БОРИС БЕРЕСТ

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНА

НЬЮ-ЙОРК

БОРИС БЕРЕСТ

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНА

SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY
SOCIÉTÉ SCIENTIFIQUE ŠEVČENKO
ŠEVČENKO — GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

UKRAINIAN STUDIES
BIBLIOTHÈQUE D'ÉTUDES UKRAINIENNES
BIBLIOTEK DER UKRAINEKUNDE
VOL. 7

BORIS BEREST

HISTORY OF THE UKRAINIAN CINEMA

PUBLISHED BY
SCHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY, INC.

diasporiana.org.ua

NEW YORK

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА

БІБЛІОТЕКА УКРАЇНОЗНАВСТВА

ч. 7

БОРИС БЕРЕСТ

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНА

ВИДАНО
НАУКОВИМ ТОВАРИСТВОМ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА

НЬЮ-ЙОРК

Library of Congress Catalog Card Number: 61 - 18131

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission of the publisher, except for short selections for review purposes only.

COPYRIGHT 1962

BY BORIS BEREST

PRINTED IN THE U.S.A.

ПЕРЕДМОВА

Українське кіно це — самостійна галузь мистецтва. Це — невід'ємна складова частина української культури взагалі, а національного мистецтва — зокрема. Більше того, це — найменше досліджена галузь українського мистецтва. Тому й потреба у виданні ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНА відчувалася вже давно.

Адже на протязі 65-ти річного існування українське кіно зароджувалось, викристалізовувалось і розвивалось як самобутня галузь мистецтва, як повноправна складова частина культурних надбань нашого народу. За цей час було виховано цілу плеяду талановитих кінорежисерів, кіноакторів і сценаристів. За цей час було виплекано сталі кадри кінооператорів, звукооператорів, кінодекораторів, освітлювачів, монтажерів та інших технічних працівників.

Українське кіно зайняло своє певно визначене місце в пантеоні світового кіномистецтва.

В період свого мистецького розквіту (1928-1932 рр.) українське кіно стало предметом фахової аналізи чужинецьких критиків мистецтва, темою фільмових дискусій, об'єктом загальної уваги на міжнародніх кінофестивалях. Українське кіно стало небезпечним мистецьким суперником европейських та американських кінематографістів. Проте, і на поневоленій Батьківщині, і поза нею до цього часу було поширено хибну теорію про українське кіно як складову частину совєтського кіна. Поширення цієї хибної теорії зайшло так далеко, що навіть в наукових працях досвідчених фахівців і теоретиків світового кіна часто-густо майже цілком було знівельовано різницю між українським і російським кіном. Цим самим творчі успіхи української кінематографії було записано на конто творчих успіхів російського чи загальносовєтського кіна. Тому не дивно, що навіть імена таких українських кінорежисерів, як: О. Довженко, І. Кавалерідзе, І. Савченко, С. Бондарчук і Г. Чухрай, — безпідставно і беззастережно включено в лави російських підсовєтських мистців. Тому завданням автора було намагання документально довести помилковість подібних тверджень, викривши їх псевдонауковість і тенденційність.

Українська кінематографія в основному викристалізувалась в умовах совєтської окупації. Українське кіно чутливо реаґувало на найменші моральні та фізичні урядові утиски. Тому саме в період послаблення партійного тиску приходить доба найбільшого кількісного і якісного розквіту українського кіна. В період партійних чисток, зміни партійної „лінії"; в період запровадження воєнної цензури, — спостерігаємо безпрецедентний кількісний і якісний занепад національної кінематографії.

Це треба взяти під увагу як деяким нашим, так і чужинецьким критикам, що намагаються перекреслити всі творчі здобутки національного кіна, зовсім викинувши їх з пантеону української культури. Не можна забувати, що завдяки творчим успіхам окремих підсовєтських кіномистців українське кіно вийшло на міжнародній мистецький форум. Через кіно чужинці могли частково пізнати українську культуру, її суто національні духовні цінності.

Не важко собі уявити, які неохопні мистецькі цінності могли б створити наші кінематографісти в умовах вільного розквіту української культури. Тому не випадково, що протягом ряду років совєтський уряд тримав українську кінематографію в стані консервації, обмеживши її тематику виразно пропаґандивними або суто етнографічними рамками. В цей самий час кращі мистецькі сили було перетягнено до Москви. Численні фахові кадри українських кіностудій було використано для того, щоб створити низьковартісні кіноаґітки чи примітивні фільми інших національних меншин.

На протязі свого 65-ти річного існування кіно на Батьківщині пережило періоди піднесення і занепаду, творчих успіхів і мистецьких поразок. Було б несправедливо замовчувати поразки і висувати наперед творчі перемоги, як це часто-густо намагаються робити совєтські критики. Адже фільми технічно чи змістовно слабі; фільми, що не відповідали офі-

ційній лінії партії; фільми, що мали в собі хоч найменші прояви українського націоналізму,— всіх їх було знято з екранів, знищено видрукувані копії та оригінальні негативи і уперто замовчувано в пресі. Тому й не дивно, що на сторінках цієї праці не згадано ряду непересічних фільмів, що мали бути записані золотими літерами в скарбницю українського кіномистецтва.

Причина цього цілком ясна: совєтський уряд уміло замів усі сліди, не залишивши навіть наймінімальніших документальних чи фільмографічних даних для майбутніх істориків кіна. Ряд фільмів було знято з виробництва ще задовго перед випуском їх на екран, часами ще в підготовчому періоді фільмування. Інші фільми було заборонено вже після їх технічного завершення на перегляді партійної цензури. Копії ряду фільмів було знищено і вилучено з прокату. З великими труднощами, на основі джерельних матеріялів, авторові вдалося встановити їх назви і частково реконструювати вступні титри. В противному випадку вони назавжди загинули б для майбутніх дослідників кіна.

Нічого не відомо про долю ряду непересічних документальних фільмів, що їх було зафільмовано в 1942-43 рр. в Києві під час німецької окупації. Групою досвідчених українських кінооператорів на чолі з Ю. Тамарським було виготовлено такі фільми, як: „Київ", „Тютюн", „Великдень на Україні", „Українські мистці", „Українці в Німеччині" та ін.

Творчий шлях українського кіна нерівний. Нерівний його якісний і кількісний склад. Часами воно сягало вершин світового кіномистецтва, а часами скочувалось у провалля невибагливої кінопропаганди. Поза межами Батьківщини українська кінематографія також пройшла свій тернистий шлях і дала багато більше, ніж еміграційна кінематографія всіх інших національностей разом узятих. Тому автор дозволив собі підійти до фільмових творів, що їх створено на еміграції, з суворою критичною міркою, намагаючись об'єктивно оцінити їх творчий потенціял не тільки з ракурсу сучасности, але й — майбутньости.

Основним завданням автора була потреба довести, що українське кіно в своєму розвитку йшло власними творчими шляхами, зовсім відмінними від шляхів розвитку кіна в інших країнах світу. Цю глибоку своєрідність, неповторність і відрубність українського кіна автор намагався при кожній нагоді підкреслювати.

В основу аналізи кожного кінематографічного твору зокрема автор взяв розгляд фільму як закінченого твору кіна. Тому в цій праці нема окремих розділів про кінодраматургію, про творчість режисера, про мистецтво оператора, про майстерність кіноактора. Місцями ці теми тільки побіжно висвітлені при аналізі окремих фільмів. До того ж, це — зовсім інша тема, що чекає на свого дослідника. Це — тема історії розвитку українського кіномистецтва.

Сучасні обставини не дозволяють глибше простудіювати питання взаємовпливу европейського і американського кіна з одного боку та українського — з другого. Цим питанням повинні зацікавитись наші наукові установи, притягнувши до співпраці молодих науковців, що перебувають в різних країнах українського розсіяння.

Короткий нарис ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО КІНА не претендує на вичерпність. Це тільки перша спроба зібрати і творчо переосмислити доступний за кордонами Батьківщини документальний матеріял. Це тільки загальний нарис, ретроспективний огляд, зародковий ембріон майбутньої багатотомової праці про українську кінематографію, українське кіномистецтво та українську кінотехніку.

Завдання автора багато скромніше: наочно відтворити і критично проаналізувати шляхи розвитку українського кіна на окремих етапах його існування, а також з максимальною об'єктивністю показати його творчі здобутки і мистецькі поразки, його національну самобутність.

При цій нагоді автор хоче щиро подякувати всім, хто причинився до появи цієї праці, а зокрема: *проф. д-рові В. Сігинському* — за ідею опрацювання цієї теми; *проф. д-рові Г. Лужницькому* і *проф. д-рові В. Стецюкові* — за цінні поради і наукову рецензію рукопису; *В. Авраменкові, В. Біберовичу, В. Кедровському, К. Лисюкові, О. Повстенкові, Л. Полтаві, Р. Придаткевичу, Л. Орлигорі, Р. Савицькому* та *Ю. Тамарському* — за цінні документальні матеріяли.

Автор.

ВСТУП

Українська нація — це одна з найобдарованіших націй у цілому світі, зокрема коли йде мова про мистецтво. Без перебільшення можна ствердити, що на протязі своєї багатовікової історії український народ залишив цілу низку неповторно-своєрідних, глибоко самобутніх і суто національних мистецьких вартостей. Всім нам відомі численні пам'ятки старо-української архітектури, малярства, скульптури, графіки, музики та красного письменства. Не одного чужинця, що відвідував Україну, — як про це свідчить проф. В. Січинський в своїй праці „Чужинці про Україну", — вражала мелодійність українського живого слова, вроджена музикальність серед широких верств населення, витончені витвори ужиткового мистецтва та загальний високий стан культури.

Про історію українського мистецтва та окремі його види написано цілі томи наукових праць, значну кількість фахових розвідок, безліч нарисів, статтей, критичних оглядів та рецензій. Про окремі галузі українського мистецтва зроблено незліченну кількість наукових, освітньо-виховних і популярних доповідей, лекцій і викладів. Але ніхто вже на протязі півсторіччя не помічає, що в солідному ланцюгу історії українського мистецтва бракує однієї ланки. Бракує важливого зв'язуючого звена. Бракує центральної точки, де в синтетичному взаємозв'язку зливаються в широке річище струмки окремих галузей мистецтва.

Маємо на увазі історію українського кіна.

Чим саме можна пояснити цілковите занедбання цієї важливої ділянки? Чим саме можна виправдати безпрецедентне нехтування таким багатогранним, чаруючим і промовистим мистецтвом, як мистецтво українського кіна? Чим саме можна узасаднити повну відсутність наукової літератури. майже цілковиту відсутність монографій про окремих діячів українського кіна та великий брак документально-публіцистичного матеріялу з теорії та історії його розвитку?

Основними чинниками, що привели до занедбання історії українського кіна, треба вважати:

1. Українське кіно зароджувалось, кристалізувалось і розвивалось в добу значних політичних пертурбацій світового маштабу, під брутальним чоботом наїзників всіх ґатунків, кольорів і мастей.

2. Безприкладні цензурні обмеження, що існували та існують на окупованій Україні в галузі свободи думки і друкованого слова.

3. Українське кіно, в порівнянні з іншими видами мистецтва, майже зовсім не мало кваліфікованих кадрів своїх власних науковців, дослідників і критиків.

Перші два твердження ми можемо прийняти, як аксіоми: вони не потребують окремого доведення. Але останнє з них треба розглянути в дещо ширшому аспекті.

Справа в тому, що для виховання досвідчених кадрів теоретиків українського кіна потрібні особливі передумови — повна свобода слова і думки, дбайлива матеріяльна опіка та відповідні обставини для творчої праці. На жаль, жодного з цих елементі українське кіно не мало. Не мало ні на поневоленій Батьківщині, ні на еміґрації. Тому це найслабша сторінка в історії українського кіна. Отже на неї нам треба також звернути свою увагу. Зокрема це стосується кінокритики.

Звичайний кіноглядач оцінює даний фільм майже виключно на підставі акторських особистостей або відповідно до своїх власних емоційних реакцій. Надто рідко, якщо це взагалі трапляється, пересічний глядач задумується над естетичними та етичними вартостями кіносценарія або технічними проблемами, що необхідні для втілення даного фільму. Пересічний глядач відповідно не озброєний, щоб фахово оцінювати або критикувати фільм, тому що він не має певних критеріїв чи стандартів, за якими могла б формуватись його думка.

Загал глядачів не цікавиться численними перешкодами мистецького, технічного, матеріяльного чи цензурного характеру. Він нічого не хоче знати про технічні проблеми фільмового процесу. Він не усвідомлює собі, скільки днів, місяців і років наполегливої праці було витрачено сотнями фахівців та артистів, щоб

приготувати сценарій, зрежисерувати його, сфільмувати, змонтувати, озвучити його і, нарешті, випустити для широкого вжитку.

„Значно більше задоволення від кінофільму матиме глядач, що поширить свій критичний світогляд за допомогою наполегливого вивчення естетичних і технічних його вартостей".[1]

Критик оцінює мистецький твір за певними стандартами або критеріями, а не за особистими почуваннями. Проте, особисті враження, що складаються після перегляду мистецького твору глядачем, становлять необхідний початковий крок в критичній аналізі.

В „Літературних есеях" Ґете величезний діапазон питань щодо критичної оцінки мистецького твору зводиться до трьох:

1. Що автор хотів сказати?
2. Чи йому вдалося досягти цього?
3. Чи варто було про це говорити?

З точки зору цінности того чи іншого фільму, сценарія або окремого акторського образу ми можемо поставити ті ж самі три питання, що їх запропонував Ґете. Проте, рівнобіжно треба також відповісти на ряд інших питань, що допоможуть в аналізі окремих кінофільмів.

Чи сценарій є правдивим відображенням життя? Чи він емоційно зворушує нас? Чи персонажі зображені переконливо і правдиво? Чи фільм задумано як розвагу, чи з метою інтелектуального чи морального стимулу? Чи діялоги фільму прості й натуральні? Чи розвиток дії неухильно рухається вперед з кожним новим кадром?

Крім питань суто драматургічної вартости фільму треба відзначити також технічні його вартості — освітлення, фільмову камеру, звукооформлення, декоративне оформлення тощо. Треба докладно дослідити, чи оригінальний матеріял кіносценарія був поліпшений, чи погіршений найновішими удосконаленнями фільмової техніки в процесі втілення на кіноекран. І, нарешті, треба встановити, чи сукупність всіх мистецьких, драматургічних і технічних елементів створює одну гармонійну цілість.

Щоб дати навіть побіжний нарис з історії українського кіна, треба виконати майже непосильну для індивідуальної особи науково-теоретичну підготовчу працю в галузі *кіномистецтва*, тобто синтетичного мистецтва, що склалось на основі використання засобів виразности і здобутків техніки кіна, яке володіє засобами образного відзеркалення дійсности в гранично конкретній і наглядній формі.

Щоб проаналізувати історію українського кіна, треба досконало оволодіти зовсім новою галуззю української науки — *кінознавством*. Що таке кінознавство? Це — наука про кіно, як одну з галузей мистецтва. Кінознавство включає в себе теорію, історію і критику окремих художніх чи документальних кінофільмів; питання професійної майстерности; теорію та історію кіна як учбово-педагогічного засобу, засобу популяризації знань, науково-дослідчої праці тощо.

Розглядаючи історію українського кіна, треба викласти засади основних процесів *кінотехніки*, тобто подати опис технології виробництва і демонстрування фільмів на певних етапах історичного розвитку нашого кіна.

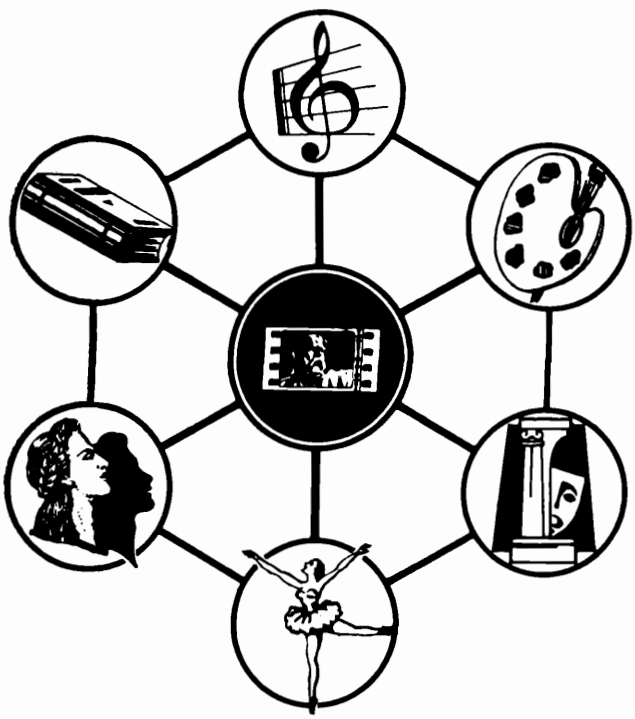
Отже, в курсі історії українського кіна треба показати з можливою вичерпністю шляхи розвитку суто національного кіномистецтва, кінознавства і кінотехніки.

За ідейним, пізнавальним і естетичним змістом українське кіномистецтво сміливо можна вважати одним з найсвоєрідніших і найталановитіших серед кіномистецтв інших народів світу. Не зважаючи на багатолітнє поневолення червоним окупантом, українське кіномистецтво кристалізувалось з окремих глибоко своєрідних елементів суто національного мистецтва і засвоювалось в тяжких творчих шуканнях окремих його талановитих представників. Навіть сьогодні на поневоленій Україні кіно залишається самою поширеною і ще покищо толерованою галуззю мистецтва, а також могутньою зброєю культурного, наукового, виховного і, на жаль, політично-пропаґандивного впливу на широкі маси українського народу.

Не підлягає сумніву, що кіно — це самостійне мистецтво з власними законами, власною технікою, з власним способом вислову. Кіно створилось, як наслідок селекції (відбору) найтиповіших рис інших мистецтв. Саме від них кіно в своїх початках одержувало творче надхнення, стимулюючий імпульс. Кіно запозичує від інших мистецтв матеріяльні творчі здобутки, перетоплюючи їх у своєму горнилі та одночасно вкладаючись у власні закони. Так

[1] Clara Beranger "Writing for the Screen" WM. C. Brown Co.

від шедеврів усної народної творчости, музики і танку українське кіно запозичило свою невичерпну кольоритність. Але воно завжди зберігало свою власну форму, свій відрубний характер. Всі елементи, що були запозичені з інших галузей мистецтва, — асимілювались, трансформувались, але ніколи не наслідували своїх попередників. Отже, кіно можна сміливо назвати *сьомим мистецтвом,* а його співвідношення до інших мистецтв зобразити за такою схемою:



Проте, в порівнянні з іншими видами мистецтва, кіномистецтво різниться від них в трьох основних площинах:

а) Це — єдине з інших мистецтв, що повністю спирається на технічних і наукових винаходах. В той час, як інші мистецтва мають тільки певні технічні проблеми, основані на механічних знаряддях, кіномистецтво не може існувати без електрики, фільмових та проєкційних апаратів, складних машин для звукозапису, хемічної обробки фільму, копіювання, монтажу, синхронізації тощо.

б) Це — єдине з мистецтв, що одночасно є суто індустріяльним. Кіномистецтво вимагає величезного капіталовкладення, а також творчих зусиль кількох тисяч співробітників, щоб зреалізувати ряд складних технічних і мистецьких завдань.

в) Кіномистецтво — найбільше масове з усіх мистецтв. Спочатку воно розвивалось як засіб розваги для широких мас населення. Пізніше воно стало на службу складним мистецьким проблемам, педагогічно-виховним завданням і, нарешті, в тоталітарних державах — засобом світоглядово-політичного впливу.

За своєю структурою кінофільм, як мистецький твір, об'єднує в собі елементи літературно-драматичні, сценічні, музичні та образотворчі. Перші три елементи розвивались, маючи за собою багатовікову культуру цих галузей людської творчости. Вони мали у кого вчитися, від чого відштовхуватися в шуканнях нових, своєрідних для кіна форм виразности. В той час, як образотворче мистецтво кіна в зв'язку з своєю специфікою, в зв'язку з новими засобами зображення, в зв'язку з новою технічною основою, — не могло безпосередньо продовжувати мистецтва графіки, скульптури, малярства чи навіть фотографії.

