. Выдающиеся украинские актеры А. Бучма, Н. Ужвий и другие своим творчеством обогащали кинофильмы русских мастеров.

Творческое сотрудничество, взаимопомощь мастеров киноискусства всех республик нашей страны — прекрасная традиция, которая в наши дни все более укрепляется, развивается, принося богатые плоды.

Растут и крепнут наши связи с кинематографистами братских республик. И если раньше мы могли вспомнить, скажем, работу одного из известных наших операторов Д. Демуцкого на киностудии в Ташкенте, который делился своим искусством с побратимами и сам обогатился завоеваниями узбекского кино, если осталась памятной братская помощь, оказанная украинским кинематографистам в Ашхабаде и Ташкенте в годы Великой Отечественной войны, то ныне не суровость испытаний, а счастье созидать сближает нас. Творческих контактов практически не счесть.

Декады и недели литературы и искусства братских республик, колоссальные тиражи книг и фильмов, переводы произведений литературы и дубляж кинокартин на национальные языки, проведение киносмотров, кинофестивалей — эти примеры еще можно продолжить.

Расцвет, сближение и взаимообогащение культуры социалистических наций и народностей стали великой закономерностью жизни нашей страны, развития и расцвета советской кинематографии. «За полвека существования СССР,— говорил Л. И. Брежнев,— у нас сложилась, расцвела единая по духу и по своему принципиальному содержанию советская социалистическая культура. Эта культура включает в себя наиболее ценные черты и традиции культуры и быта каждого из народов нашей Родины. В то же время любая из советских национальных культур питается не только из собственных родников, но и черпает из духовного богатства других братских народов и, со своей стороны, оказывает на них благотворное влияние»¹.

Высокие идеалы, дух интернационализма стали традиционными для украинского киноискусства. Картины последних лет: «Семья Коцюбинских» и «Дума о Ковпаке» Т. Левчука, «Комиссары» и «Как закалялась сталь» Н. Мащенко, «17-й трансатлантический» К. Кудиевского и В. Довганя, «Нина» С. Смирнова и А. Швачко, «Звездный цвет» А. Сацкого и Н. Ильинского — прямо отвечают интернациональной теме.

Однако возможности и масштабы творчества украинских мастеров кино не могут ограничиться ни перечисленными выше фильмами, ни такими картинами, как «Иванна», «ЧП», «Гадюка» В. Ивченко, «Закон Антарктиды», «Долгая дорога в короткий день» Т. Левчука, «Верность» А. Тодоровского, «Трое суток после бессмертия» В. Довганя, «Сон» В. Денисенко, «За двумя зайцами» В. Иванова, «Проверено — мин нет» Ю. Лысенко, «В бой идут одни «старики» Л. Быкова, фильмами А. Буковского, А. Швачко, Е. Шерстобитова, А. Муратова и др.

В конце 60-х и начале 70-х годов благодаря плодотворной работе в области киносценарии писателей и сценаристов республики О. Гончара, М. Стельмаха, А. Левады, В. Земляка, К. Кудиевского, Н. Зарудного, И. Драча, Н. Рыбака, Ю. Збанацкого, Д. Павлычко, П. Загребельного,

¹ Л. И. Брежнев, О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик.— «Коммунист», 1972, № 18, стр. 15.

А. Ильченко, Г. Колтунова, Е. Оноприенко, Г. Поженяна и других, при активном участии русских писателей и актеров режиссеры украинских киностудий в своих новых фильмах заявили о способности успешно решать важные и значительные темы. Это подтверждают и пресса и результаты соревнований на многочисленных кинофорумах. Более сорока художественных, двадцати пяти хроникально-документальных и около пятидесяти научно-популярных фильмов (в большинстве последних лет) были отмечены Государственными премиями, почетными наградами отечественных и международных кинофестивалей.

Утвердились в кинорежиссуре Николай Мащенко, Леонид Быков, кинематографисты яркого своеобразного дарования и целенаправленного творческого поиска. Нашел свой глубокоиндивидуальный почерк и своеобразную стилистику режиссер Артур Войтецкий. Интересно работают режиссер Юрий Ильенко, Леонид Осыка. Анатолий Буковский, Владимир Савельев, Борис Ивченко, Григорий Кохап, Евгений Хринюк и ряд других молодых кинорежиссеров своими лентами заявили и о природной одаренности и о творческом возмужании.