Образотворче мистецтво кіна володіє тими самими засобами відтворення дійсности, що й інші мистецтва. В кінозображенні досконало відтворюється тональність і колір, тривимірність предметів, світлові ефекти та простір. Але, крім того, кіно передає *рух,* що його до появи кіна не знало жодне з образотворчих мистецтв. Отже мистець кіна має справу з такими основними чинниками: форма, світло, колір (тон), матеріял (фактура), простір і рух в цьому просторі.

Проф. К. Юон в своїй книжці „Про малярство" (Изогиз, 1938) говорить дослівно таке: „Вся динаміка кольорів життя, всі характерні видозміни предметів у різноманітних умовах освітлення і простору, внутрішній і зовнішній рух людини, її психологічний стан, як також і образи історії і побуту та всього подібного, висловлюються неодмінно п'ятьма вищезазначеними елементами малярства".

Зрозуміло, що тут йде мова про технічний бік створення зображеня для кіна. Твір мистецтва — це дійсність, переломлена через найскладніше життя мистця і втілена, як наслідок його конкретної діяльности, в образ, скульптуру, драму, фільм.

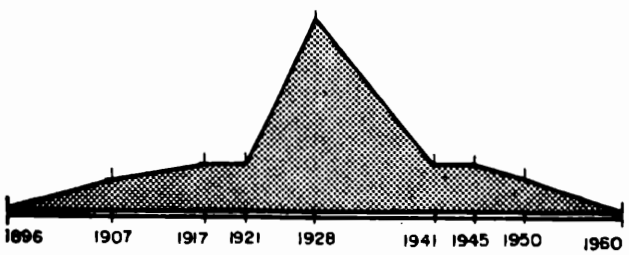
Досліджуючи історію українського кіна, треба використовувати теорію кіномистецтва

відповідно до самобутніх, тільки йому притаманних національних особливостей. Треба враховувати, що українське кіно йшло своїми власними шляхами, зовсім відмінними від шляхів розвитку кіна в інших країнах світу. Цю відрубність українського кіна ми повинні при кожній нагоді підкреслювати, зокрема перед чужинцями.

Процес розвитку українського кіна ще майже зовсім недосліджений, проте вже тепер, з історичної перспективи, можна визначити такі його найголовніші етапи:

I. Початки українського кіна (1896-1907 рр.).
II. Зародження національної кінопродукції (1907-1917 рр.).
III. Перша українська кінопродукція (1917--1921 рр.).
IV. Розквіт українського кіна (1921-1932 рр.).
V. В лабетах „соцреалізму" (1932-1941 рр.).
VI. Друга світова війна і німецька окупація (1941-1945 рр.).
VII. Сучасне українське кіно під Совєтами (1945-1960 рр.).
VIII. Українське кіно на інших землях нашої Батьківщини.
IX. Українське кіно на еміґрації.

Хронологічні етапи розвитку українського кіна можна подати за такою графічно-квалітативною схемою.



Аналізуючи цю схему, треба ствердити, що маємо справу з циклічною завершеністю історичних процесів: з самих початків свого зародження (I період) і розвитку (II період), через воєнну хуртовину Першої світової війни та визвольних змагань України (III період), українське кіно досягло свого небувалого мистецького розвитку (IV період), щоб знову навально спуститись в болото „соцреалізму" (V період), потім знову непродуктивно жевріти під час Другої світової війни (VI період) і все глибше й глибше занурюватись та розпливатись в червоно-московському морі (VII період).

Розглядаючи історію українського кіна з ракурсу сучасности, треба зосередитись також і на інших чинниках, що були творчим стимулом на тернистому шляху його розвитку.

Раніше ми вже вказали, що, опрацьовуючи історію українського кіна, треба приділити окрему увагу розкриттю специфічних особливостей, які притаманні мистецтву кіна взагалі, а українському кіномистецтву — зокрема. При цьому треба встановити *певні закони,* притаманні саме українському кіномистецтву. Щоб в значній мірі досягти цього, треба присвятити увагу теоретичній аналізі окремих жанрів українських фільмів, переводячи дбайливу їх селекцію. В зв'язку з цим не можна забувати, що визначення жанру того чи іншого кінотвору має величезне теоретичне значення, бо жанр твору накладає свій відтиск на сюжет і композицію твору, на вибір образотворчих засобів. Отже, насамперед необхідно звернути увагу на питання *кінотеорії,* на питання глибокого і поважного вивчення національних особливостей українського кіномистецтва. З певністю можна твердити, що саме таке вивчення відкриє перед майбутніми дослідниками кіна зовсім нові обрії, безліч нових потенційно захованих можливостей нашого кіномистецтва як в минулому і сучасному, так і в майбутньому.

Велику ролю в історії розвитку українського кіна відограва*ла кінодраматургія,* що по суті є основою кіномистецтва. Всі ідейнотворчі успіхи і невдачі нашого кіна насамперед залежать від стану кінодраматургії. Вже давно визнано, що кожний фільм має двох авторів: сценариста і режисера. Саме цю обставину треба завжди враховувати, аналізуючи окремі фільми.

Особливої уваги в розвитку українського кіна вимагають проблеми художньої майстерности кінодраматургів, режисерів, кінооператорів та окремих мистців. В зв'язку з цим треба глибоко вивчити і проаналізувати творчість найкращих, найталановитіших майстрів, що залишили глибокий слід як в історії українського кіна, так і в історії світового кіна.

Аналізуючи значні мистецькі осяги та творчі провалля українського кіна за останні 65 років, не можна оминути також і технічних досягнень, що ними оволоділо українське кіно. Зокрема треба згадати про успішне оволодіння

такими засобами виразности, як звук, кольор і третій вимір.

Почесне місце в історії українського кіна мають зайняти відгуки фахових представників чужинецького світу. В цьому сенсі треба простудіювати технічні й мистецькі взаємовпливи українського кіна з одного боку та американського і західно-европейського — з другого боку. Адже ряд українських кінорежисерів експериментально перевірив специфічні закони кіновиразности, що відрізняють її від виразности інших мистецтв. Збудовані на основі цих законів фільми були творами нового, самостійного мистецтва. Новизна тематики і винятковість матеріялу, новий ракурс мислення та реалізм зображення, дивовижне новаторство форми і високо технічна майстерність — це якості, що їх мають кращі українські фільми. Ці якості свого часу покорили багатьох чужинецьких фахівців кіна, ствердивши думку про українське кіно, як кіно, що стоїть в авангарді світового кіномистецтва. Вплив українського кіна в роки його розквіту на світове кіномистецтво і кінокультуру безсумнівний. Кращі українські фільми докладно вивчались закордонними критиками і кінорежисерами, по ним вчилися кіномайстерності, вони були прикладом для наслідування.

Разом з тим треба дбайливо очистити історію українського кіна від брудного совєтського намулу, зробивши відповідні корективи та перевівши повну переоцінку його мистецьких вартостей. Адже саме це завдання можна виконати тільки в країнах вільного світу, де широко толерується свобода слова, друку, творчої думки.

Методологічний підхід до історії українського кіна повинен бути в тісному взаємозв'язку з іншими його чинниками. Використовуючи наявні матеріяли, треба відбирати найбільше цінні літературні першоджерела з історії кіна (статті, нариси, рецензії) та досягнути єдности і правильних пропорцій в розподілі цих матеріялів. При цьому треба дати перевагу не тільки статтям і рецензіям про кращі мистецькі фільми,але й найбільше фаховим і об'єктивним статтям та рецензіям.

Зрозуміло, що головними труднощами в цій відповідальній праці є недостатня кількість монографій, статтей і рецензій про майстерність кіноакторів і кінорежисерів, а особливо про творчість кіносценаристів, кінооператорів і композиторів українського кіна.

Майбутні дослідники українського кіна повинні зробити зведення літературних першоджерел з історії українського кіномистецтва, зібрати висловлювання майстрів кіна і критичні голоси сучасників, максимально висвітлити творчі характеристики кращих майстрів українського кіна — режисерів, акторів, кінооператорів, звукооператорів, композиторів тощо.

Встановлюючи історичну послідовність в освітленні різних явищ українського кіномистецтва, треба враховувати хронологію випуску фільмів, їх ідейно-мистецьке значення, тематику і жанр. І, нарешті, фільмографічні дані про найважливіші фільми повинні докладно відтворювати їх вступні титри.

Як окремі мистецтвознавці, так і українська спільнота в цілому, — завжди мусять ставити за приклад розвиток кіна в передових країнах вільного світу, а зокрема в Америці. Коли прийде час політичного і культурного відродження Української Держави, коли прийде час піднести престиж нашої нації серед народів усього світу, — ми повинні пам'ятати, що добрий високомистецький український фільм буде найбільше впливовим амбасадором незалежної України у вільному світі.

ІСТОРІЯ КІНЕМАТОГРАФІЇ

КОРОТКИЙ НАРИС

Наші кроки в кіно були спробами дитини, що вчиться ходити. Батьки наші винайшли фотографію. Віддрукувавши позитиви, ми рухали їх перед щілиною в картоні. Завдяки тому, що око має властивість затримувати в собі певну частину секунди все те, що воно бачить — ми мали безперервний рух. Це був примітивний стробоскоп або ще з десяток назв, якими це приладдя називали різні винахідники. Платівки скляні поволі зійшли на нескляні. Апарат знімальний відповідно реконструювався, винайдено було плівку, і з'явилися перші метри величезного мистецтва, що його звемо тепер ...кіно-мистецтво.

Юрій Яновський

Жодне з мистецтв не розвивається без виразного усвідомлення свого минулого. Без історичного підґрунтя неможлива будова теорії мистецтва. Зокрема в наші дні, коли кіно давно вже перейшло з невибагливого ремесла в повноцінне мистецтво, коли воно покорило увесь світ і зробилось однаково близьким і зрозумілим в найдальших закутках земної кулі; коли на міжнародному форумі пишуться монографії про мистецтво кіна та його окремих представників; коли засновуються професійні установи, наукові інституції та фільмові школи, — пора й українцям обернутися назад і подивитись, звідки прийшло те мистецтво, що дало нам О. Довженка і І. Кавалерідзе, Д. Демуцького і Ю. Єкельчика, Н. Ужвій і А. Бучму, Л. Ревуцького і Б. Лятошинського, В. Г. Кричевського та багатьох інших.

Основна засада кінематографії (від грецького „кінема"— рух і „ґрафо"— пишу) полягає на здібності людського ока зберігати деякий час враження зовнішніх явищ, навіть після того, як ці явища вже припинились. Про цю особливість вперше згадує в своїй капітальній праці "De rerum natura" римський поет і вчений Люкрецій Кар (Titus Lucretius Carus, 96-55 р.р. до Н. Хр.) пишучи: „Проте, не дивно, що постаті рухаються, ритмічно підносячи руки та інші частини тіла; зникає одна, і на її місце з'являється друга, в іншому положенні, так що здається, немов б перша змінила свій початковий рух; що, однак, мусить відбуватись дуже швидко".[1]

Читаючи ці пророчі рядки, написані коло 70 р. до Н. Хр., можна й справді подумати, що понад 2.000 років тому кіно вже було винайдене. Але насправді вищенаведені спостереження Люкреція Кара були тільки несміливим передвісником сучасного кіна.

В середині II століття Клавдій Птоломей (Claudius Ptolomaeus) вже докладно розбирає це питання в своїх природничо-історичних працях. Він зазначує, що коли взяти диск і одну його половину зафарбувати в червоний колір, а потім обертати цей диск навколо своєї осі, то при достатньому русі буде здаватися, що ввесь диск зафарбовано в рівний червонавий колір.

Ця спроба є другим, зовсім достовірним свідоцтвом про те, що властивість ока зберігати деякий час вже проминуле зорове враження,— була перевірена та докладно проаналізована ще 1200 років тому. Спроба Птоломея була вихідною для всіх наступних винахідників, що врешті привели до винаходу кіна.

Після вищеописаних спроб Птоломея це питання надовго завмирає і дальші реальні спроби не робляться, хоч про обговорювані властивості ока ми читаємо вже дещо докладніше в арабського філософа Алгацена (Al-Hasan Alhazen, 1058-1111) в його „Трактаті про фізику", у Леонардо да Вінчі (Leonardo Da Vince, 1452-1519), в англійського хеміка Бойля (Robert Boyle, 1626-1691) і, нарешті, в Ньютона (Issaak Newton, 1642-1727) в його „Трактаті про оптику" (1704 р.). Проте, ніхто з них не надає поважного значення дослідам Птоломея. Першими суттєвими спробами в цьому напрямку були праці французького хеміка Дарсе (Jean Darcet, 1725-1807), що дослідив тривалість зорових вражень, встановлюючи, що вони тривають коло 1/8 секунди. Майже одночасно з Дарсе (в 1765 р.) французький аббат Нолле (Jean-Antoine Nollet, 1700-1770) в своїй книжці "Leçons de physique" доводить, що при швидкому русі багато предметів змінюють свою

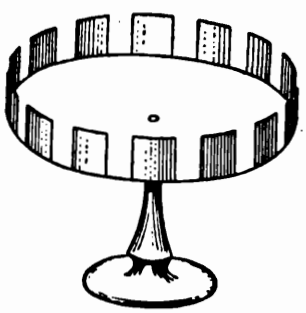
[1] В. Готвальт. Кинематограф. М. 1909, стор. 5.

форму. Але ніхто ще не вмів практично застосувати вказані здібності людського ока. Цілих 125 років вчені застосовували їх лише для виготовлення дитячих іграшок.

Так, наприклад, в 1826 році з'являється т. зв. *тавматроп,* що стає улюбленою дитячою іграшкою, найбільше розповсюдженою у Франції під назвою „la toupie ebloussante" (дослівно: сліпуча дзига). Тавматроп складався з округлого шматка тектури, що обертався за допомогою прив'язаних до нього двох мотузків. На одному боці кола було намальовано пташку, на другому — клітку. Закрутивши мотузки, округлий шматок тектури примушували обертатися навколо своєї осі. При цьому створювалась повна ілюзія того, що пташка сиділа в клітці.

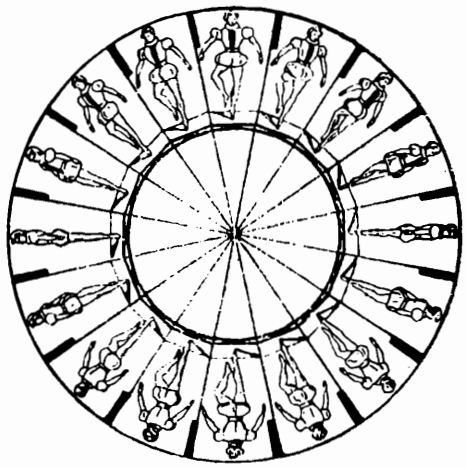
Досі не вдалось ще достовірно ствердити, хто саме був винахідником тавматропа. Так, англійський математик Чарлз Баббедж (Charles Babbage, 1792-1871) твердить, що його винахідником був д-р Фіттон, а наштовхнув його на цю думку славетний Гершель (Sir John Frederic-William Hershel, 1792-1871). Він свого часу показував спробу з монетою, яку він швидко обертав так, що одночасно було видно обидва її боки.

Крім Гершеля тривалість світлових вражень досліджував Фарадей (Michael Faraday, 1791-1867), а за ним Чарлз Вітстон (Charles Wheatstone, 1802-1875).



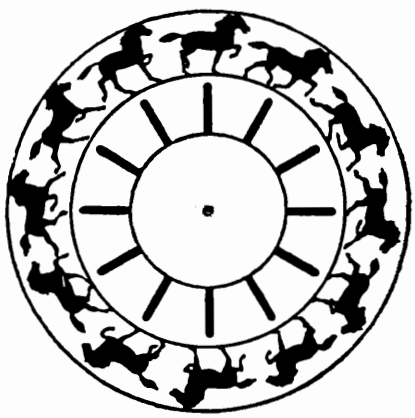
3. Дослід Плято, 1828 р.

В 1832 р. бельгійський фізик Плято (Joseph Antoine-Ferdinand Plateau, 1801-1883) винайшов *фенакістіскоп,* що популярно звався тоді „колесом життя". Цю хитромудру назву мав дуже простий прилад, що складався з округлого тектурового кола з прорізаними в ньому квадратовими отворами. Через ці отвори треба було дивитися в дзеркало, що перед ним тримали самий прилад на дротяній осі з дерев'яним



4. Фенакістіскоп Плято, 1832 р.

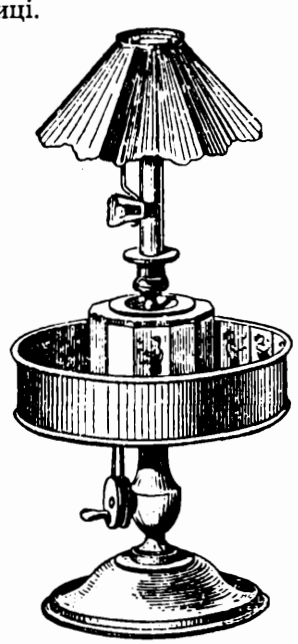
держалном. На колі були намальовані шпиці. Якщо дивитись в дзеркало крізь рухомі квадратові отвори, можна було побачити в дзеркалі повільний рух шпиць. Виникало це ілюзійне видовище тому, що шпиці були намальовані на колі не на одній лінії з отворами, а дещо зсунені в сторону. Пізніше замість шпиць на колі малювались маленькі образки, що зображували окремі фази руху вершника на коні.



5. Диск фенакістіскопа.

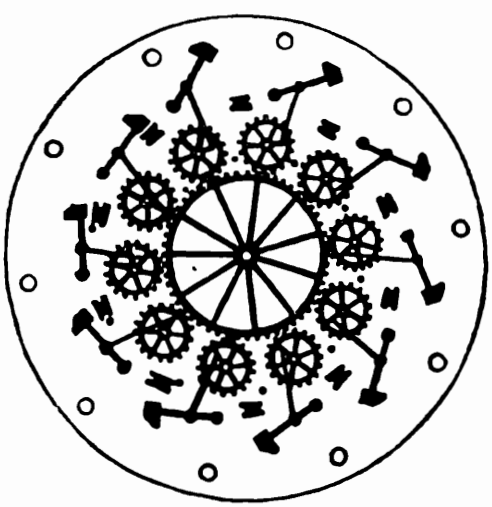
До того ж часу треба віднести *праксиноскоп* Рейно (François-Edmond Jules Raynoud, 1843-1888) та *стробоскоп* віденського професора Штампфера. Зокрема, надто популярним стає стробоскоп. Його видозміною був т. зв. *зооскоп,* що його було тричі (sic!) винайдено і нарешті привезено в Европу з Америки. Ще в 1833 році його досконало описав німець В. Горнер. В 1860 році на зооскоп бере патент англійський інженер Десвайн, і, нарешті, в 1867 році прези-

дент Лінкольн святочно видає патент на зооскоп в Америці.



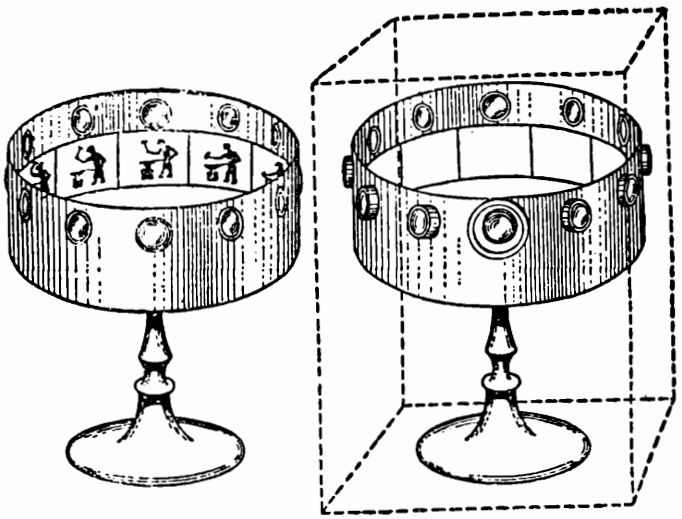
6. Праксиноскоп Рейно.

Далі виникає питання про демонстрування образів широкому глядачеві, а не лише двом чи трьом особам. Першу спробу прилюдного проєктування стробоскопічних образів було зроблено у Відні в 1853 році австрійським офіцером Ухаціюсом (Baron Franz von Uchatius, 1811-1881).



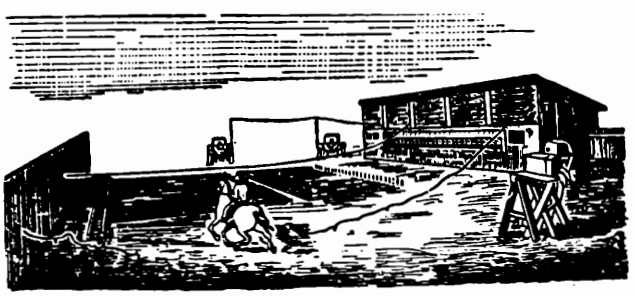
7. Стробоскоп С. Штампфера.

Коли апарати для демонстрування рухомих образів були вже відповідно удосконалені, з'явилася думка замінити рисунки справжніми фото-світлинами, що могли передавати повну ілюзію життя. Вперше подібні спроби роблять в 1857 році Плято і Вітстон. Але фото-світлини, що їх вони демонстрували, були фальшивими, неприродними, з великими інтервалами між собою.



8. Зоотроп (коло 1850 р.).

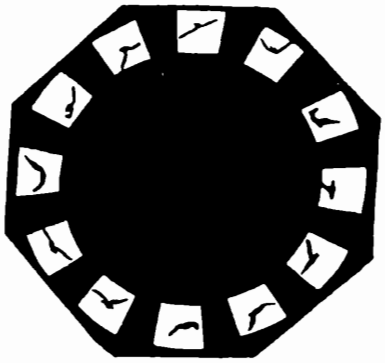
Проте, Вітстон ще до 1870 року продовжує свої досліди з фото-світлинами, хоч недостатній розвиток фотографічних платівок робить непоборні перешкоди в цих дослідах. Нарешті в 1877 році Едвард Мейбрідж (Eduard Muybridge, 1830-1904) досягає своєї мети. Він встановлює цілу батерію з 24 фотографічних камер, що послідовно фотографували окремі фази рухів вершника на коні.



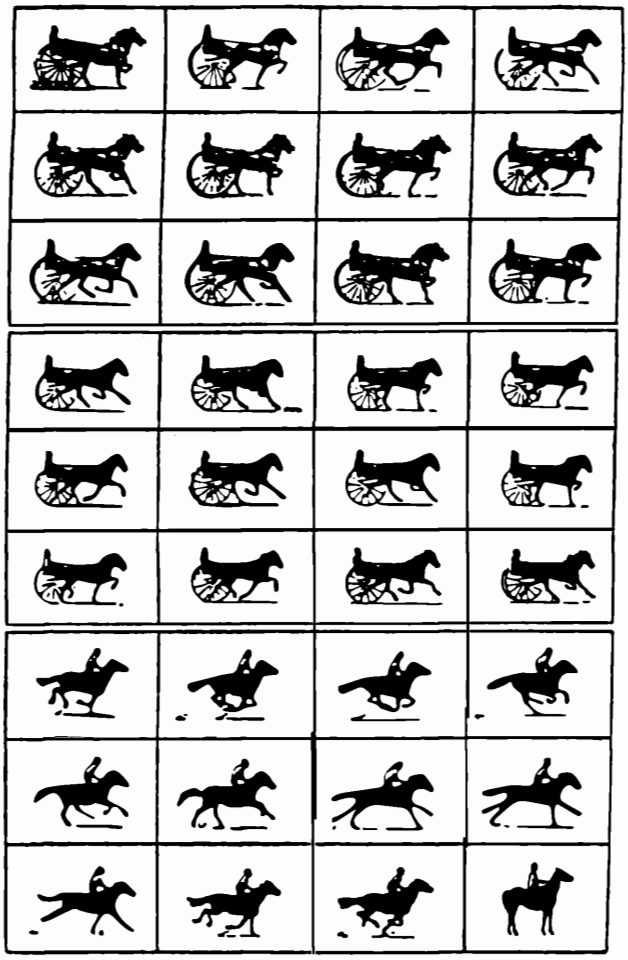
9. Дослід Е. Мейбріджа.

В 1885 році фотограф Оттомар Аншютц своїми удосконаленнями перевищує Мейбріджа. Він використовує для освітлення спалахи Гейслерової рурки. Але за браком коштів і він також припиняє свої спроби. В 1882 році з'являється новий апарат, винайдений відомим фізіо-

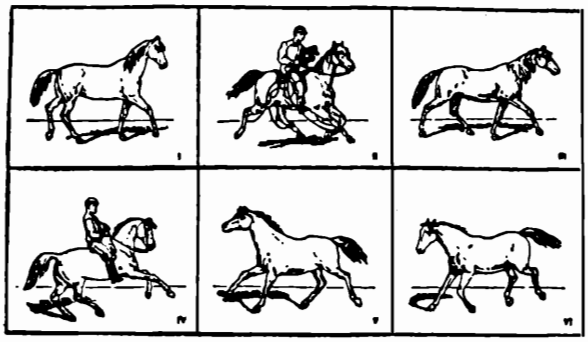
логом Маре (Etienne-Jules Marey, 1830-1904). Свій апарат Маре називає „фотографічною рушницею".



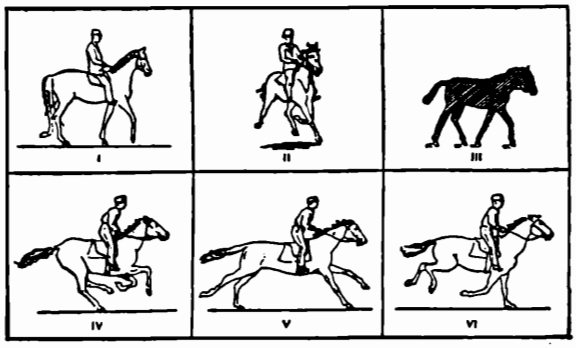
10. Світлини, зроблені „фотографічною рушницею".



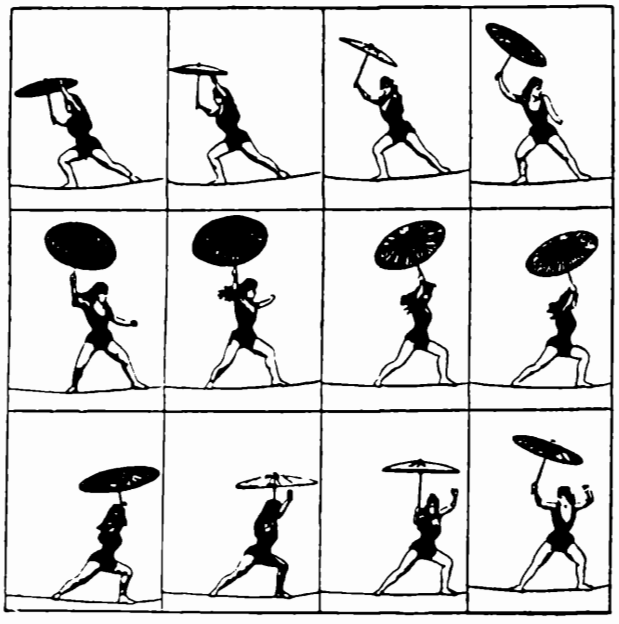
11. Три серії фотосвітлин Мейбріджа, що їх було опубліковано в журналі „Ля Натюр" (1878 р.).



12. Кінь в різних аллюрах, як його зображено на старовинних літографіях.



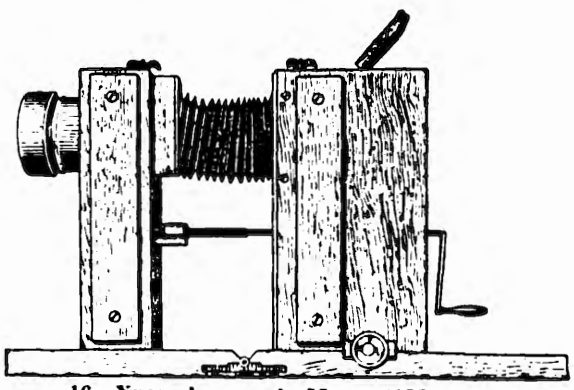
13. Рисунок коня за фотосвітлинами Мейбріджа (пор. разючу подібність).



14. Танцюристка на дроті. Світлини зроблено апаратом А. Лонда (1892 р.).

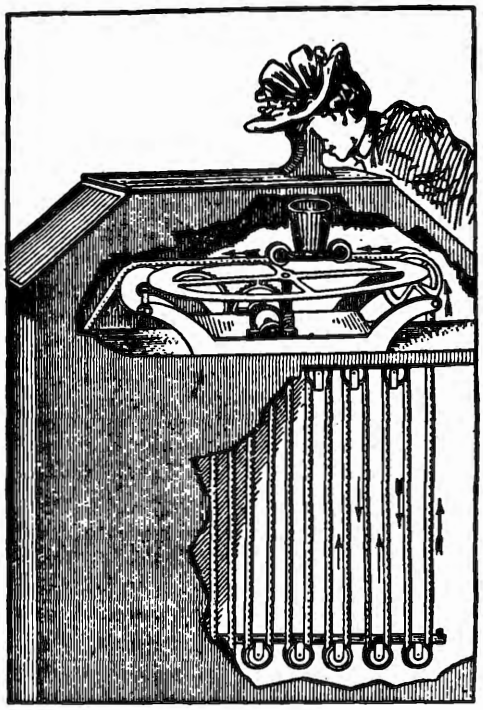
Величезне значення для розвитку кіновиробництва мав винахід целюльоїдної стрічки. В 1889 році на виставці в Дюссельдорфі з'являються апарати Фріза - Гріна, Дорніторпа, Крофта і Демені. Саме в цей час д-р Маре пише: „Явища руху відбуваються в такі короткі проміжки часу, що вони в жодній мірі не перешкоджають безперервному сприйманню зорових вражень".[1]

15. Хронофотографічний апарат Маре (1884 р.).

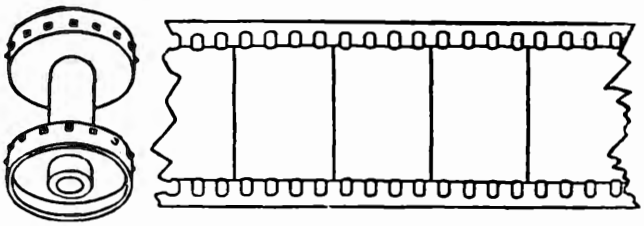


16. Хронофотограф Маре (1887 р.).

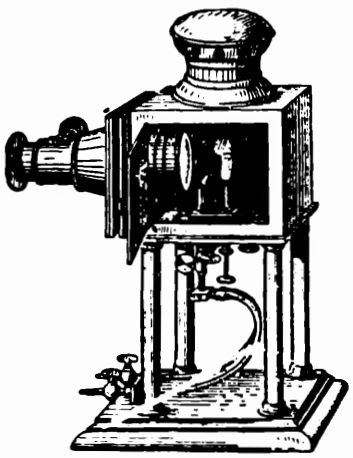
Учеником д-ра Маре — Ж. Демені — в 1892 році випускає *фотофон*, а через два роки в 1894 році Томас Едісон (Thomas Alva Edison, 1847-1931) винайшов *кінетоскоп*, що також ще не давав змоги демонструвати рухомі образи широкому глядачеві. Після кінетоскопа Едісон будує *кінематограф*, але інший американський винахідник Френсіс Іенкс заявляє, що цю ідею запозичив у нього Едісон.



17. Кінетоскоп Т. А. Едісона (1894 р.).

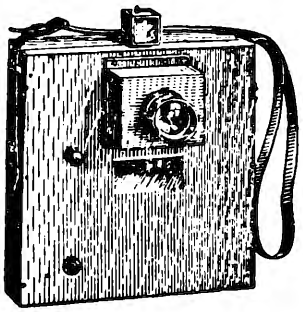


18. Кіноплівка Т. А. Едісона.

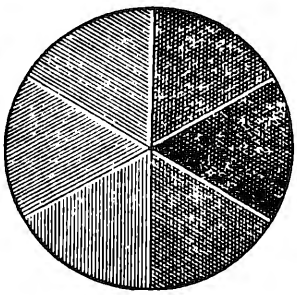


19. Проекційний ліхтар Мольтені, що його згодом пристосував Люм'єр для свого фільмового апарату.

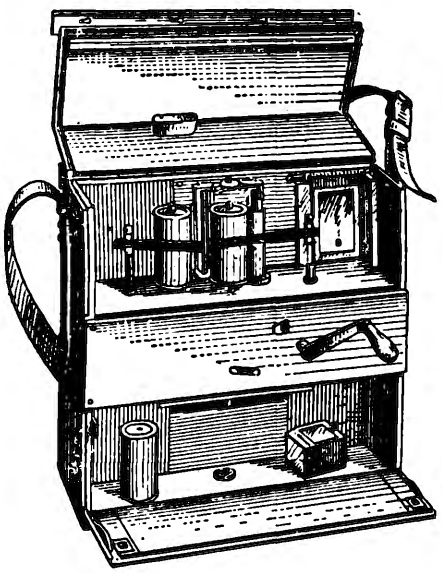
[1] Див. Jean Benoit-Levy. The Art of the Motion Picture. New York, 1946. Стор. XIV.



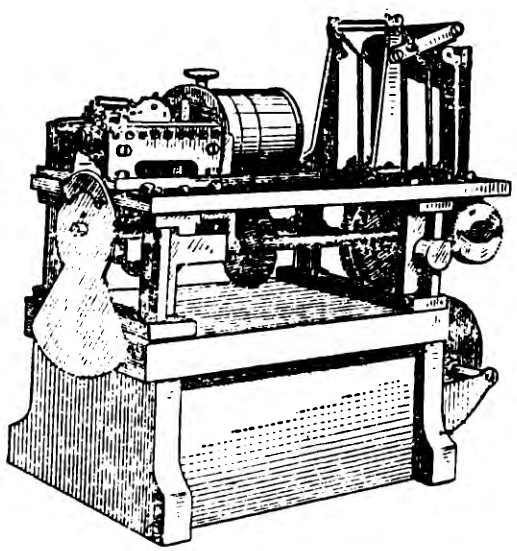
20. Біоскоп Ж. Демені



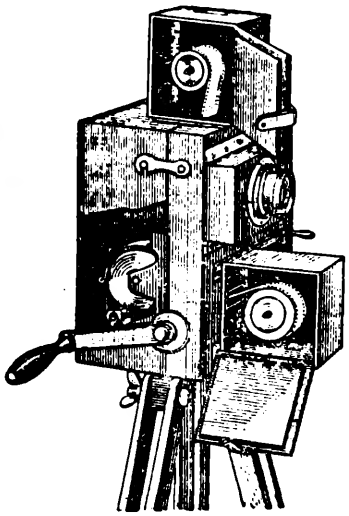
21. Диск І. Ньютона.



22. Внутрішній вигляд біоскопу Ж. Демені.



23. Перший фільмовий апарат бр. Люм'єр.



24. Удосконалений фільмовий апарат бр. Люм'єр, модель 1895 р.

І, нарешті, 7 грудня 1895 року бр. Люм'єр (August Lumiere, 1862-1911 та Louis Lumiere, 1864-1948) випускають *кінематограф* (фр. "cinematographe"). Вперше його публічно демонструють в Парижі, а згодом і в інших країнах світу.

Винахід звукового кіна не був такою сенсацією, як винахід першої фільмової камери. Ще в 1889 році Едісон робив перші спроби озвучування фільмів. Люм'єр, Мельєс та інші кінопродуценти приміщували акторів за екраном, намагаючись створити ілюзію звукозапису. В 1900 році бр. Пате озвучували свої фільми за допомогою „патефона", що мав глибинний запис замість популярного в ті часи „грамофонного" запису (поперечного), замінивши недовговічну сталеву голку більше витривалою — шафіровою.

Проте, всі ці недолугі спроби не можна було назвати звуковим кіном у повному розумінні цього слова. Передумовою до винаходу звукового кіна були винаходи телефону і бездротового телеграфу, а також мікрофону і тріодних лямп посилення звуку. Більшість цих патентів була під монопольною контролею американської фірми „Вестерн Електрік" та німецької „А. Е. Тобіс-Клянґфільм". Ці підприємства йшли шляхом удосконалення вже раніше запатентованих винаходів. Запатентувавши один з таких винаходів, п. н. „Вайтафон", управа „Вестерн Електрік" продала його тоді ще невеликій фільмовій компанії „Ворнер Брадзерс". Ця остання в 1927 році поставила перший звуковий фільм „Співак джезу" з Ол Джолсоном в головній

ролі. Матеріяльний і моральний успіх фільму перевищив усі сподівання. Загальний прибуток від демонстрування фільму перейшов за 3.5 мільйони долярів. З цього часу почалися справжні перегони за патентами на звукове кіно. Так, було винайдено „мувітон", „фотофон" та інші удосконалення. Ряд режисерів і продуцентів німого кіна виступив з протестом проти вживання і запровадження звукового кіна.

Їх підтримали керівні совєтські режисери. Тільки О. Довженко сміливо виступив на захист звукового кіна. Навіть в сценарії свого фільму „Земля" О. Довженко написав: „Як жаль, що в кіно не можна говорити! Безсловесні ми, німі, як немовлята. Кудись тягнешся руками, хапаєш речі потрібні й непотрібні, падаєш, плачеш, біжиш — жалюгідна природа. А час настав — так багато пора розповісти".[1]

Проте, на Україну звуковий фільм прийшов з деяким запізненням („Симфонія Донбасу", 1930 р.). На перешкоді цьому були такі дві причини: а) недостатній технічний розвиток проєкційних і фільмових камер власного виробництва, б) мала кількість проєкційних апаратів із звуковим урядженням в окремих кінотеатрах та кінопересувках. Тому навіть після початку масової продукції звукових фільмів на території України ще довгий час панували німі фільми. Більше того, ряд фільмів вийшов у двох варіянтах: звуковому та німому.

Одночасно з розвитком та удосконаленням звукозапису йшов технічний прогрес в кіноапаратурі та обладнанні фільмових студій. Ортохроматичну плівку, що не була чутлива до червоних і жовтих кольорів, замінено панхроматичною. Ця остання вірно передавала ґрадацію кольорів на чорно-білій стрічці. Застосування панхроматичної плівки змінило техніку фотографії, ґриму та особливо освітлення. Роля кінооператора і освітлювача значно зросла. На перший плян виступила також і роля звукооператора як активного співтворця фільму.

В червні 1939 року на Україні було випродуковано перший кольоровий фільм „Сорочинський ярмарок". Проте, перші кольорові фільми стояли далеко позаду американських чи европейських прототипів. Вони відзначались надто різкими кольорами і відсутністю поступової кольорової тональности.