За последние годы в украинской советской кинематографии, наряду с такими известными уже киноактерами, как Н. Гринько, К. Степанков, А. Роговцева, Н. Наум, утвердилась и большая группа талантливой актерской молодежи — Р. Недашковская, А. Лефтий, Л. Кадочникова, И. Миколайчук, Б. Брондуков, И. Гаврилюк.

Разные поколения мастеров кино. Разные манеры, почерки, жанры и стили. Но ясно одно: на студиях Советской Украины имеются силы для создания высокоидейных, художественно ярких кинопроизведений.

Освещенные в этой книге события, явления и процессы в развитии украинского советского киноискусства, приведенные характеристики, факты и цифры развития кинематографии республики — свидетельство удивительно огромных, невозможных для любой буржуазной страны темпов роста и обогащения национального кино. За сравнительно короткое время кинематография Советской Украины не только утвердилась как важная отрасль духовной культуры, завоевала значительное и почетное место среди других видов художественного творчества, но и смело, решительно вышла на всесоюзный и мировой экран, демонстрируя великую силу коммунистических идей, безграничные возможности творчества в условиях социалистического строя.

Украинское советское киноискусство вступило в свое второе столетие. Последние годы отмечены повышенным вниманием к росту молодых талантов, выявлению разнообразных стилистических направлений, раскрытию творческих индивидуальностей. Этому с особой силой способствует сама советская действительность, те огромные сдвиги и свершения, которые происходят во всех отраслях хозяйственной и культурной жизни Страны Советов в осуществление мудрых, исторических решений XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза.

На заботу и внимание партии, на ее всестороннюю помощь кинематографисты Советской Украины, как и художники экрана всей нашей Родины, отвечают новым творческим подъемом искусства социалистического реализма, внося вклад в сокровищницу ее духовной культуры, стремясь к созданию полноценных фильмов о своем народе, о своих современниках, фильмов, в которых бы наша действительность, наши замечательные свершения в строительстве коммунизма нашли глубокоправдивое и художественно яркое отражение, фильмов, достойных нашего героического времени.

**ЭТИХ ДНЕЙ
НЕ СМОЛКНЕТ СЛАВА
(1917—1931)**

**В. И. ЛЕНИН,
7 НОЯБРЯ 1918 г.
КАДР ИЗ КИНОХРОНИКИ**







«ОСТАП БАНДУРА»
«ТАРАС ШЕВЧЕНКО»
«УКРАЗИЯ»
«СЛЕСАРЬ И КАНЦЛЕР»





**«ПРОДАННЫЙ
АППЕТИТ»**

«ДЖАЛЬМА»

**«БЕНЕФИС
КЛОУНА ЖОРЖА»**

«ДЖИММИ ХИГГИНС»





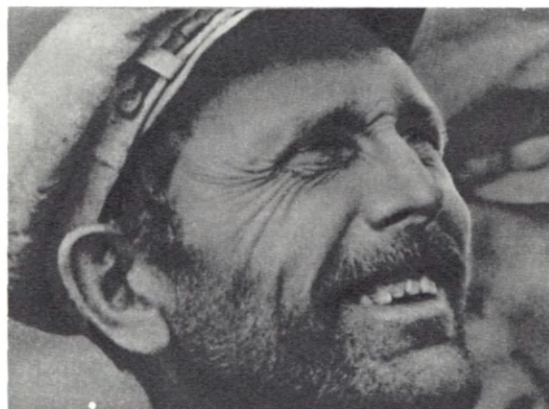
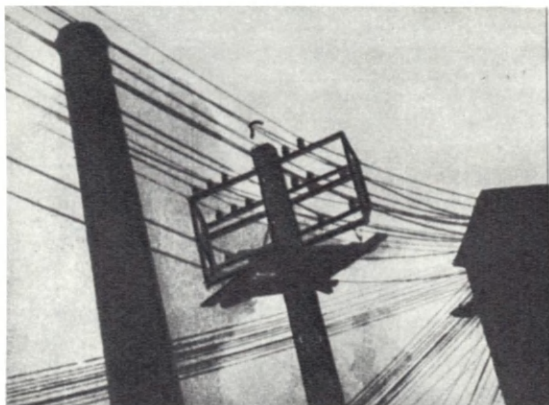
«НОЧНОЙ ИЗВОЗЧИК»





«ДВА ДНЯ»