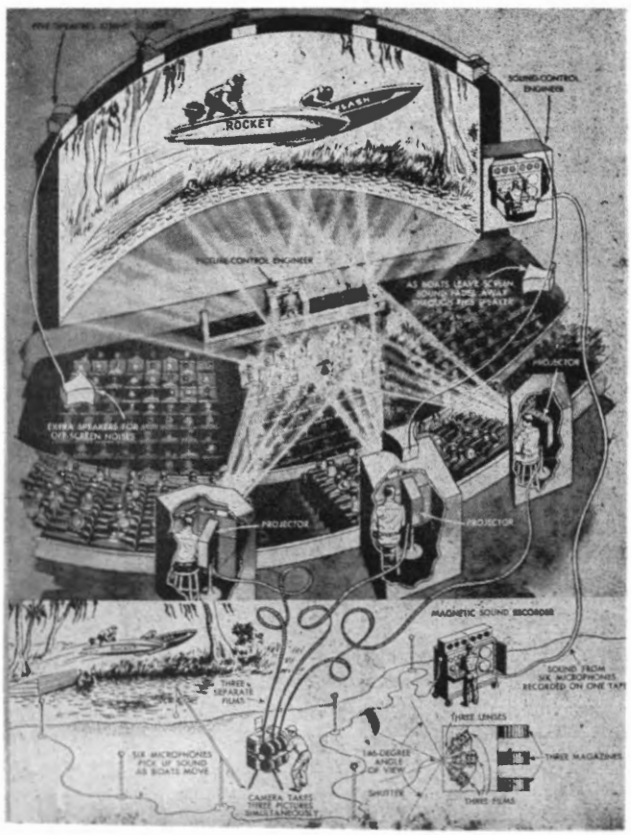
Навесні 1941 року в Києві було вперше демонстровано стереоскопічний фільм за системою С. Іванова, що запровадив „растровий екран". Проте, широкого розголосу цей винахід не набув.

Також незадовго перед Другою світовою війною на Україні робилося спроби демонстрування „денного" кіна, але й ці спроби не пішли далі експерименту.

Після Другої світової війни в Америці та в Західній Европі кіно почало втрачати своїх глядачів на користь телевізії. На Україні розвиток телевізійної техніки йшов досить повільно, тому кіно показало кількісний зріст продукції.

З розвитком чорно-білої і винаходом кольорової телевізії багатократно зросла продукція телевізійних фільмів на 16 мм плівці. Якщо раніше 16 мм фільми розцінювалось як аматорські, то в другій половині XX ст. вузьку плівку вже розцінюють як напівпрофесійну або навіть суто професійну.

Щоб відтягнути кіноглядачів від чарую-

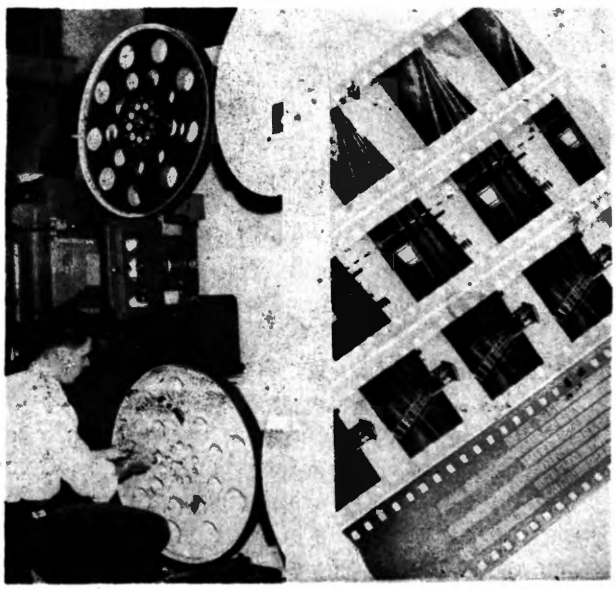


25. Схематичний малюнок „Сінерами".

[1] О. Довженко. Твори, т. I, К. 1958, стор. 89.

чого телевізійного екрану, американські кінопродуценти запатентовують ряд винаходів, що виступають під загальною назвою *стереокіна*. Спочатку було зроблено спроби вживання двокольорових окулярів, а потім поляроїдних окулярів. Але ці спроби не мали успіху в глядача.

Значно більший розголос здобула „сінерама" Фреда Воллеса (1952 р.), що брала свої первопочатки ще з часів режисера Абеля Ганса. Ще в 1927 році в Парижі А. Ганс демонстрував свій фільм „Наполеон" одночасно на трьох екранах.Згодом (в 1935 році), озвучуючи цей самий фільм, він також користувався „стереофонічним" звуком. Хоч сінерама й була проміжним етапом в розвитку кінематографії, проте вона була стимулом до створення сучасних різновидностей широкоекранного і стереофонічного кіна.[1]



26. Ліворуч: Зовнішній вигляд однієї з трьох кінопроекційних камер „сінерами". Кожна збільшена шуля вміщує 7.500 футів фільму (50 хв. висвітлювання).

27. Праворуч: Фільмові стрічки „сінерами". Перші три з них призначені для окремих секцій стереоскопічного кадру, четверта — для запису звуку на 6 звукових „доріжках".

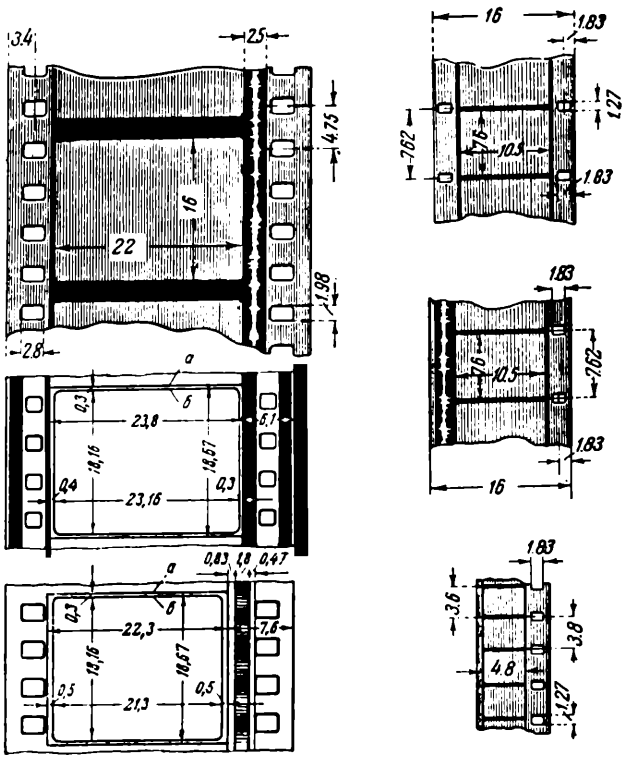
На закінчення ретроспективного нарису з історії кінематографії треба побіжно розглянути також окремі системи широкоекранного та стереофонічного кіна: *1. Сінемаскоп, 2. Віставіжен, 3. Суперскоп, 4. Дісней-Сіркорама, 5. Тодд А. О.*

I. Систему *сінемаскоп* було запроваджено американською фільмовою корпорацією "XXth Century - Fox" за ідеєю французького винахідника Анрі Кретьєна і вперше демонстровано в березні 1953 року. Ця система полягає в тому, що як фільмування, так і проєкція відбувається за допомогою т. зв. анаморфотної оптичної системи, що її встановлюють перед об'єктивом фільмового і кінопроєкційного апаратів. Анаморфотна оптична система під час фільмування „стискає" в горизонтальному напрямку зображення кінокадру в 2 рази. Під час висвітлювання фільму подібна оптична система „розтягає" стиснений при фільмуванні кадр, поновляючи фактичне співвідношення розмірів кадру (2,55:1). *Сінемаскоп* має дві видозміни: а) широкоекранно-стереофонічну з дещо збільшеною площею кадру нормальної 35 мм кіноплівки та з чотирма магнітними фонограмами з обох сторін трохи зменшених перфораційних отворів, б) широкоекранну із одною оптичною фонограмою, тобто не стереофонічну.

2. Широкоекранну і стереофонічну систему *віставіжен* було запроваджено корпорацією Paramount і вперше демонстровано в квітні 1954 року. В цій системі застосовано поздовжній кадр подвійного розміру, подібно до того, як це вживається в звичайних фотографічних 35 мм камерах. Фільмування за цією системою відбувається кіноапаратами, що просувають плівку в горизонтальному напрямку. Як і вище згадана система, *віставіжен* також має дві видозміни: а) оптично зменшений до нормальних розмірів кадр з подвійного розміру негативу з одною оптичною фонограмою, б) фільмовий позитив, що має такий самий розмір, як і негатив, але з однією чи чотирма оптичними або 4-6 магнітними фонограмами. Співвідношення сторін екрану в першій видозміні — 1,85:1, в другій — 2:1.

3. Широкоекранну систему *суперскоп* запровадила корпорація Р. К. О. і вперше демонструвала в січні 1955 року. Цю систему побудовано на тій самій засаді, що й *сінемаскоп* з тією різницею, що анаморфований кадр має квадратовий розмір, а не прямокутний. Тому

[1] Див. статті Автора в „Свободі" (літ. додаток), ч. 8 (51), 22. 11. 1953 та в „Крилах", ч. 6 (10), 1953.

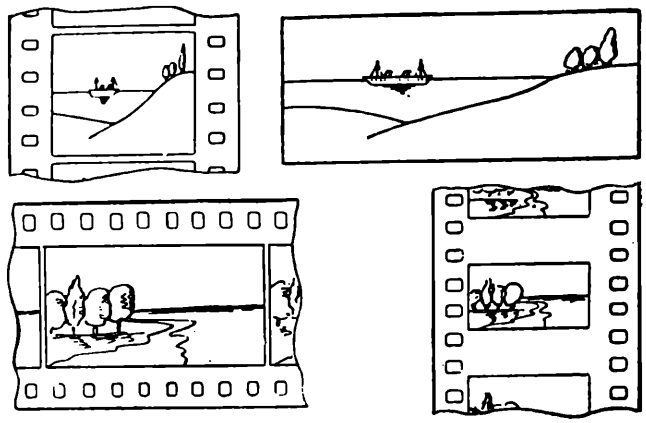


28-33. Видозміни і розміри кіноплівки (в мм). Ліворуч: Звукова 35 мм кіноплівка (вгорі), сінемаскопічний кадр з 4-ма магнітними фонограмами (всередині), сінемаскопічний кадр з 1-ю оптичною фонограмою (внизу).

Праворуч: 16 мм кіноплівка для німих фільмів (вгорі), 16 мм кіноплівка для звукових фільмів (всередині), 8 мм кіноплівка (аматорська).

співвідношення сторін екрану в цій системі — 2:1.

4. Як свідчить сама назва, *Дісней-Сіркораму* було запроваджено відомим американським продуцентом мультиплікаційних і дитячих фільмів Волт Діснеєм. В цій системі під час фільмування застосовано одночасно одинадцять кінокамер, що розміщені в правильному колі. Кожна камера фільмує 1/11 частину простору перед собою. Отже, всі камери, працюючи синхронно, фільмують все, що відбувається навколо. В. Дісней вперше демонстрував



34-37. Вгорі: пропорція сінемаскопічного кадру (ліворуч), пропорція того ж кадру, що його спроєктовано на екран (праворуч) Внизу: неґативна кіноплівка за системою „віставіжен" (ліворуч), позитивна плівка, що її видруковано з цього неґатива (праворуч).

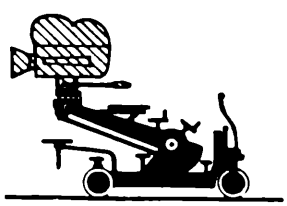
свій винахід у вересні 1955 року, користуючись 16 мм плівкою. Всі 11 кінострічок було одночасно проєктовано на циліндричний екран. Глядачі були розміщені в середині циліндра.

5. І, нарешті, остання система *Тодд А. О.*, що її прем'єра відбулась у жовтні 1955 року, бере свою назву від її винахідника М. Тодда та його співпрацівника American Optical Company. Ця система використовує кіноплівку в два рази ширшу від стандартної, тобто 70 мм. Тому й співвідношення сторін екрану становить 2:1.

Ця остання широкоекранна система як і деякі інші, великого розповсюдження не здобули і далі перебувають у стані експерименту.

Зокрема на Україні в останні роки робляться спроби практичного застосування широкоекранно-стереофонічних систем та поліпшення деяких важливих їх компонентів.

Так, в 1954 році в Києві було закінчено будівництво першого театру стереокіна. Цей кінотеатр міститься на розі Хрещатика і Бесарабки. Заля кінотеатру може вмістити тільки 120-130 осіб. Успіх перших стереофільмів наочно показав, що вони матимуть велике майбутнє в розвитку української кінематографії.



ПОЧАТКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНА

1896 - 1907

Як чужинецькі, так і українські мистецтвознавці до цього часу починали історію українського кіна від 1917 року. На жаль, ця глибоко хибна теорія знайшла своїх послідовників навіть на еміґрації. Проте, документальні матеріяли. що дійшли до нас, наочно заперечують всі теорії „білих плям" і „пустого місця" в історії українського кіна.

Досліджуючи матеріяли, що торкаються початків українського кіна, ми можемо переконатись у високому поземі кінематографічної культури кінця XIX та початку XX століть. Адже не випадково деякі закордонні фірми (в тому числі німецькі та французькі) закупили ряд стрічок, щоб демонструвати їх в найбільших містах Европи та Америки.

11 липня 1896 року в Олександрівському парку в Одесі почалося демонстрування „сінематоґрафа" братів Люм'єр. Ці перші кіносеанси було прийнято глядачем з подивугідним захопленням.

Згодом новий винахід з успіхом демонстрували в Києві та Харкові, а потім і в інших містах України. Перший фільм, що його було показано, мав такий зміст: до плятформи залізничної станції підходить потяг, з нього виходять пасажири і потяг відходить. І це все. Але враження глядачів. що до цього часу ще не бачили чогось подібного, було настільки приголомшуюче, що навіть наступні фільми,— табун коней, танцюристка, дитина за сніданком, робітники виходять з фабрики тощо, — не могли перебороти його. Ось як описують сучасники свої перші враження від кіна: „Глядачі були дослівно приголомшені, не знаючи, як реаґувати на те, що вони бачили. Сеанси тривали тільки 20-25 хв., але багато глядачів просиджували кілька сеансів підряд. Звичайно. виникали й курйози. Так, при наближенні потяга лунали злякані вигуки і дехто навіть панічно вибігав із залі" [1].

Незадовго перед появою „сінематоґрафа" бр. Люм'єр, також вперше в Одесі було показано кінетоскоп Едісона. Ось як описав цю подію один із дослідників українського кіна на Батьківщині: „Люди, що дивилися в кінетоскоп, сприймали деяку ілюзію руху, але зображення в ньому було дуже дрібним. Борці і танцюристи, що рухалися, здавалися маленькими ожилими ляльками. Очі стомлювала недостатня різкість і яскравість зображення. Ці недоліки посилювались ще тим, що картину в кінетоскопі могла бачити через окуляр лише одна особа. Головного, що могло вразити уяву, — ілюзії дійсности не було досягнуто".[1]

Винахід Едісона надавався тільки для індивідуального сприймання. „Сінематоґраф" бр. Люм'єр було розчислено на масове сприймання. Тому не випадково, що останній винахід широко розповсюдився на Україні, до того ж в максимально короткий час.

Одним з найбільше активних діячів кіна в Одесі був місцевий винахідник німецького походження К. Кравзе. Ще задовго до появи винаходу бр. Люм'єр він власноручно сконструював проєкційний апарат, щоб висвітлювати кольорові позитиви. З появою перших стрічок бр. Люм'єр Кравзе придбав деякі з них, демонструючи їх на власному удосконаленому проєкційному апараті. Тодішня преса гостро накинулась на винахідника: „Демонструють перед публікою апарат братів Люм'єр, а брати Люм'єр поспішають заявити, що нікому вони своїх апаратів не давали".[2]

Інші місцеві газети відкрито обвинувачували Кравзе в шахрайстві. Так закінчилось намагання удосконалити і ширше розповсюдити кінопроєктори бр. Люм'єр. До речі, перші стрічки бр. Люм'єр відзначалися наївністю і примітивністю, бо винахідники не намагались дати суто повчальний чи розваговий матеріял, а лише продемонструвати технічні можливості нового винаходу. Щоправда, згодом фільмові бойовики доповнилися документально-хронікальними стрічками з місцевих визначних подій: „Торжество коронування", „Коронаційні

[1] Б. С. Лихачев. Кино в России, 1896-1926, Л. 1927.

[1] Г. В. Журов, З минулого кіно на Україні, К. 1959, стор. 6.

[2] „Одесские новости", 28 липня 1896 р.

38. М. Заньковецька

39. М. Садовський

40. Ф. Левицький

процесії", „Кирасирський полк", „Краєвиди Одеси" тощо. Але тематика і тенденційність насвітлювання подій в чужинецьких фільмах не могли задовольнити глядачів. З'являються місцеві ентузіясти кіна: „У перші місяці після появи кінематографа на Україні з середовища народу висунулись обдаровані люди, що поставили собі на меті організувати виробництво кінокартин незалежно від іноземців. Таким видатним діячем вітчизняної кінематографії, чиє ім'я назавжди ввійде в її історію, був харківський винахідник — фотограф-художник А. Федецький. Федецький не був новаком у питаннях найновішої техніки і наукового експерименту. Лише протягом 1896 р. він досягнув блискучих результатів у розв'язанні складних проблем".[1]

Зокрема Федецький працював над проблемою фіксування людського голосу, а також над фіксацією на плівці предметів та живих істот, що знаходилися в світлонепроникливій скриньці.

Наприкінці 1896 року А. Федецький закінчив свою першу стрічку „Джиґітовка козаків". Це був перший фільм української продукції. З цього приводу впливова в той час газета „Южный край" писала: „Відомий місцевий фотограф А. К. Федецький апаратом Демені... зробив світлини козачої джиґітовки. „Позувала" джиґітська команда 1-го Оренбурзького полку. Найбільш умілі наїздники проробили на скаковому іподромі цілий ряд найбільше витіюватих і рискованих вправ. Кінематограф напричуд вдало схопив усі ці еволюції, так що стрічка світлин буде надзвичайно цікава. Копії з них призначені для Парижу та інших французьких міст".[1]

В грудні місяці 1896 року А. Федецький почав демонструвати ряд інших власноручно зафільмованих стрічок, що про них захоплено відгукнулась місцева преса: „Всі світлини кінематографа Федецького, що їх ми бачили в його ательє на екрані, справляють величезний ефект, з яким усі попередні „фотографії, що рухаються", показані тут, не можуть зрівнятися".[2]

До речі, кінострічки А. Федецького не переслідували матеріяльної цілі. Увесь прибуток від демонстрації стрічок він призначив на користь бідних м. Харкова.

Крім „Джиґітовки козаків", А. Федецький в 1896 році випускає такі короткометражні стрічки: „Відхід потяга від харківської станції", „Катання на Красній площі", „Хресний хід з Куряжа у Харків". В 1897 році він випустив свою останню стрічку „Народні гуляння на Кінній площі".

Обставини склались так, що вдала спроба А. Федецького була приречена на загибіль. Не маючи міцної фінансової бази, талановитому ініціяторові кіна не було по силі конкурувати з багатими закордонними фірмами. До того ж

[1] Г. В. Журов, З минулого кіно на Україні, Київ 1959, стор. 10.

„Южный край", 15 жовтня 1896 р.

[2] „Южный край", 1 грудня 1896 р.

широкий загал населення ставився скептично до ідей нашого земляка, не маючи виразного уявлення про специфіку кінематографічної творчости.

А. Федецький не враховував усіх цих обставин в своїй творчій праці. Він ще не усвідомлював, що кінематограф — це не наслідок індивідуальної творчости, а суто колективний вид мистецтва. Самотужки він створив кінострічки, що не поступались своєю якістю і тематикою чужинецьким стрічкам.

Тому не буде перебільшенням вважати А. Федецького першим засновником українського національного кіномистецтва.

Кінематограф приваблював все більше й більше глядачів. Його конкуренцію почали відчувати насамперед театри та інші розвагові підприємства.

Вже в кінці 1897 року дирекція київського театру Берґоньє (тепер приміщення російського драматичного театру ім. Лесі Українки) об'єднала театральні вистави з кінематографічними. Успіх був настільки великим, що таку змішану програму демонстровано щодня на протязі кількох місяців. Після цього програму було показано в усіх більших і менших містах України.

В листопаді 1896 року в харківському цирку між окремими точками програми було показано „оживлену фотографію", що її демонстровано удосконаленим проєкційним апаратом згаданого вже винахідника К. Кравзе.