«ЧЕЛОВЕК
С КИНОАППАРАТОМ»



«ВЕТЕР С ПОРОГОВ»



«ОКТЯБРЮХОВ
И ДЕКАБРЮХОВ»





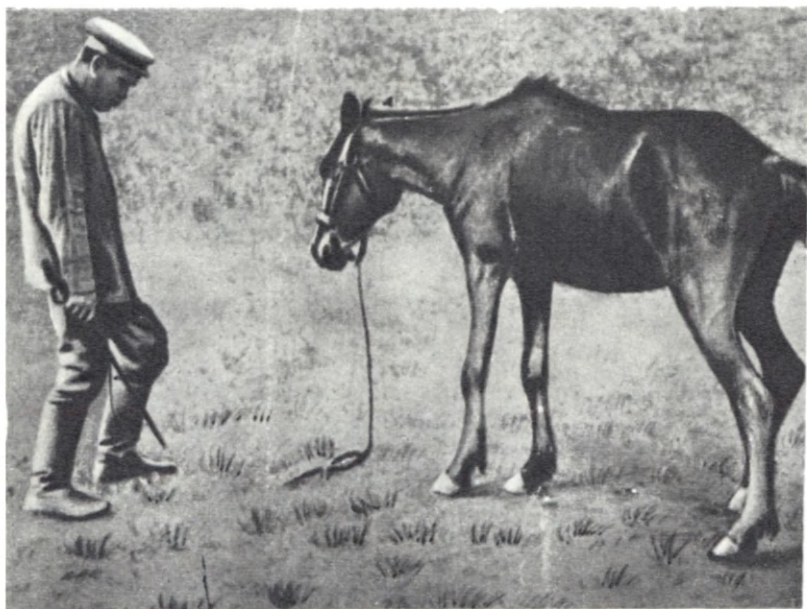


«ЛИВЕНЬ»

«ЛИВЕНЬ»

«СУМКА ДИПКУРЬЕРА»

«ЗВЕНИГОРА»





«АРСЕНАЛ»

«АРСЕНАЛ»

«ЗЕМЛЯ»

«ЗЕМЛЯ»

«ЗЕМЛЯ» →





**А. ДОВЖЕНКО
И Ю. СОЛНЦЕВА**

**В ТРУДЕ,
КАК В БОЮ
(1931—1941)**

«ПВАН»







«АЭРОГРАД»

«АЭРОГРАД»

«ЩОРС»

«ЩОРС»

«ЩОРС» →





«ЩОРС»



«ВСАДНИКИ»

**«БОГДАН
ХМЕЛЬНИЦКИЙ»**



**«БОГДАН
ХМЕЛЬНИЦКИЙ»**



«КОЛИИВЩИНА»

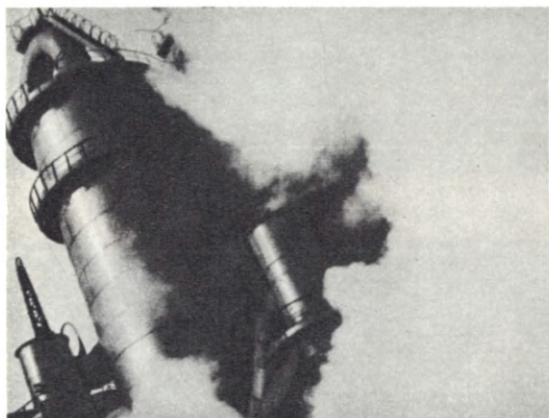
**«ЗАПОРОЖЕЦ
ЗА ДУНАЕМ»**

**«СОРОЧИНСКАЯ
ЯРМАРКА»**

«КАРЛ БРУННЕР»



**«СИМФОНИЯ
ДОНБАССА»**





**«ТАНКЕР «ДЕРБЕНТ»
«ИСТРЕБИТЕЛИ»**

«БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ» →





«БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ»

«БОГАТАЯ НЕВЕСТА»



«БОГАТАЯ НЕВЕСТА»

«ТРАКТОРИСТЫ»