Отже, початкові підвалини було покладено. Кіно міцно пустило своє коріння на Україні. Проте, постійних кінотеатрів, чи „ілюзіонів" як тоді їх звали, на Україні не було досить довго. Власники проєкційних апаратів, т. зв. „демонстратори", мандрували по містах, даючи гастрольні вистави. Не зважаючи на це, популярність кіна увесь час зростала.

Саме в той час на Заході кінопродукція пішла далеко вперед. З'являються завершені комедії і драми по 70-100 м. завдовжки. В усіх більших містах України відкриваються десятки т. зв. „електричних театрів", „ілюзіонів" та „біографів". З'являється все більше й більше гастролерів і, нарешті, виникає думка відкрити постійні кінотеатри.

Один із сучасників так описує свої враження від перших кінотеатрів: „ Кожний хлів, комора, склад, магазин, все, що мало дах і могло сховати від дощу „шановних відвідувачів", надавалось для біографа. В такій залі „для глядачів" відгороджували місце для апарата (звичайно поблизу вхідних дверей або над ними); на протилежній стіні прибивали полотняний екран; під екраном розташовувався піяніст; умеблювання складалось з лавок, різносортних стільців, але нерідко сеанси давали і без меблів, що значно збільшувало місткість залі, а звідси й прибутки підприємця".[1]

Отже, як бачимо, в ті часи більшість підприємців не дивились на кіно, як на справу поважну. Поперше, їх лякала невдала спроба А. Гуцмана, що, відкривши в 1897 році постійний кінотеатр, збанкрутував і перейшов знову на гастрольну систему. Подруге, за відсутністю електрики кіно спочатку користувалось етерокисневим освітленням, що нерідко викликало справжні вибухи і калічило кіномеханіків та глядачів. З розвитком електрики на зміну вибухам прийшли пожежі, що також виникали надто часто. І, потретє, в зв'язку з „громадською безпекою" царський уряд видавав безліч наказів, обіжників і обмежень як щодо протипожежних правил, так і щодо розміщення окремих кінотеатрів. В одному з обов'язкових наказів читаємо: „... електричні театри... в зв'язку з їх ненормальним розвитком... повинні відчинятися не ближче, як на 150 сажнів один від одного..."

Крім недосконалого, часто-густо зовсім тьмяного освітлення, невмілого демонстрування і постійного обривання фільмів, основним недотягненням тодішнього кіна було неприємне миготіння та скакання кадрів на екрані. Це дуже стомлювало зір і давало матеріял для дискусії противникам кіна. З цього приводу виникла ціла полеміка в пресі.

Дехто з власників кінематографів почав демонструвати фільми в освітленій залі, щоб уникнути неприємного враження від миготіння кадрів.

Більшість підприємців демонстрували фільми тільки для побічної розваги, маскуючи під маркою кіна різні кафешантани, тири, панoптикуми, кеґельбани та інші ще більше сумнівні підприємства.

---

[1] А. А. Ханжонков, Первые годы русской кинопромышленности. Воспоминания. „Искусство", М. 1937, стор. 12.

Після заборони уряду влаштовувати другорядні атракціони поруч з демонструванням фільмів, в кінотеатрах з'являється дивертисмент. Але кіно вже мало велику кількість прихильників і друзів, що дивились на нього не як на забаву чи розвагу, а як на корисну справу з великим майбутнім. Вони почали пропаґувати розвиток наукового кіна для застосування його в школах під час лекцій географії, зоології, ботаніки, етнографії тощо.

Деякі вчені застосовували кіно для наочної ілюстрації своїх лекцій і викладів. Так проф. Бальтер Газе (член Медично-хірургічного товариства в Единбурзі) зробив коло 500 фільмів із загальною кількістю 22.500 монтажних кадрів.

Виготовлялось також і короткометражні географічні фільми, але вони були дуже односторонніми. За вийнятком „Ніяґарського водоспаду" та „Мальовничого Риму", всі фільми були виготовлені майже виключно у Франції. Єдиними постачальниками фільмів на території України в ті часи були французькі фірми „Брати Пате" та „Гомон". Головна заслуга фірми „Бр. Пате" в тому, що вона вміло розповсюджувала кіноапарати. Хоч характер кінопродукцій не піднімався над рівнем вимог часу і ринку, проте ніколи не опускався до низького потурання грубим інстинктам натовпу.

До речі, чужинецькі фільмові підприємства на Україні усвідомлювали потенційні спроможності необмеженого збуту свого товару. Вони залюбки вкладали свій капітал в місцеві підприємства, впевнені, що матимуть багатократні відсотки з вкладеного капіталу. З другого боку, для чужинецьких кінематографічних фірм було невигідно сприяти розвиткові українських місцевих підприємств в галузі кіна чи навіть окремих акторів і режисерів.

На протязі наступного десятиліття (1896-1907 р.р.) чужинецькі кінематографічні підприємства мали повний монополь на Україні. Щоб окремі кінематографічні сеанси мали „місцевий кольорит", між окремими стрічками закордонного виробництва вплітало „документально-хронікальні стрічки з місцевих подій. А що навіть операторами були чужинці, то не важко собі уявити, з якого „ракурсу" було зафільмовано всі „документальні" стрічки. Широко розреклямовані „сцени з російського життя", що мали ряд „малоросійських" кадрів із ковбасою і чаркою, з п'яними дячками і сварливими жінками, — справляли приголомшуюче враження на глядачів. Навіть тодішня преса завважила цю тенденційність чужинецької кінематографічної продукції: „Відтворення живої дійсности ні для кого ніякого інтересу не являло. Дійсність наша такої властивости і штибу, що її не увічнювати треба, а скоріше стерти з лиця землі". [1]

Адміністративно-організаційна сторінка кінематографічної продукції в початковій стадії відзначалась безпрецедентною сумбурністю. Адже сталих кінотеатрів на Україні в ті часи ще не було.

Кінопрокатних установ, що випозичали б фільми для демонстрування, також не було. Тому кожний новий фільм купувався підприємцями у власність. Один із власників кінотеатрів (Г. І. Лібкен) перший почав здавати фільми на прокат. Це поклало початок для першого прокатного бюра.

Одночасно з цим (1906 р.) в Києві власник кінотеатру „Люкс" на 300 глядачів, С. А. Френкель, заснував також прокатне бюро, незабаром перетворюючи його в Акціонерне кінематографічне товариство. З цього прикладу наочно видно, якими семимильними кроками йшло вперед зацікавлення кіном на території України.

Але поруч з розвитком кіна зростали також і урядові обмеження, що наочно виявлялись саме на Україні. Почалася неперебірлива пресова кампанія проти кіна, що йому закидали не тільки протипожежну безпеку, але й „грабування чесних людей" (одним з гасел було: „Бережіть свої кишені!"), розпусність, конкуренцію театрові тощо.

Також і тодішнє великоросійське духовенство в своїй більшості зайняло негативне становище до кіна. Так, архиєпископ волинський Антоній заявив, що не знаходить навіть можливим порушувати це питання, бо відвідування кінотеатрів „йде в розріз із законами старохристиянської церкви".

Проте, кіно вперто продовжувало свій переможний похід. Воно почало конкурувати з театром. В 1906 році в Києві відкрився відділ величезного прокатного бюра А. А. Савви, з річ-

[1] „Одесские новости", 28 липня 1896 р.

41. Є. Павленко

42. М. Заньковецька

43. Л. Хуторна

ним оборотом 500-600 тис. руб. золотом. Крім самого прокату, бюро видавало довготермінові позички і субсидії всім особам, що бажали відкрити власні кінотеатри. Це ще більше сприяло активізації фільмової справи на Україні, а одночасно заохочувало місцевих кінопідприємців відкривати все нові й нові кінотеатри.

Хоч і з'являлося в цей час на Україні все більше й більше кінотеатрів, проте ще довгі роки прокат фільмів опирався на гастролерську систему. Кожний кінопідприємець діяв на свій власний риск і страх. Часто-густо недосвідчені фільмові початківці терпіли значну матеріяльну втрату або цілковите банкрутство. Тому не дивно, що аж до 1907 р. майже все кіновиробництво було в руках чужинецьких кінопідприємців. В їх руках була значна частина кінотеатрів. В їх руках була фільмова і проєкційна апаратура. В їх руках був увесь капітал.

На початку XX ст. в таких містах України, як Одеса було відкрито ряд кінотеатрів. Так було відкрито сталі кінотеатри на Грецькому майдані, на Гаванній вулиці, в Міському саду. Дещо згодом український меценат М. Шевченко спеціяльно збудував на Катеринінській вулиці сталий кінотеатр „Ілюзіон".

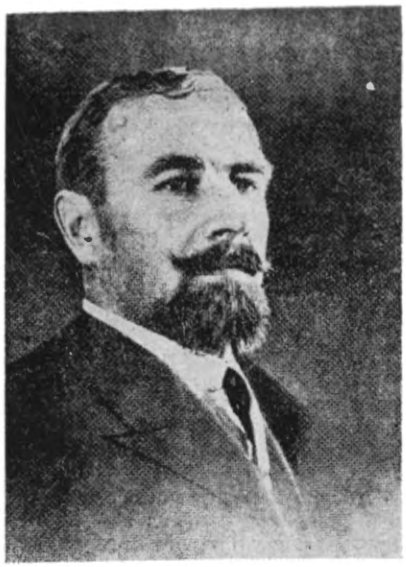
Також і в Києві кількість кінематографів помітно зростала.

Найбільша в ті часи французька кінематографічна фірма „Братів Пате" в 1904 р. відкрила своє представництво з центром у Москві. Звідси окремі представники керували місцевими відділами, що були в Києві, Харкові та Одесі.

За прикладом фірми „Пате", на Україну приїхав ряд чужоземних фірм („Гомон", „Люкс", „Теофіль-Пате", „Італа-Фільм", „Чінес", „Вітаграф". Всі ці підприємства розгорнули досить жваву діяльність, що мала дуже мало спільного з кінематографічним мистецтвом.

Окремі сеанси „сінематографів" та „ілюзіонів" тривали від 25 до 40 хвилин. Кінопроєкційна апаратура не була достатньо удосконалена, тому й фільмова стрічка надто швидко зношувалась. З кожним днем зростав попит на нові фільми.

Глядачі ставили свої вимоги також і щодо тематики фільмів. Якщо раніше це були експериментальні стрічки, а згодом суто розвагові, то на початку XX ст. можна було спостерігати конгломерат жанрів — від драм, комедій, фарсів, феєрій починаючи і науковими та хронікальними фільмами кінчаючи. Особливу увагу приділялося кримінальним і сексуальним темам. Широко практикувалась демонстрація фільмів для аматорів сильних відчуттів. Значне місце серед інших жанрів займали фільми-феєрії, що мали найбільший касовий успіх. Дуже поширеним жанром тогочасного кіна були фарси, комедії-буфф і трюкові фільми.



44. О. Ханжонков

Але, не зважаючи на різноманітність жанрів, тогочасні фільми все менше й менше задовольняли глядачів. Врахувавши це, фірма „Пате" випустила кілька стрічок місцево-патріотичного характеру. В 1906 р. в Одесі та Києві було демонстровано фільм, що зображував приїзд членів Першої державної думи до Таврійського палацу. Фірма „Гомон" також не відставала від свого конкурента. В 1907 р. нею було випущено хронікальний фільм „Урочиста процесія Хресного ходу в Києві". Глядачі вимагали, щоб кіно було кольоровим, щоб мало звук. „Кольорування" кінопідприємці досягали освітленням кіноекрану різнокольоровими прожекторами, а „озвучення"— застосуванням звукових ефектів та музики за лаштунками. Особливо поширеним було застосування оркестрового супроводу. Проте, урядовий наказ від 17 січня 1909 року заборонив користування оркестрою в кінотеатрах. Це викликало палкий вибух невдоволення серед передових українських діячів. Тоді царський уряд знову дав дозвіл вживати музичний супровід для кіна. Проте, одночасно посилилися цензурні обмеження. Так було заборонено всі фільми з часів французької революції, фільм про страту Марії Стюарт, а також фільми т. зв. „паризького жанру" (тобто фарси). Зрозуміло, що всі ці заборони та обмеження були викликані непевністю тодішнього політичного становища, а також поширенням свободолюбних визвольних ідей серед найширших верств українського народу.

Царський уряд врахував також і аґітаційні можливості кіна. Так, були кількакратні намагання зробити антисемітський фільм на тему жидівських погромів. Проте, жодний з кінопідприємців на території України не погодився на приманливі пропозиції урядових кіл.

Не зважаючи на швидкий розвиток кіновиробництва в Европі, мистецький бік фільмів стояв на досить низькому рівні. Драма складалася з 5-8 монтажних кадрів, комедія — з 10-16. В техніці кіноздіймання нехтували основними законами композиції і логіки кадру. Камера увесь час залишалась в певно зафіксованому положенні (на рівні пересічного людського зору). Довжина кадрів надто перевтомлювала увагу глядачів. Якщо до цього додати технічну недосконалість фільмових і проєкційних камер, недостатню чутливість та інші неґативні хемічні компоненти кіноплівки, а також примітивне освітлення переважно за допомогою сонячного світла, — то не важко собі уявити, якими великомученниками були тодішні кіноглядачі. До цього ще треба додати надзвичайну вузькість тематичного діяпазону більшости кінофільмів.

Глядачів не задовольняв уже тільки виключно атракційний характер кіна. Адже й справді, спочатку атракцією був самий апарат бр. Люм'єр. Пізніше, коли глядачі вже дещо звикли до нього, кінопідприємці намагалися здивувати уяву глядача атракційністю демонстрованого матеріялу. До цього часу демонструвалися циркові атракціони: еквілібристи, акробати, борці, фокусники, ілюзіоністи. Демонструвалися балетні сцени і пантоміми, далекі країни, маловідомі тварини, сенсаційні події, феєрії з репертуару тодішніх театрів, мелодраматичні та комічні сцени з репертуару естрадних театрів. Тому, образно висловлюючись, період 1896-1907 р.р. в історії кіна на Україні можна назвати атракційним періодом, періодом панування закордонного фільму.

Кіно на Україні вступило в новий період розвитку. Назріла невідклична потреба власної національної кінопродукції. Шляхи були визначені. Залишалось тільки приступити до їх здійснення.

ЗАРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КІНОПРОДУКЦІЇ

1907 - 1917

Не зважаючи на зусилля чужинецьких фільмів, з 1907 року все більше й більше назрівала невідклична потреба зародження власної національної кінопродукції. Ні утиски царського уряду, ні відверта ворожість вищого духовенства, ні бюрократичні лябіринти урядових установ не могли зупинити нового назріваючого мистецтва. Кіно все більше й більше завойовувало право на самостійне існування.

Без перебільшення можна твердити, що колискою першої фільмової продукції на терені царської Росії була саме Україна в своїх етнографічних межах. Не тільки мальовничі краєвиди та м'яке підсоння українських земель притягали метких чужинецьких підприємців та „посланників" старшого брата, але й невичерпна глибина і тематика різносторонніх літературно-мистецьких надбань нашого народу.

Спочатку це ще не були фільми в сучасному розумінні цього слова. Це були немов би непевні кроки малої дитини: примітивні „видові картини", документальні короткометражні „бойовики", перші кінохроніки. Але навіть і ці початкові спроби поважно занепокоїли чужинецькі підприємства.

1907 рік знаменував собою початок українського кіновиробництва. В ці роки почала широко розгортатись діяльність двох активних кінопідприємців — О. Дранкова та О. Ханжонкова. Саме в ці роки розпочав свою творчу працю відомий актор і режисер Петро Чардинін. Акторське поповнення українська кінематографія діставала в основному з театру. Так поступово почала зникати ворожнеча між театром і кіном. Тісна співпраця театру і кіна відбувалася не тільки між акторами і режисерами, але й між технічними співробітниками (декораторами, композиторами, освітлювачами тощо).

Однією з перших стрічок, що їх було виготовлено місцевими силами на Україні, була кінодеклямація „Кочубей в темниці" (1907 р.). Фільмування відбулось в тісному приміщенні „фотокіноательє" в Києві, на Хрещатику ч. 39. Стрічка мала тільки 120 метрів довжини. Режисером фільму і виконавцем ролі Кочубея був відомий в ті часи актор Суков-Верещагін. Ролю Орлика виконував талановитий актор М. Волянський.

В цьому році французька фірма „Бр. Пате" випустила мелодраматичну стрічку „Смерть солдата" з участю К. Селіванова та Є. Дальської. Хоч ця стрічка була пересякнена псевдопатріотизмом, проте мала значний касовий успіх.

Вже в лютому 1908 року представництво „Бр. Пате", врахувавши смаки глядачів, випустило документальний фільм „Донські козаки" довжиною в 135 м. Не зважаючи на свою примітивність (фільм складався з показу таборового життя, акробатичних вправ і джиґітування козаків), цей фільм мав небувалий ще досі успіх серед найширших кіл кіноглядачів.

Але меткі підприємці фірми „Пате" не зупинилися на здобутих успіхах. Вони з подивугідною швидкістю випустили кількадесять фільмів під загальною назвою „Мальовнича Росія". До речі, більша половина цих фільмів мала суто українську тематику. Між ними зустрічаємо такі назви, як: „Севастополь — військовий порт" (70 м.), „Маневри ескадри на Чорному Морі" (130 м.), „Пожежа в Одесі" (100 м.), „Краєвиди Ялти" (140 м.), „Мальовничий Київ" (130 м.) та ін.

Майже в цей самий час відомий в ті роки актор і авіятор Ю. Убейко поставив фільм „Зима", рельєфно зображуючи страждання обідраного жебрака серед жорстокої зими. Цей фільм було виготовлено в Одесі при співучасті фірми „Пате".

Також і інші чужинецькі фірми наслідують приклад фірми „Пате". Так в 1909 році фільмове підприємство „Екліпс" показало цікавий за компануванням кадру та монтажу фільм „Полтавські свята" (250 м.).

В цьому ж році адміністрація харківського кінотеатру „Боммер" наладнала виробництво фільмів хронікального характеру: „Кінські перегони на іподромі", „Народне гуляння в університетському саду", „Свято весни" тощо. Але стала продукція повнометражних фільмів і далі залишилася в руках чужинців.

Цензурні обмеження царського уряду щодо театрального репертуару торкалися також і кінематографії. Тому й репертуар перших українських фільмів власного виробу обмежувався побутово-етнографічною тематикою.

В ці роки викристалізувався ряд талановитих українських кінорежисерів, продуцентів і акторів. Так, актор А. Олексієнко зафільмував уривок з повісті М. Гоголя „Ніч перед Різдвом". Після того він поставив комедію-водевіль „Як вони женихалися" також за мотивом творів М. Гоголя. Цей фільм А. Олексієнко поставив за власним сценарієм. Сам він виконував усі головні ролі: Голови, Чуба, Дяка і навіть Солохи. Під час висвітлення фільму сам Олексієнко знаходився за лаштунками, імітуючи діялоги окремих персонажів. Цей фільм мав настільки великий успіх, що обійшов усі міста на Україні та був демонстрований в Петербурзі. Впливова в той час газета „Огляд театрів" з цього приводу писала: „З 2 січня в театрі „Сатурн" демонструється дуже цікава розмовна картина „Як вони женихалися", що являє собою видатну новину в галузі кінематографії. Під час вистави за екраном автором-артистом А. Олексієнком одноосібно виконуються всі ролі дійових осіб на екрані так вдало. що створюється повна ілюзія".[1]

Заохочений небувалим успіхом, А. Олексієнко поставив кіноводевіль „Бувальщина" за текстом А. Вельсовського. Ця екранізація мала більший касовий успіх, ніж її театральний прототип. У фільмі було широко вжито великі пляни та ряд інших технічних нововведень.

Цікаво, що кінопідприємці Тіман та Райнгардт, потерпівши цілковиту поразку в російській тематиці (фільм „Смерть Грозного"), — пробували щастя в українській національно-етнографічній тематиці. Вони випустили короткометражний фільм „Весілля в Малоросії" (тодішня урядова назва України).

Мистецькі вимоги українських глядачів увесь час зростали. Тепер глядач вже вимагав не сухих документальних фільмів, а фільмів глибшого змісту. фільмів з творів української клясики.