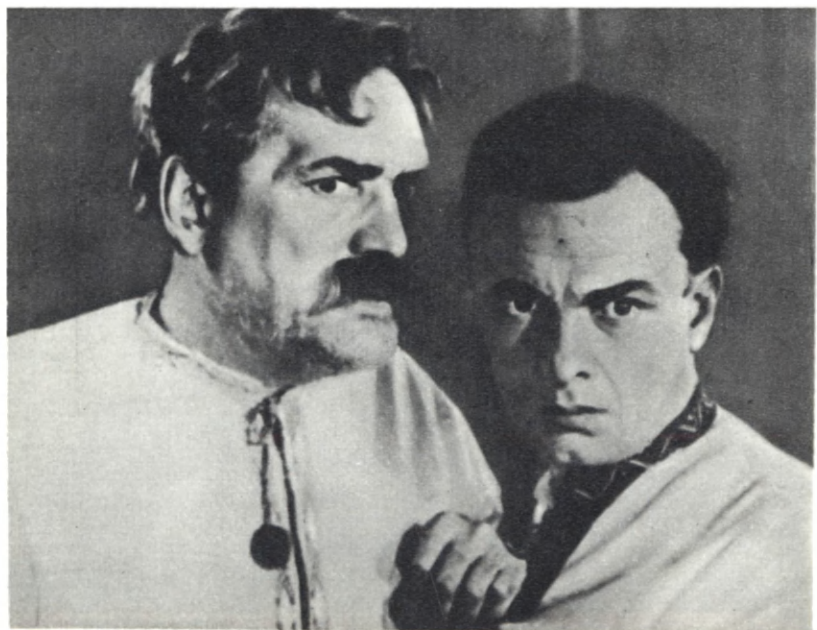


**И. САВЧЕНКО
И С. КОНЕНКОВ**

**ДОРОГАМИ
ВОЙНЫ
(1941—1945)**

**«ПАРТИЗАНЫ
В СТЕПЯХ УКРАИНЫ»**







**«КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ
СТАЛЬ»**

**«АЛЕКСАНДР
ПАРХОМЕНКО»**

«НЕПОКОРЕННЫЕ»

«РАДУГА» →



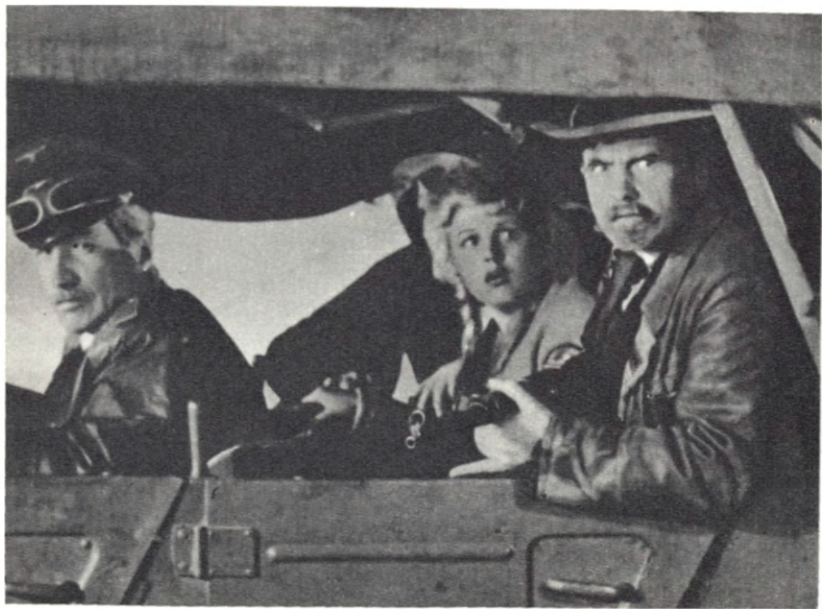


«РАДУГА»



**«БИТВА
ЗА НАШУ СОВЕТСКУЮ
УКРАИНУ»**





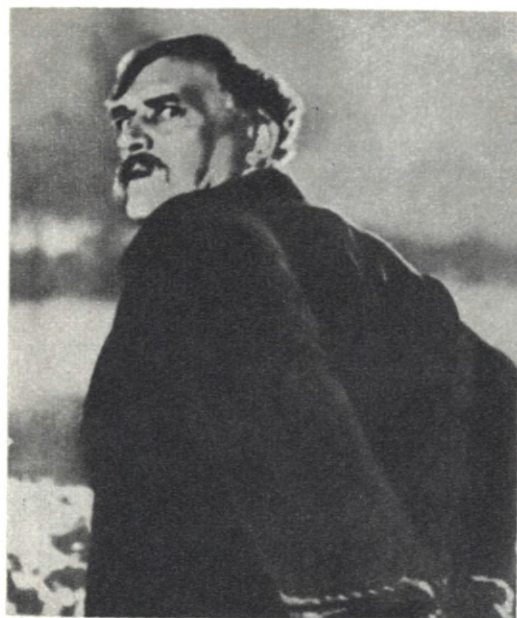
**«ЗИГМУНД
КОЛОСОВСКИЙ»**

**В МИРНЫЕ
ДНИ
(1945—1956)**

«ТРЕТИЙ УДАР»







«ТРЕТИЙ УДАР»

«ТРЕТИЙ УДАР»

«ПОДВИГ РАЗВЕДЧИКА»

«ПОДВИГ РАЗВЕДЧИКА»





«МАКСИМКА»

«УКРАДЕННОЕ
СЧАСТЬЕ»

«МАЛЬВА»

«КАЛИНОВАЯ РОЩА»







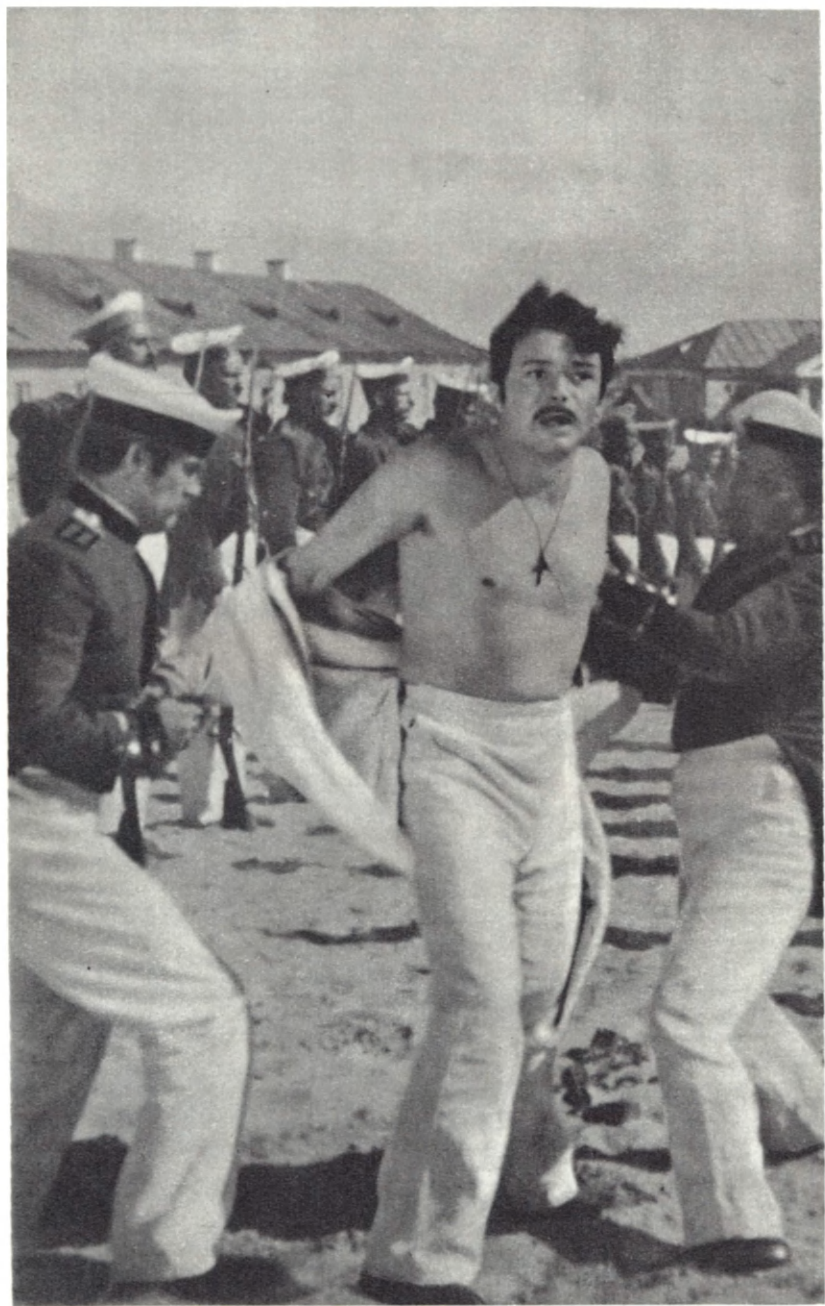
«СУДЬБА МАРИНЫ»