Одночасно зростав також і прокат фільмів. Крім випозичальні фільмів А. Савви, в Києві відчинилося велике прокатне бюро І. Орловського, що обслуговувало в той час Київську, Полтавську, Чернигівську, Подільську та Волинську губернії. Це саме бюро мало в Києві також і кілька власних кінотеатрів.

В цей саме час фірма „Пате" продукує перший драматичний фільм „Вій" за однойменною повістю М. Гоголя. Це був перший художній фільм з українською тематикою на основі клясичного твору. Але й місцеві кінопідприємці не залишаються позаду. В кінці 1909 р. заходами фільмової студії О. Ханжонкова виходить екранізація комедії М. Гоголя „Одруження" в поставі тоді ще молодого режисера П. Чардиніна. Готуючись до ювілею М. Гоголя, він не встиг випустити фільм вчасно, бо стрічка виявилася недоброякісною і його довелося двічі перефільмовувати.

Майже одночасно це саме підприємство випустило тогочасну тенденційну версію „Мазепи" в поставі режисера В. Гончарова за поемою Пушкіна „Полтава" та лібретом опери „Мазепа". В противагу невичерпній продукції чужинців з'явилася досить невдала екранізація „Мертвих душ" М. Гоголя в поставі П. Чардиніна.

45. Кадр з фільму „ Мазепа", 1909 р.

Також і інший кінопідприємець, режисер і оператор в одній особі, — О. Дранков, — випустив фільм „Тарас Бульба" за М. Гоголем.

Краща французька фірма "Film d'Art", що її було засновано бр. Пате, слідкуючи за успіхами фільмів з національною тематикою, вирішила організувати на терені царської Росії філіяльний відділ. З цією метою вона відрядила з Парижу досвідчених режисерів Ган-

[1] Обозрение театров", ч. 915, СПб., 17 січня 1910 р.

зена і Метра та операторів Маєра і Топпі. Вони згуртували навколо себе ряд талановитих режисерів та акторів. Проте, не знаючи мови, не відчуваючи духу українського народу, — вони, часто-густо нехотячи, спотворювали первісний мистецький задум творів української клясики.

До речі, чужинецькі кінорежисери з поцивугідною сміливістю бралися за українську, чи, як в ті часи називали „малоросійську" тематику. Досить влучну характеристику цим режисерам дав Г. Журов у своїй праці „З минулого кіно на Україні": „Російські дореволюційні картини „малоросійського" циклю, звичайно, не могли створити у глядача вірного уявлення про Україну. Кращі з них були тільки фіксованими уривками театральних спектаклів або більш-менш прийнятними ілюстраціями літературних творів. Але навіть при всій їх художній безпорадності вони дуже відрізнялися від серії антиісторичних картин на „українські" теми, поставлених іноземними режисерами Метром і Ганзеном. Ці два французи, відряджені з Парижа до Москви фірмою „Пате", які зовсім не володіли російською мовою, не мали ніякого уявлення про Росію і тим більше про Україну, з разючою легковажністю взялися за здійснення ряду постановок, що в них головне місце зайняла „українська тема".[1]

Відряджені на Україну режисери ставили перед собою виключно матеріяльні, а не культурно-освітні чи мистецькі цілі, як це намагалися ствердити пресові органи за кордоном. Ось до чого зводилася їх „мистецька" діяльність: „Творчий „метод" режисерів Метра і Ганзена, що випливав з відсутности елементарних знань у галузі російської і української літератури і небажання здобути такі знання, зводився до використання як головного джерела постановки не тексту самого твору, що мав бути екранізованим, а різного роду малюнків та ілюстрацій до цього твору, що випадково потрапляли їм до рук".[2]

В грудні 1909 р. вони випустили інсценізацію поеми І. Корженевського про героїчне минуле України п. н. „Українська легенда". Попри свою мистецьку недолугість, цей фільм показав відосібленість українського народу від Москви. Щоправда, режисер А. Метр перегнув палицю в інший бік, показуючи залежність долі українського народу від дружби з Польщею.

У фільмі було показано українського козака Чечевика, що мав бути втіленням усього українського козацтва, та його перехід у польський табір, щоб успішно боротися із східніми кочовиками (Росією). Переборовши численні перешкоди, перейшовши через лябіринт перипетій, Чечевик за допомогою молодої красуні Зосі прийшов у польський табір. Поляки радісно зустріли його, погодившись допомогти врятувати Україну.

Отже, ще задовго перед большевицькою революцією серед широких верств українського народу помічались виразні націоналістичні настрої, що їх саме й підкреслили чужинецькі режисери і продуценти.

Не знаючи мови, не знайомлячись з культурними надбаннями нашого народу, не відчуваючи його духових потреб, — чужинецькі режисери і продуценти в цілому дуже поверхово зображували життя села на Україні: „За рідким винятком картини „малоросійського" циклю мали одну спільну рису. Україна неодмінно показувалась у вигляді якогось казкового царства. Білі хати, оточені величезними соняшниками та вишневими садками, танці прикрашених стрічками і намистом дівчат, кобзарі і лірники, які співають на березі Дніпра, парубки у широченних штанях і сивоусі гайдамаки, що розшукують заворожені скарби, нічні вогнища чумаків, барильця горілки і гори галушок — все це перемішувалось і під різними назвами підносилось глядачам".[1]

До цього ще треба додати нашвидку намальовані декорації, псевдоісторичні костюми і грим, гіперболізований вияв почуттів у грі акторів, незіграні та аморфні масові сцени, погану якість плівки тощо. Хоч ці перші спроби популяризації національної тематики нерідко межували з низькопробною аматорщиною, проте самий факт зацікавлення глядачів українським питанням промовисто говорить сам за себе.

---

[1] Г. В. Журов, З минулого кіно на Україні, К. 1959, стор. 30.

[2] Там само, стор. 30.

[1] Г. В. Журов. З минулого кіно на Україні. К. 1959. стор. 32.

Використавши зручну коньюнктуру, невтомний кінопідприємець О. Дранков у вересні 1910 року випустив кіно-оперу в 6-ти картинах „Запорожець за Дунаєм". Кіно-опера йшла в поставі режисера Н. Черневського та у виконанні акторів української трупи, що гастролювала в С.-Петербурзі (Клодницький, Суслов, Зарицька, Луговий, Калиненко, Калюжний та ін.). Майже одночасно О. Дранков почав реклямувати кіно-драму в 10-ти картинах „Богдан Хмельницький" за однойменною п'єсою М. Старицького у виконанні акторів тієї самої української трупи. Не обминав він також і комедійного жанру, випускаючи на екран короткометражний фарс „Сенаторська ревізія" за водевілем М. Кропивницького „По ревізії".

Пробували щастя в українській тематиці також і чужинецькі продуценти Тіман і Райнгардт, на цей раз екранізуючи неперевершений своєю фантасмагоричністю твір М. Гоголя „Майська ніч або утоплена".

Бр. Пате й собі користувалися історичною тематикою, випускаючи „Любов Андрія" за повістю М. Гоголя „Тарас Бульба" та псевдоісторичну драму „В дні гетьманів" („Гетьман Гуня").

46. Кадр з фільму „Любов Андрія", 1910 р.

Величезною популярністю серед тодішніх глядачів користувалася екранізація відомих сценічних творів комедійного жанру. Тут зустрічаємо такі назви, як: „Бувальщина", „Три кохання в мішках", „Кум-мірошник", „Москаль чарівник" (ательє Д. Харитонова в Харкові). У виконні київської трупи М. Садовського вийшла екранізація „Наталка Полтавка". Кілька разів екранізувалася популярна п'єса І. Тогобочнього „Жидівка-вихрестка" (Тіман і Райнгардт, Харитонов, Бр. Пате). На екранах з'явився цілий ряд кіноводевілів.

Кіноводевіль „Сватання на вечорницях" йшов в українізації Стародуба (засобами фірми Бр. Пате) та у виконанні Д. Байди-Суховія. В 1915 році на цю саму тему було зроблено фільм „Сватання на Гончарівцях" у виконанні Д. Гамалія. Щоб успішно конкурувати з іншими продуцентами, вийшов кіноводевіль „Кума Феська" (екранізація водевіля Дмитренка „Кум-мірошник"), „Солоха" („Ніч під Різдво") у виконанні А. Карпінського, „Три кохання в мішках" у виконанні Д. Байди-Суховія, примітивний лубок „Хохол наплутав або денщик підвів" (екранізація водевіля „Шельменко-денщик") тощо.

В цей час А. Олексієнко вже відмовився від одноосібного втілення всіх персонажів, об'єднавши навколо себе групу талановитих акторів. В своїх кіноводевілях А. Олексієнко не поривав з театральними традиціями. В його фільмах приймали участь театральні актори; використовувались театральні декорації і костюми; вживалося тих самих режисерських засобів, що їх застосовувалось в театрі. Проте, А. Олексієнко багато навчився також і в режисерів-чужинців. Вище було вже згадано, що він часто-густо застосовував у своїх кадрах великі пляни, щоб досконало передати видозміни міміки та рухів головних персонажів. Він скорочує тривалість окремих кадрів, надаючи їм драматизму. Він дбайливіше підбирає декоративне оформлення, надаючи йому більшої реалістичности. До участи у фільмах А. Олексієнко запросив досвідчених акторів трупи О. Суходольського, що полонила глядачів своїм майстерним виконанням. Тодішня преса заслужено оцінила сміливі спроби А. Олексієнка: „Поставлена вчора добре відома сумчанам комедія „Бувальщина" була настільки життєва і характерно зіграна, що зовсім не вірилось, що дія відбувається на екрані".[1]

Інша впливова в ті часи на Україні газета „Полтавський голос" писала, що фільми А. Олексієнка „створюють повну ілюзію театральної вистави" і що сеанси привертають численних глядачів, що їм нерідко доводиться довго чекати черги.[2]

[1] „Сумской вестник", 4 лютого 1912 р.

[2] „Полтавський голос", 2 листопада 1910 р.

47. Кадр з фільму „Сватання на вечорницях"

48. Кадр з фільму „Кум-мірошник"

Зокрема дуже вдалою була екранізація комедії І. Котляревського „Москаль-чарівник", що вийшла в Харкові заходами Д. Харитонова.

В 1910-1911 рр. А. Олексієнко екранізував такі комедії-водевілі: „Як ковбаса і чарка" за водевілем М. Старицького; „Сватання на вечорницях" і „Кум-мірошник" за п'єсами В. Дмитренка; „Шельменко-денщик" за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка.

На замовлення кінопідприємця Д. Харитонова, А. Олексієнко ставить дуже популярну в ті роки на сцені драму І. Тогобочного „Жидівка-вихрестка". Матеріяльний успіх Д. Харитонова. що фінансував фільми А. Олексієнка, породив численних його наслідувачів. Одним з таких наслідувачів був колишній спільник Д. Харитонова — А. Каратуманов. Не маючи найменшого поняття про українське мистецтво, А. Каратуманов з подивугідною наполегливістю береться за екранізацію українських творів. Зрозуміло, що вже перша екранізація комедії Г. Квітки-Основ'яненка „Шельменко-денщик" зазнала ганебного провалу. Усвідомивши свою помилку, А. Каратуманов запросив до співпраці українського професійного актора Д. Байду-Суховія. Цей останній відзначився дбайливою екранізацією театральних творів побутового репертуару.

Під час гастролів українського театру М. Садовського в Катеринославі місцевий кінооператор Д. Сахненко зафільмував кращі вистави театру — „Наталку Полтавку" і „Наймичку". Сам М. Садовський приймав активну участь в цих екранізаціях. Хоч їх зроблено досвідченою рукою великого мистця, проте не вдалося затушкувати умовностей театральної сцени. М. Садовському було тяжко порвати з традиціями українського побутового театру. В цих фільмах, крім самого М. Садовського, приймали участь кращі актори його трупи: М. Заньковецька, Л. Ліницька, І. Мар'яненко, М. Петляшенко, Л. Хуторна, Г. Борисоглібська. Гра окремих акторів, а зокрема М. Заньковецької, відзначалась професійною викінченістю і мистецькою завершеністю. З цього приводу Г. Журов писав: „Гра Заньковецької в ролі Наталки захоплювала глядачів життєвістю і драматизмом. Велика актриса не обмежувалась передачею зовнішніх рис і вузько особистих переживань української дівчини".[1]

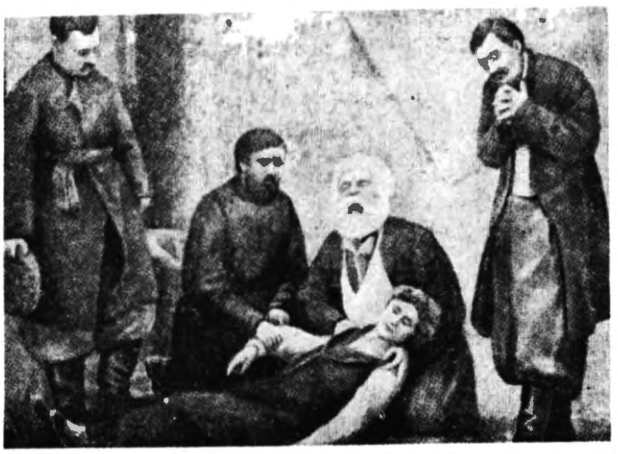
Згадані фільми вийшли на екран в 1911 році під маркою кіноконтори „Мистецтво" І. Спектора. Успіх цих фільмів, зокрема „Наталки Полтавки" , був настільки значним, що навіть ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) демонструвало цей фільм під своєю маркою аж до початку 30-тих років.

Жваву фільмову діяльність на Україні в цей час розвинули російські кінопідприємці О. Ханжонков і Д. Харитонов. Зокрема Д. Харитонов, що був власником харківського кінотеатру „Аполло", намагався прищепити глядачеві історичну тематику. У співпраці з фірмою „Пате" він випустив драму „Малюта Скуратов" та кілька інших маловартісних екранізацій.

В Києві існувало також фільмове товариство С. Френкеля, що випускало короткометражні кінокомедії. В 1911 році власник найбільшого

---

[1] Г. В. Журов, З минулого кіно на Україні, К. 1959, стор. 45.



49. Кадр з фільму „Жидівка-вихрестка"

в Києві кінотеатру Ю. Шанцер заснував студію „Експрес", щоб фільмувати короткометражні хронікальні фільми. Деякі з цих фільмів було зроблено з літака, щоб потім їх з успіхом демонструвати по багатьох кінотеатрах. Було зафільмовано мальовничі краєвиди з пташиного лету (150 м.) за маршрутом Київ-Ніжин і Київ-Остер-Козелець.

Згадуємо про цей факт зокрема тому, що в роки зародження національної кінопродукції кожну появу культурно-освітнього чи науково-популярного фільму, а також фільмів і екранізацій літературних та театральних творів, було зустрінуто в колах української інтеліґенції з відкритими обіймами. Адже такі фільми все рідше й рідше з'являлись на екранах України. Їх місце займали низькопробні фільми розвагового характеру, що їх було розчислено на низькі інстинкти пересічного глядача. Прототипом цих фільмів були численні закордонні стрічки, що ними було заводнені всі прокатні бюра на Україні. Але про ці фільми мова буде нижче.

Втішалися увагою кіноглядачів також короткометражні документальні фільми з українською тематикою. Так, Ханжонков за цей час випустив „Південне місто Катеринослав" (158 м.), „Співжиття селян в малоросійському селі" (30 м.), „Грандіозні Дніпрові пороги" (226 м.), „Головні січі Запоріжжя" (120 м.); фірма Гомон випродукувала „Севастополь" (145 м.); фірма Бреннер — „Звенигородський Саввський монастир" (132 м.).

До кінця 1911 р. роля сценариста, режисера, а іноді навіть і оператора була зосереджена в одній особі. Поява історичної драми „Гнат Підкова" може знаменувати початок чіткого розподілу функцій сценариста, режисера та оператора. Так, сценарій до цього фільму написав відомий тодішній письменник Н. Брешко-Брешковський. Цікаво, що навіть офіційна преса називала цей фільм „сильною драмою з епохи козацько-шляхетської боротьби". Проте, цей фільм, що його зроблено не за літературним твором, а за спеціяльно написаним сценарієм, не мав великого успіху і згодом зник з екранів.

Успіх історичних фільмів спонукав фільмових продуцентів все більше звертатися до творів українських клясиків, а зокрема до Т. Шевченка. На екранах з'явилася екранізація поеми Т. Шевченка „Катерина" та згадана вже „Наймичка". В цей час було екранізовано повість М. Гоголя „Ніч під Різдво" п. н. „Солоха" у виконанні А. Карпінського, а також „Сватання на вечорницях" за твором В. Дмитренка (екранізації А. Олексієнка і Д. Байди-Суховія) та „Шельменко-денщик" за Г. Квіткою-Основ'яненком.

1911 рік був найбільш плодотворчим в цьому періоді історії українського кіна. Цей рік залишив не тільки найбільшу кількість окремих фільмів, але й викристалізував цілий ряд нових кваліфікованих режисерів, кінооператорів. та акторів. Це був рік розквіту історичного та етнографічно-комедійного фільму.

Починаючи з 1912 р. кінопродукція на Україні помітно змінила свій зміст. На зміну малопомітним акторам і режисерам прийшли „кінозірки". До кіна перейшли з театру визначні актори, було запрошено ряд нових режисерів. Фільми стали цікавішими, бо, крім технічної конкуренції між окремими продуцентами, відчувалася акторська та режисерська конкуренція.

Поширився діяпазон драматичних і комедійних фільмів. Все більше й більше завойовував симпатії глядачів психологічний фільм. Дебати й суперечки про кіно спалахували з новою силою. Боротьба кіна з театром досягли своєї кульмінаційної точки. Переможцем, у всякому разі в матеріяльному розумінні, виявилося кіно.

Проте, гостра кампанія проти кіна продовжувалася на сторінках тодішньої преси. Відповідаючи на випади пресових органів, передовий французький журнал "Ciné journal" зая-

50. Кадр з фільму „Ніч під Різдво", 1913 р.

вив: „Не можна заперечувати, що пониження театрального мистецтва носить все більше й більше клеймо виродження". Знову ж на допомогу офіційним пресовим органам на території України прийшла царська цензура, видаючи ряд обмежень та заборон.

У відповідь на цензурні обмеження ряд кінопродуцентів об'єднав найбільше обдаровані письменницькі сили, щоб поліпшити якість кіносценаріїв. Мистецтво кінематографії почало вивчатись. З'явилося кілька кіножурналів, друкувалося більше допоміжної фахової літератури. Читалися лекції та доповіді на фільмові теми, влаштовувалися дискусійні вечори.

Проте, українське кіно все більше й більше приймало форми розвагового видовища. Кінофільми не тільки включали як додаток до театральних вистав, але й до кафешантанів, кабаретів і театрів вар'єте. Одеський журнал „Дивертисмент" з цього приводу писав: „Одеські ілюзіони мало-помало починають втрачати свій попередній характер і перетворюються в форму цікавих театрів-кабаретів".[1]

З-за кордону напівлегально ввозились фільми т. зв. „паризького" жанру, з виразно порнографічним змістом. Розповсюдження подібних фільмів набуло такого широкого маштабу, що один з вищих царських урядовців в Одесі запропонував припинити їх демонстрацію: „...До відома мого дійшло, що деякі з власників названих закладів дозволяють собі після закінчення платних вистав замикати вхідні двері, гасити світло в під'їздах і потім, у присутності численних запрошених осіб, демонструвати картини... порнографічного змісту".[1]

Усвідомлюючи масовий вплив кінематографу, царський уряд сприяв виникненню нових кінопідприємств і випускові фільмів з патріотичним змістом. Навіть консервативні впливові кола у Ватикані сприяли розвиткові кіна: „З огляду на клопотання товариства для поширення католицтва Ватикан дав дозвіл на влаштування кінематографу в католицьких костьолах. Картини, що мають демонструватися в них, повинні бути виключно на теми з священної історії".[2]

Проте, подивугідне збільшення кінопідприємств привело до нездорової конкуренції, до завзятої боротьби за існування.