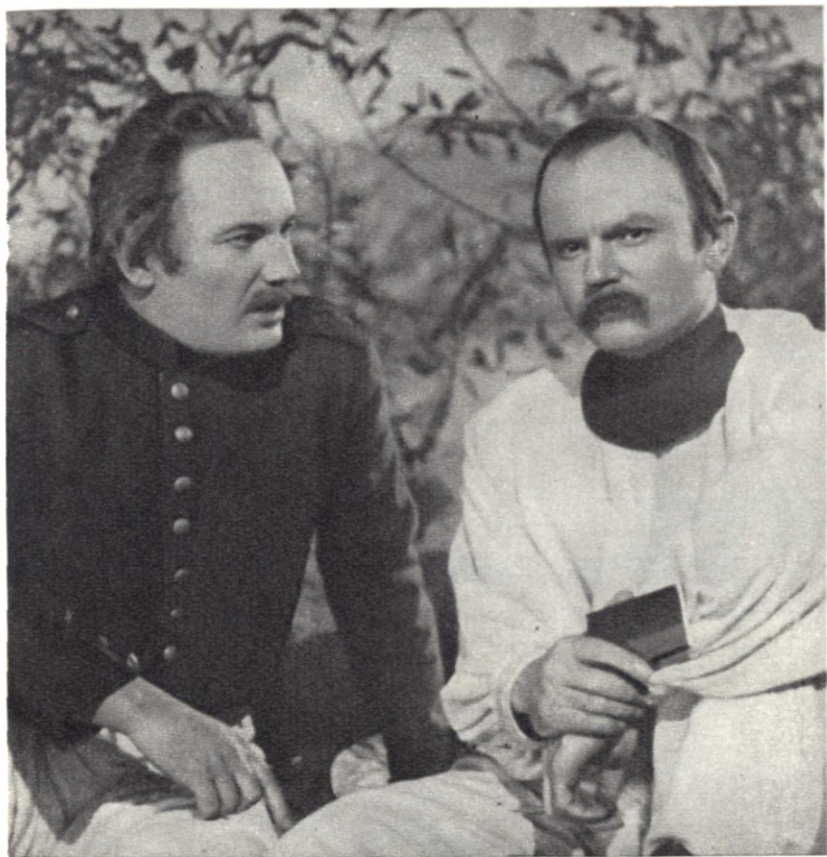
**«ВЕСНА НА
ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ»**

«ПАВЕЛ КОРЧАГИН»

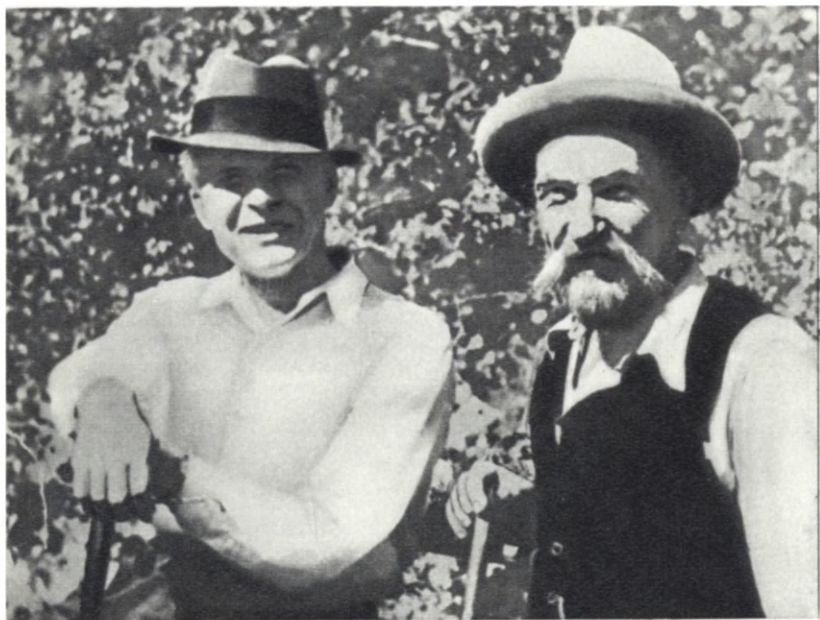
**«ТРЕВОЖНАЯ
МОЛОДОСТЬ»**







«ТАРАС ШЕВЧЕНКО»



**А. ДОВЖЕНКО
И Ю. БЕЛОВ**

**НОВЫЕ
ГОРИЗОНТЫ
(1956—1969)**

«ПРАВДА»





«КИЕВЛЯНКА»

«КИЕВЛЯНКА»

«НАСЛЕДНИКИ»

**«ДВА ГОДА
НАД ПРОПАСТЬЮ»**





«ЧП»

«ИВАННА»





♦ ГАДЮКА ♦





«ЛЮДИ НЕ ВСЕ ЗНАЮТ.»