Інсценізації літературних творів і далі займають поважне місце в тодішній кінематографії.

На початку 1912 р. новозасноване фільмове ательє „Батьківщина" в Катеринославі під керівництвом талановитого оператора і режисера Д. Сахненка випустило велику історичну драму „Запорізька Січ". Згодом він ще раз пробував щастя в екранізації уривків з „Тараса Бульби" п. н. „Любов Андрія" та в новому втіленні „Мазепи". Не занедбував Д. Сахненко також і суто комедійних жанрів (комедія „Оце так ускочив", „Грицько Голопупенко" та ін.).

Акційне товариство О. Ханжонкова знову повернулося до М. Гоголя, фільмуючи „Страшну помсту" та „Ніч під Різдво".

В цьому ж році фільмове підприємство Тіман і Райнгардт побудувало кіно-ательє в курортній місцевості Сирець, недалеко від Києва. Тут розпочав свою творчу працю як декоратор, а згодом відомий кінорежисер І. Кавалерідзе. Першим фільмом з його участю був біографічний фільм про Л. Толстого: „Відхід великого старця з Ясної Поляни" в поставі Я. Протазанова.

Фільм про останні роки життя Л. Толстого вимагав висококваліфікованих співтворців. Зокрема треба було створити документально подібний

[1] „Дивертисмент", 1911, ч. 1, Одеса, стор. 25.

[1] Одеський обласний історичний архів, ф. 2, зв'язка 329.

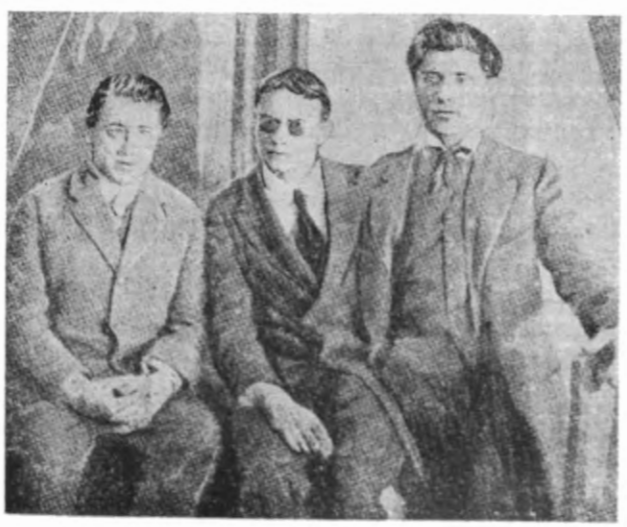
[2] „Киевлянин", 26 травня 1912, стор. 3.

51. У фільмовому ательє на Сирці.

зовнішній образ письменника. Один із співвласників фірми, П. Тіман, звернувся до тоді ще молодого скульптора І. Кавалерідзе з проханням створити портретний ґрим письменника. Його вибір виправдав покладені надії. І. Кавалерідзе не тільки створив портретний ґрим письменника, але й вирізьбив кілька його скульптурних погрудь. Перший успіх у кіні вирішив долю І. Кавалерідзе — він назавжди залишився працювати для кіна (див нижче).

В цей час група українських акторів театру М. Садовського у складі: Ф. Левицького, П. Колесникової, Є. Долі, М. Колесника, Г. Борисоглібської, Д. Гамалія та ін. береться за екранізацію українських побутово-етнографічних п'єс.

Так було екранізовано українську комедію С. Зіневича „Пан Штукаревич". Режисером, постановником і сценаристом був Д. Гамалія.



52. П. Орленєв, О. Левицький та І. Кавалерідзе.

Декорації для фільму актори випозичили в театрі М. Садовського. Згодом було екранізовано оперету К. Ванченка „Запорізький скарб" з участю Г. Борисоглібської в ролі старої циганки. В цій екранізації майже не було сцен, що їх зроблено в ательє. Як дія оперети, так і її фільмування відбувалося на натурі в мальовничих околицях Києва (Голосіївський ліс). Царська влада не дозволила демонструвати ці фільми в кращих кінотеатрах Києва. Їх було прийнято в прокат з обмеженнями як „народне видовище" і демонстровано тільки в кінотеатрі „Лотос".

Досить жваву кінематографічну діяльність розгорнув на Україні М. Гросман. Ще в 1909 році він почав робити окремі короткометражні

53. Ч. Сабинський та І. Кавалерідзе на Сирці.

стрічки, успішно конкуруючи з представництвом фірми „Пате" в Одесі. На початку 1910 року М. Гросман заснував кіно-ательє „Міроґраф". На Дерибасівській вулиці ч. 11 (Одеса) М. Гросман заснував власну кінолябораторію. В репертуар його студії входили популярні в той час комедії та водевілі. Згодом він збудував досить великий павільйон на своїй віллі. Після революції 1917 року віллю Гросмана було націоналізовано і тепер вона стала частиною Одеської кінофабрики.

Спритно використавши коньюнктуру і знаючи смаки пересічного глядача, М. Гросман випустив на екран сенсаційну кримінальну драму „Одеські катакомби". У фільмі розкривалось діяльність контрабандистів, піратів, шпигунів та фінансових можновладців з темним минулим. Сценарій було написано Д. Марченком за романом В. Антонова. Фільм мав ве-

54. М. Садовський.

55. Г. Борисоглібська.

56. Д. Байда - Суховій.

ликий касовий успіх і довго не сходив з екранів.

Зовсім іншу мету переслідував Д. Сахненко, що про нього ми вже згадували вище. Кіномистецтво він ставив на рівні з театральним мистецтвом, а то й понад ним. Але, не маючи відповідної матеріяльної бази, він проводив напівголодне животіння. В своїх перших фільмах він поєднував у собі обов'язки режисера і оператора. З подивугідною докладністю і правдоподібністю він відтворював місце дії своїх фільмів. Зокрема йому вдалися фільми з історичною тематикою. Так, фільмування „Запорізької Січі" або „Облоги Запоріжжя" відбувалося на місцях справжніх історичних подій, переважно на натурі, без штучних декорацій. Головною дійовою особою фільму був народний герой Іван Сірко. До фільму був спеціяльно написаний музичний супровід композитором В. Стрижевським. Головним консультантом фільму було запрошено відомого українського історика Д. Яворницького, що не тільки прислужився фільмові своїми цінними порадами, але й випозичив історичний одяг, зброю і предмети домашнього вжитку з своєї власної колекції. Отже, „Облога Запоріжжя" — це був перший фільм на тему з української історії, що фахово з історичною правдоподібністю передав конкретні факти з героїчного минулого нашої Батьківщини.

Наприкінці 1912 р. фільмова продукція з українською тематикою помітно впала. З кращих фільмових появ варто згадати екранізацію 2-ї дії комедії М. Гоголя „Ревізор", „Вій" за однойменною повістю того ж автора у виконанні Т. Піддубного та „Шельменко-денщик" у виконанні артистів української трупи Д. Байди-Суховія.

1913 рік був роком окремих діячів кіна. Народжувалися перші „кіно - зірки". Режисери і сценаристи, що до цього часу скромно ховалися в тіні, все частіше й частіше фіґурували на афішах. З'явилися імена кращих кінооператорів. Прізвища режисерів Сахненка, Дранкова, Чардиніна, Ханжонкова все частіше з'являлися в пресі та на реклямах.

Численність кінотеатрів зростала з небувалою швидкістю. Якщо в 1907 р. їх можна було перечислити на пальцях однієї руки, то тепер число їх збільшилося до 200-250. Всі фільми спроваджувалися через центральні прокатні бюра в Києві, Одесі та Харкові.

Величезний розвиток власного кіновиробництва на Україні призводить до запеклої конкуренції з закордонними підприємствами. Ряд закордонних фірм („Гомон", „Пате") припинив випуск художніх фільмів, переходячи на документальні фільми та на прокат раніше виготовлених фільмів.

Одночасно різко зменшилася також і продукція фільмів з українською тематикою. Якщо раніше пересічної довжини фільм здіймався на протязі 2-3 днів, то тепер режисери та поставники почали ставити більші вимоги до співтворців фільму, затягаючи процес фільмування на кілька місяців. Зросла також пе-

57. М. Заньковецька.

ресічна довжина фільмів. Раніше довжина пересічного фільму рідко перевищувала 200-300 метрів. Тепер вони доходять вже до 2000 метрів. З другого боку, обмеженість тодішньої української тематики, цензурні утиски царського уряду та назріваюча 1-ша Світова війна також наклали свій відтиск на стан фільмової продукції на Україні.

В 1913 році вийшла на екрани нова версія „Запорожця за Дунаєм" на цей раз у виконанні Т. Піддубного, а також кіноетюд „Ніч перед Різдвом" у тому самому виконанні. Спільними заходами Д. Байди-Суховія та Д. Гамалії випущено кінооперету „Запорізький скарб", що її було реклямовано як „екранізацію української оперети із співом і танцями".

В цьому ж році О. Ханжонков, копіюючи ідею Т. Піддубного, випустив на екрани „Черевички" за тією ж повістю М. Гоголя „Ніч перед Різдвом", а також „Страшну помсту". Обидва фільми було зроблено В. Старевичем. Він написав сценарій, сам був режисером, сам виконував функції оператора і навіть сам виготовив декорації.

З менше важливих фільмів 1913 року треба назвати: „Мешканець з патефоном" (кіноательє М. Гросмана, реж. Г. Марченко), „Які хороші, які свіжі були троянди" кіноательє Тіман і Райнгардт, реж. Я. Протазанов), „Ключі щастя" (також кіноательє Тіман і Райнгардт, реж. Я. Протазанов), „Тяжка розплата" (ательє І. Спектора „Мистецтво") та ін.

1914 рік застав кіновиробництво в глухому куті. Зацікавленість глядачів історичною та етнографічно-побутовою тематикою чимраз зменшувалася. В цьому році на екрані з'явилося тільки кілька фільмів з українською тематикою. З них в поставі режисера П. Чардиніна вийшла нова версія „Мазепи" на цей раз вже за поемою Ю. Словацького. Знову виходить нова версія „Майської ночі" за М. Гоголем у виконанні Т. Піддубного. Майже в цей самий час виходить перший „звуковий" (грамофонний) фільм під тією ж самою назвою. Цей короткометражний фільм обмежувався до арії Левка і дуету з опери Римського-Корсакова і супроводжувався грамофонним записом співочих номерів.

Звичайно, це ще не були звукові фільми в сучасному розумінні. Це була тільки спроба „синхронізувати" німий фільм, надавши йому більшої реалістичности. Хоч така „синхронізація" лишала бажати багато більшого, проте вона була першим зародком майбутнього звукового фільму.

Серед інших фільмів 1914 року треба згадати кінодеклямацію Д. Гамалія „Переплутались".

Саме в цей час Д. Сахненко, не зважаючи на значний касовий успіх своїх фільмів, опинився під загрозою банкрутства. Його кіноательє „Батьківщина" в 1914 році перебрав у свої руки відомий в ті часи фінансист Ф. Щетинін, а сам Д. Сахненко опинився в повній залежості від нього. В цьому ж році вони випустили малозмістовну примітивну комедію „Грицько Голопупенко", а з початком Першої світової війни переключилися на патріотичну тематику у великоросійському дусі.

Спочатку Д. Сахненко і Ф. Щетинін були

рівнорядними партнерами. Д. Сахненко сполучав функції режисера і оператора, Ф. Щетинін — виконував виключно адміністративні функції. Але цей останій дедалі все більше втручався в творчу працю Д. Сахненка, аж поки той не відмовився від функції режисера, зайнявши скромне становище оператора. На посаду режисера було запрошено А. Варяґіна. З початком Першої світової війни посилилася царська цензура, посилилися репресії проти націоналістичних проявів серед українського народу, проти його прагнень до самовизначення. Одночасно поліційна влада, користуючись широкими повновластями військового часу, заборонила ряд кінофільмів із свободолюбними ідеями, з ідеями самовизначення української нації.

Не маємо можливости докладно встановити, скільки саме українських фільмів було знято з виробництва, вилучено з прокату чи спалено всі копії разом з оригінальними негативами.

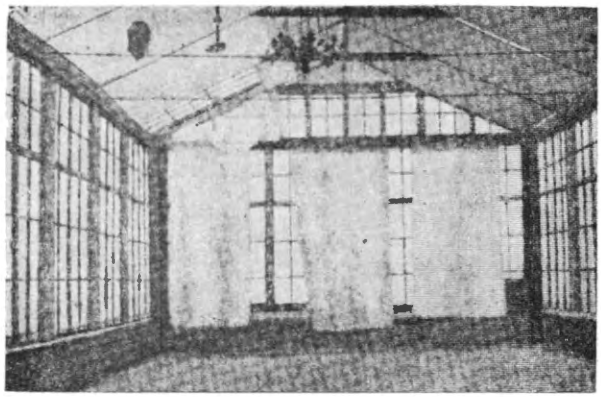
З подібним явищем ми зустрінемось на початку 30-их років, коли на зміну білому прийшов червоний Молох.

Перша світова війна була також причиною того, що імпорт закордонних фільмів на Україну значно скоротився. Жвавішу діяльність розгорнули тільки ті фірми, що містились на території України. Одночасно виникають численні малі фільмові підприємства, що гарячково продукували часто-густо безвартісні фільми.

Одним з таких малих підприємств було засноване в 1914 році товариство „Мізрах". Кінематографічне ательє „Міроґраф" М. Гросмана випустило на екран фільми: „Ганьба 20-го століття" (про німецькі звірства в Першій світовій війні), „Граф Зікандр" (за мотивами фільму „Одеські катакомби") та кінокомедію „ У кравця".

Один з одеських підприємців, А. Посельський, екранізував один з героїчних епізодів війни „Геройський подвиг офіцера-добровольця". Інший ініціятор кіна, К. Селіванов, поставив такі фільми пропагандивного характеру, як: „Серце російського солдата" і „Прейскер в Каліші".

В ці роки в Києві виникла фільмова студія „Світлотінь". Заснував її спритний театральний адміністратор С. Писарєв. Одночасно він виступав у ролі актора і режисера. До співпраці він запросив талановитих професійних акторів з міських театрів. Він намагався врахувати помилки своїх попередників. Навіть у виборі репертуару він відійшов від псевдопатріотичної продукції Ф. Щетиніна та побутово-етнографічної тематики Д. Сахненка та Д. Гамалія.



58. Кіноательє „Міроґраф", Одеса.

Першим фільмом „Світлотіні" була драма з жидівської побутової тематики „Покараний життям". В наступних фільмах було взято курс на екранізацію більше визначних літературних творів: „Зневажені й скривджені" за Ф. Достоєвським, „Таємниця вапняної печі" за Еркманом - Шатріяном, „Влада жінки" за С. Бразуль-Брушковським. Великою популярністю користувався фільм „Рабині одягу", що його було поставлено за романом Еміля Золя „Дамське щастя".

Зрозуміло, що всі ці фільми не мали нічого спільного з українським кіномистецтвом, хоч територіяльно та за складом виконавців і технічного персоналу їх треба віднести до кінофільмів української продукції. З цим саме явищем нам доведеться зустрінутись згодом, зокрема в період „соцреалізму", а також в останньому десятиріччі історії української кінематографії.

1915 рік не відзначився великою продуктивністю фільмових продуцентів. Найпомітнішою подією була нова версія історичного фільму „Богдан Хмельницький", що його поставив А. Варяґін. Фільм мав нечувану досі довжину стрічки (2000 м.). Його було виготовлено в Катеринославі за співучастю оператора Д. Сахненка у виконанні української трупи під керівництвом Кучеренка та Зоріної. Нова екра-

59. Л. Ліницька.

60. С. Паньківський.

61. О. Суходольський.

нізація водевіля Велісовського „Бувальщина" у виконанні групи кінодекламаторів під керівництвом О. Суходольського не дала нічіго нового за винятком нової спроби „озвучення" німого фільму. Ще меншу вартість мав короткометражний „розмовний" фільм „Допит Кочубея".

В 1916 році взагалі не було випущено жодного фільму з українською тематикою, якщо не рахувати екранізації гоголівського „Ревізора" у виконанні акторів московського Малого Театру.

Також і наступний рік не додав нічого нового до анналів українського кіна. На початку 1917 р. в Одесі вийшла „розмовна картина" — „Тарас Бульба" або „Любов Андрія", у виконанні Т. Піддубного. Це було, мабуть, наслідування фільму Д. Сахненка з 1912 р. тієї ж самої назви. Вже після лютневої революції 1917 року в Харкові у виконанні Т. Піддубного вийшла „кінорозмовна картина" п. н. „Іди, жінко, в солдати", але про неї не залишилось будь-яких достовірних відомостей.

В період 1914-1917 рр. в українській кінематографії керівну ролю грали російські режисери і актори. В цей час перейшли на працю для кіна режисери: Я. Протазанов, Б. Сушкевич, В. Гардін, а також кращі актори московських театрів: М. Чехов, Є. Вахтанґов, К. Хохлов, М. Тарханов, С. Кузнєцов, П. Скуратов та ін.

Українським акторам доручалось тільки незначні ролі та й то, якщо „типаж" актора відповідав вимогам режисера. Ще гірше стояла справа з українськими режисерами: "... В українській кінематографії того часу постійно не працював жодний видатний режисер, тому що підприємці не давали можливости постановнику проявити будь-яку ініціятиву у виборі теми і сюжету, а власна їх програма не могла задовольнити навіть невимогливого художника".[1]

Єдиним позитивним явищем в історії українського кіна періоду Першої світової війни був самий факт поступового витіснення чужоземних фільмів і заміни їх місцевою продукцією.

Одночасно посилились також і вимоги, що їх ставили глядачі до нових фільмів. Глядачі просто бойкотували неповноцінні з мистецького боку фільми, а це боляче вдаряло по кишенях кінопідприємців.

В 1916 році на з'їзді діячів народних театрів виникло питання взаємовідносин між театром і кіном, аж до повної заміни першого другим: „Там, де не можливе через економічні умови існування народного театру, його може замінити кінотеатр".[2]

Лютнева революція 1917 року внесла ряд істотних змін в українську кінематографію. Кінопідприємці спочатку були заскочені подіями. Багато кінотеатрів замкнулось. Проте, вже в березні 1917 року всі кінотеатри було знову відкрито. На екранах з'явилися раніше

[1] Г. В. Журов. З минулого кіно на Україні, К., 1959, стор. 82.

[2] „Пегас", 1916, ч. 1, стор. 101.

заборонені царською цензурою фільми. Під сенсаційними заголовками спритні кінопідприємці пропихали різну порнографічну нечисть.

В екранізації літературних творів широко застосовувалося політичні гасла та комуністичу фразеологію. Так київське ательє „Світлотінь" випустило ряд драм з „революційною" тематикою.

Кінопідприємство „Мізрах" випустило ряд фільмів з жидівського життя, проповідуючи ідеї самовизначення. Не відстає також ательє „Міроґраф". З великою реклямовою помпою воно випустило „революційну" драму „Апостол" — про революціонера, що повернувся у рідне місто Одесу після Лютневої революції з царського заслання.

Але найбільшим твором української кінематографії цього періоду була історично-революційна епопея п. н. „Життя лейтенанта Шмідта".

Поряд з поважнішими фільмами широко культивувались фільми легкого жанру, а також суто аґітаційні фільми.

Лютнева революція 1917 року була також поштовхом до створення ряду об'єднань і профспілкових організацій. 30 березня 1917 року в київському кінотеатрі Штремера було обрано організаційний комітет Спілки діячів кіна. Але зкомунізовані елементи викликали розкол спілки на дві окремі організації.

Націоналістично настроєні мистці згуртували навколо себе більшість режисерів, акторів і кінопідприємців. Большевикам вдалося перетягнути на свій бік частину технічного персоналу, статистів та інший „люмпен - пролетаріят".

Між обома спілками кінопрацівників почалася гостра внутрішня боротьба. Почалися страйки, заворушення. Назрівали нові події, що привели до захоплення влади большевиками.