«БУРЬЯН»

«НАЙМЫЧКА»

**«ЗАЧАРОВАННАЯ
ДЕСНА»**







«ДВА ФЕДОРА»

«ПРОВЕРЕНО —
МИН НЕТ»

«ТРОЕ СУТОК
ПОСЛЕ БЕССМЕРТИЯ»

«ВЕРНОСТЬ»





**«ПРИХОДИТЕ
ЗАВТРА»**

**«ЗА ДВУМЯ
ЗАЙЦАМИ»**

«ЕХАЛИ МЫ, ЕХАЛИ»





«ВОЕННАЯ ТАЙНА»

**«МАЛЬЧИШ-
КИБАЛЬЧИШ»**

**«ДАЛЕКО
ОТ РОДИНЫ»**

**«ИХ ЗНАЛИ
ТОЛЬКО В ЛИЦО»**







«СОН»

«ВЕЧЕР НАКАНУНЕ
ИВАНА КУПАЛЫ»





«КАМЕННЫЙ КРЕСТ»

«АННЫЧКА»



**«НАШ ЧЕСТНЫЙ
ХЛЕБ»**

**В СЕМЬЕ
ЕДИНОЙ
(1969—1973)**

**«СЕМЬЯ
КОЦЮБИНСКИХ»**







«ПОЧТОВЫЙ РОМАН»

«КОМИССАРЫ»

«ИДУ К ТЕБЕ»

«КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ
СТАЛЬ»









**«17-й ТРАНС-
АТЛАНТИЧЕСКИЙ»**

**«БЕЛАЯ ПТИЦА
С ЧЕРНОЙ ОТМЕТИНОЙ»**

«ЗАХАР ВЕРКУТ»

«ТРОНКА»

**«В БОЙ ИДУТ
ОДНИ СТАРИКИ»** ➔





«БУМБАРАШ»

«ШАГ С КРЫШИ»

«СЕКРЕТАРЬ ПАРТКОМА»

«ВАРЬКИНА ЗЕМЛЯ»





«АБИТУРЕНТКА»

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
ДОРОГАМИ
ВОЙНЫ
(1941 — 1945)
128

ОТ РЕДАКЦИИ
5
ОТ АВТОРА
7
ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ
11

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
В МИРНЫЕ
ДНИ
(1945 — 1956)
146

ГЛАВА ПЕРВАЯ
ЭТИХ ДНЕЙ
НЕ СМОЛКНЕТ
СЛАВА
(1917 — 1931)
24

ГЛАВА ПЯТАЯ
НОВЫЕ
ГОРИЗОНТЫ.
(1956 — 1969)
172

ГЛАВА ВТОРАЯ
В ТРУДЕ,
КАК В БОЮ
(1931 — 1941)
98

ГЛАВА ШЕСТАЯ
В СЕМЬЕ
ЕДИНОЙ
(1969 — 1973)
204

Иван Сергеевич Корниенко

КИНО СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ

Редактор *И. Н. Владимирцева*. Художник *С. А. Лифатов*. Художественный редактор *Г. К. Александров*. Технический редактор *Н. С. Еремина*. Корректор *Б. М. Северина*. Сдано в набор 14/II-74 г. Подп. в печать 19/III-75 г. А03735. Формат издания 84×108/32. Бумага тип. № 1 и тифдр. Усл. п. л. 16,8. Уч.-изд. л. 18,06. Изд. № 15079. Тираж 15 000 экз. Заказ 5011. Цена 1 р. 57 к. Издательство «Искусство», 10301 Москва, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Маломосковская, 21. Иллюстрации отпечатаны во 2-й Московской типографии.

4р. 57к

И.КОРНИЕНКО **КИНО СОВЕТСКОЙ УКРАИНЫ**