Кіномистецтво перших десятиліть 20-го століття було надто скороминучим. Для майбутніх істориків кіна збереглось дуже мало важливого документального матеріялу. На жаль, значна частина фільмів не має навіть поверхових характеристик та аннотацій.[1]

Про деякі фільми зовсім нема матеріялів за винятком сухих реклям та прокатних списків. Щодо інших фільмів, то в них відсутні відомості про поставників і акторів, про режисерів і операторів. Адже в ті часи багато мистців кіна працювало анонімно чи заховувалось під псевдом, що його не завжди вдається розшифрувати. Брак архівних і мемуарних матеріялів не дає змоги більше докладно і всесторонньо дослідити і проаналізувати не тільки зміст фільмів, але й дати вичерпну аналізу та синтезу стилевих засобів, характерних для творчости визначних українських режисерів і акторів цього періоду.

Зрозуміло, що ретроспективний огляд окремих фільмів не дає і не може дати повного освітлення шляхів розвитку українського дореволюційного кіна, бо в ньому відсутні детальні характеристики визначних майстрів, їх творчих напрямків, мистецьких шукань. Проте, навіть диспонуючи наявним матеріялом можна підвести короткі підсумки успіхів українського кіномистецтва за 1907-1917 р. р.

Як корифеї української сцени, так і визначні кіномистці спочатку розглядали кіно переважно як засіб популяризації театральної творчости. Тому й не випадково, що більшість фільмів того часу була екранізацією сценічних творів. Найбільше давався взнаки брак звуку. Адже більшість драматичних творів української клясики побудована саме на слові, на діялозі, на українській музиці й піснях. До того ж царський уряд всюди робив значні утиски і обмеження, якщо справа торкалася українського кіна.

На протязі багатьох років історія українського дореволюційного кіна трактувалася надто поверхово і односторонньо. На ґрунті повного заперечення мистецьких вартостей творчости дореволюційного українського кіна виникла і до цього часу офіційно не заперечена псевдонаукова теорія „голого місця", що з нього, нібито, почався розвиток українського кіна.

Вже до 1917 р. українське кіно вийшло в ряди справжнього мистецтва, викристалізувавши певні стилістичні напрямки і своєрідні мистецькі засоби. Українське кіно мало тільки йому притаманні неповторні національні прикмети. Ці глибоко національні прикмети шукали нового творчого втілення, нових шляхів.

[1] Див. відділ фільмографії в кінці книжки.

УКРАЇНСЬКЕ КІНО ДОБИ ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ

1917 - 1921

Не тільки чужинці, але й наші сусіди недоцінюють, а часто-густо свідомо перекручують факти з історії українського кіна. Глибоко своєрідне і неповторне в своїй суті українське дореволюційне кіномистецтво вони намагаються принизити до загумінкових аматорських експериментів. Цікаво прослідкувати, з якою наполегливістю і зручністю вони намагаються затушкувати творчі досягнення українського кіна до 1917 року.

Автор однієї з небагатьох праць, що в тій чи іншій мірі заторкують питання українського кіна, Н. Лебєдєв, з подивугідною самовпевненістю твердить: „Час-від-часу в прокаті з'являлись т. зв. „малоросійські" фільми, що в них актори, вдягнені в українські костюми, відігравали драми або комедії з „малоросійського" життя. Це були переважно поверхові інсценізації творів української літератури („Запорожець за Дунаєм" за П. Гулак-Артемовським, „Богдан Хмельницький" за М. Старицьким та ін.) без проникнення в дух і національні особливості українського народу".[1]

Далі цей автор безуспішно намагається неопертими фактами обґрунтувати свої тенденційні твердження, пишучи, що „ . . . До революції на території України нараховувалось біля 200-250 кінотеатрів. На їх екранах демонструвались російські та чужинецькі фільми, що надходили з московських прокатних контор через їх представників в Києві, Одесі та Харкові". Після такої „передмови" цей самий автор намагається переконати читачів, що „власного виробництва фільмів на Україні не було".

Не варто навіть спростовувати подібних нісенітниць. Адже попередні розділи цієї книжки наочно заперечують подібні твердження.

До речі, наші сучасники (проф. І. Замша) стверджують, що навіть дореволюційне українське кіно мало свої певні організаційно-мистецькі форми. Ще до 1917 року на Україні існувала т. зв. Військова кооперація. Серед ряду підприємств кооперація мала також власну кінофабрику. „Дніпросоюз" придбав ряд підприємств, в тому числі й кінофабрику. Вона була у веденні неторговельного відділу „Дніпросоюзу" (Київ, Велико-Володимирівська вул. 46). В цей час в „Дніпросоюзі" працювали такі видатні діячі мистецтва, як Мар'яненко, Старицька - Черняхівська, Стеценко, Городовенко та ін.

В період визвольних змагань 1917-20 рр. українське кіно взагалі не мало навіть найменших передумов для свого нормального розвитку.

Нетривкість тодішнього міжнародного становища, безупинна зміна влади на Україні, брак і розпорошеність кваліфікованих сил та гостра недостача технічного устаткування та матеріялу — все це убивало перші назріваючі паростки справді національного кіномистецтва.

В серпні 1918 р. гетьман П. Скоропадський вперше видав наказ про українізацію кіна. Цей наказ передавала з Києва поштово-телеґрафна аґенція. Навіть в московських „Известиях" ВЦИК-а від 25 серпня 1918 р. була згадка про цю історичну подію. Також і німецька аґенція передала з Києва всім европейським часописам про цю подію.

В часописі „Сучасна Україна" з цього приводу ми читаємо:

„Мало кому з читачів відомо, що в 1918 р. на Україні, під час урядування гетьмана П. Скоропадського, було створено першу українську кіноорганізацію, завданням якої було випускати власні фільми та організувати привіз закордонних фільмів на Україну. Ця організація носила назву „Українфільма". Вона мала свою емблему: в овалі — козак на коні; над ним напис „Українфільма". Через недовге існування гетьманського уряду „Українфільма" не встигла випродукувати ні одного оригінального фільму, і десь в 1919 році організація розпалася. За весь час свого існування вона спромоглася тільки закупити в Німеччині деяку апаратуру".[1]

Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. I, М. 1947, стор. 229.

„Сучасна Україна", ч. 11 (62), 31. 5. 1953, стор. 7.

Ні за Центральної Ради, ні за Директорії не було зроблено будь-яких мистецьких чи навіть документальних фільмів. На жаль, доба визвольних змагань не була зафіксована на плівку. Кіностудії в Одесі та Ялті вражали своєю пусткою. Частину кіноапаратури було вивезено, частину розграбувало місцеве населення. Декорації переважно були спалені, порізані, Актори і режисери роз'їхалися хто-куди. Технічний персонал було залишено напризволяще. Ось як описує цей період один з небагатьох дослідників українського кіна — Вадим Павловський („Кінематографія на Україні", „Крила", ч. 5 (15), стор. 12): „В бурхливі роки революції 1917 р. та визвольних змагань, ці кінофільмові заклади — „ательє" були занедбані. Про приватне фільмування годі було й думати, а державного не існувало. Жодна влада на Україні, окрім большевиків, фактично не цікавилася фільмуванням (коли не рахувати коротеньких документальних фільмів, роблених німцями в 1918 р.). Від 1917 р. і по 1920 р. ці „ательє" випустили ледве по парі невеличких фільмів і ці фільми були большевицькі агітки".

В 1918 р. московський кінопідприємець С. Харитонов з частиною своїх акторів і технічного персоналу втік на Україну. Від уряду УНР він дістав дозвіл на проїзд до Одеси, обіцяючи організувати там першу незалежну українську кіновирібню.[1]

Проте, сталого кіновиробництва наладнати Харитонову не вдалося. За короткий час існування цієї групи було випущено кілька антисовєтських короткометражних фільмів. З окупацією Одеси англійцями та французами зв'язок Харитонова з українським урядом переривається. З наступом большевицьких орд майже всім членам цієї групи вдалося еміґрувати закордон.

З приходом до влади большевиків тематика українських фільмів різко змінилася. З'явилися невеликі стрічки - хроніки, короткометражні агітки і навіть культурно-освітні фільми. Це були, звичайно, дуже примітивні, а для сучасників просто наївні фільми.

На жаль, майже не збереглося документальних чи архівних матеріялів з цього періоду українського кіна. Рештки цінних матеріялів було перевезено до музеїв Москви. Залишилася тільки незначна кількість неґативів, уривчасті спогади сучасників та розрізнений рекламовий матеріял. Примітивізм кіноаґіток в перші роки після революції 1917 р. був настільки беззаперечним, що совєтські дослідники кіна намагалися просто обминати цей період, соромлячись за низьковартісну кінопродукцію тих років. Проте, наукова об'єктивність вимагає ствердження, що ці фільми були першими кроками дитини, що починає ходити. Від них в значній мірі залежав дальший розвиток українського кіна.

Першою аґіткою в роки громадянської війни на Україні був фільм „Під червоною зіркою". До участи у фільмі було залучено місцевих акторів і режисерів.

Майже в усі кіноаґітки років громадянської війни включався хронікально-документальний матеріял. Такий кіножурнал, як „Маховик", що випускався в 20-ті роки на Одеській кінофабриці, монтувався з науково - популярного фільму, художнього нарису і кінохроніки.[1]

Бурхливі роки революції та громадянської війни вимагали від працівників кіна знайдення нових форм, добирання нових засобів виразности і мистецької образности. Так виникли пропаґандивні аґітки, що поєднували документальні кадри з суто ігровими. Зрозуміло, що нестале, хитке положення цивільної влади не давало змоги розпочати фільмування на місці. Тому випуском аґіток займалися політвідділи окремих частин червоної армії, а згодом новозасновані кінокомітети. Зрозуміло, що большевицька армія намагалася використати ці фільми з пропаґандивною метою.

27 січня 1919 р. у Харкові було створено Всеукраїнський кінокомітет при Наркомосі. В березні того ж року він переїхав до Києва, де нав'язав зв'язки з кіносекцією Політуправління Наркомвоєнмору. Спільними зусиллями за час 1919-1921 р. р. було випущено 35 кіноаґіток: („41-ша дивізія", „Слухайте, брати!", „У царстві ката Денікіна", „Це буде останній і рішальний бій", „Революційний тримай крок", „Повстаньте, гнані і голодні", „Всі під рушницю", „Два світи", „Павуки і мухи", „Квіти на камені", „Всеобуч" та ін).

[1] Віт. Бендер. „Українське кіномистецтво в 20-х роках", „Всесвіт", ч. 2, 1955.

[1] Пор. „Радянське кіно", ч. 7, 1937, стор. 34.

Ці короткометражні агітки було зроблено наспіх, недбало, на низькому мистецькому і технічному рівні. Один з таких фільмів п. н. „Герої і мученики Паризької комуни" було поставлено протягом доби і наступного дня вже показано населенню Києва.

Новий жанр засвоювався повільно. Переважна більшість глядачів до того часу захоплювалася дореволюційними психологічними драмами, фільмами легкого жанру, кримінально-пригодницькими „бойовиками".

Побачивши себе в безвихідному ляб.ринті, компартія вирішила популяризувати нові фільми в примусовому, дисциплінарному порядку. 4-го квітня 1919 року при кіносекції Окрвоєнкому було створено військовий кіноцентр. Газета „Красная армия" з цього приводу писала: „До кіноцентру ввійшли фахівці кінематографії: режисери, літератори, художники, представники професійної спілки кінопрацівників, представники агітаційно-освітнього управління Окрвоєнкому. У підпорядкування кіноцентру перейшла приватна кінофабрика „Художній екран" ...[1]

Цей новий кіноцентр реквізував в центральному районі Києва два кінотеатри, а також три кінотеатри в дільницях, де були розташовані казарми.

В квітні 1919 р. було відряджено на фронт кінооператора, що мав зафільмувати кінохроніку в діючих частинах червоної армії. В цей самий час було випущено кінострічку про бронепоїзд „Київський комуніст".[2]

Також в квітні 1919 р. під „опікою" політуправління Київської військової округи було організовано кіновидавництво „Червона зірка", що його засновником був Б. Леонідов.

„Все це свідчить про енергійні заходи, які вживалися комуністичною партією для того, щоб використати впливову силу і доступність кіна, для проведення політичної, виховної і освітньої роботи в червоноармійських частинах і серед широких мас населення".[3]

Це признання совєтського критика знаменує собою факт, що навіть червоноармійські частини не були в ті часи надійним елементом, і що їх постійно треба було відповідно „підагітовувати", підтримувати на дусі.

Численні стрічки кінохроніки початку 20-их р.р. майже всі були знищені підчас громадянської війни та в роки Другої світової війни. Залишилися тільки згадки про окремі хронікальні стрічки на тему дня, а також про кілька випусків „Живого журналу", що брав тематику і сюжети із життя. Це було початковим зародком сучасної кінохроніки.

Саме в цей час за наказом Леніна було створено агітбригади, агітпоїзди та агітпароплави, де також було показано поточні фільми.

В червні 1919 р. в Харкові було продемонстровано 24 кіносеанси-лекції агітаційного та культурно-освітнього характеру з виразною домішкою пропаганди.

Також кінокомітети в Києві та Одесі зорганізували випуск кінохроніки. Так, в Києві, на Софійській площі, було зафільмовано комуністичну демонстрацію. Плівку було продемонстровано в одному з кінотеатрів на Хрещатику.

З приходом до влади большевиків широко застосовували також і інші засоби пропаганди: на агітпароплаві „Большевик", що курсував між Києвом і Катеринославом було устаткковано кіно; агітпоїзд „Червона Україна" мав свою власну кіноапаратуру. Вже в цей час викристалізовується ряд талановитих кінорежисерів та операторів. Зокрема треба згадати такі імена, як: Гардін, Інсаров, Турін, Лундін, Салтиков (режисери та актори) та Дробін, Капитта, Бєльський, Завелєв, Добжанський, Станке, Мейс, Форестьє (оператори).

Одночасно з фільмами-агітками випускалися також фільми-листівки, що в їх основу було покладено злободенні лозунги компартії. Сценарії писалися за наказом, нашвидкоруч. Фільмування відбувалося в Києві в районі Володимирської гірки, а також в дворі реквізованого невеликого скляного павільйону „Художній екран" на Хрещатику ч. 36.

Праця режисерів, виконавців і технічного персоналу вимагала багато самопосвяти. Павільйони були надто примітивно обладнані, освітлювальна апаратура складалася з кількох „юпітерів", що живилися від пересувної динамомашини. Саме фільмування тривало 1 - 2 дні. Тільки у виключних випадках — до 10 днів. Устаткування кінолабораторій було ще більш примітивне. Воно складалось з трьох ме-

[1] „Красная армия", ч. 6, 1 квітня 1919 р.

[2] „Красная армия", ч. 2, 2 квітня 1919 р.

[3] І. Корнієнко. „Перші кроки", „Мистецтво", ч. 6. 1956, стор. 10.

талевих баків (щоб викликати, промивати та фіксувати кіноплівку), звичайного ручного сушильника та копіювального апарата. Після виготовлення кількох копій такі фільми зразу ж надсилались для демонстрування кіноглядачам.

До того ж і політвідділи червоної армії, що в їх заряді знаходились фільмові групи, зовсім не рахувались з обставинами і людською особистістю. Так, політвідділ тієї самої 41-ої дивізії наказав артистові Салтикову протягом 10-ти днів випустити фільм за твором Л. Андреєва „Оповідання про сімох повішаних", попередивши, що він у випадку „запізнення і саботажу буде відповідати за всією суворістю революційного закону".[1]

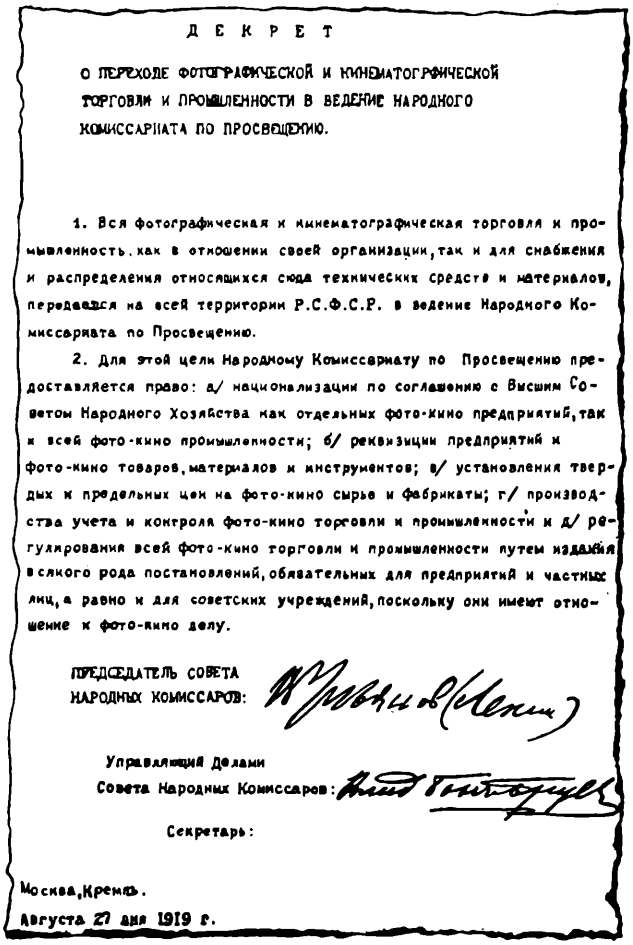
Після відступу поляків з України Всеукраїнський кінокомітет в Києві, реквізувавши ательє кінопідприємця Іванова, організував „робочу кіногрупу", що поставила кілька кіноагіток („Іди зі мною", „Знову на землі", „Повстаньте, гнані і голодні", „Мир хижкам — війна палацам").

Взагалі тематика тодішніх агітаційних фільмів була надто примітивна, а плякатні засоби розв'язання теми нудними і сухими.

Через поважні труднощі з придбанням кіноплівки агітфільми випускалися лише в одному-двох примірниках. Тому багато з них взагалі безповоротно загинули для дослідників історії українського кіна.

Не маючи мінімального технічного устаткування, кінокомітет в Харкові в квітні 1919 р. виділив 5,000 метрів кіноплівки для пересланння в Москву, щоб там видрукувати її і терміново повернути знову до Харкова. Отже, потреба в кінофільмах була в ці роки настільки великою, що, не зважаючи на змінні успіхи на внутрішніх і зовнішніх фронтах, харківський кінокомітет відважився на максимально ризикований шлях здобуття додаткових копій кінофільмів. Потреба переросла у вимогу. А з вимогою народних мас совєтський уряд тоді ще рахувався.

В січні 1921 року на засіданні Всеукраїнського кінокомітету було схвалено плян великого хронікального фільму в зв'язку з 5-тим з'їздом совєтів УССР. В склад фільму мали



ДЕКРЕТ

О ПЕРЕХОДЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ТОРГОВЛИ И ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ВЕДЕНИЕ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов, передается на всей территории Р.С.Ф.С.Р. в ведение Народного Комиссариата по Просвещению.

2. Для этой цели Народному Комиссариату по Просвещению предоставляется право: а/ национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фото-кино предприятий, так и всей фото-кино промышленности; б/ реквизиции предприятий и фото-кино товаров, материалов и инструментов; в/ установления твердых и предельных цен на фото-кино сырье и фабрикаты; г/ производства учета и контроля фото-кино торговли и промышленности и д/ регулирования всей фото-кино торговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фото-кино делу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ:

Управляющий Делами Совета Народных Комиссаров:

Секретарь:

Москва, Кремль.
Августа 27 дня 1919 г.

62. Горезвісний декрет про націоналізацію кінопромисловости, підписаний В. Леніним.

входити як хронікальні, так і короткометражні агітаційні фільми.

Це було першим зародком нового жанру — кінодокументального, — де було поєднано суто хронікальні стрічки з ігровими.

Одночасно урядові кола робили натиск на кінопубліцистичні твори. Режисер В. Гардін в Одесі створив фільм „ Великий жовтень", використавши також і частину старого хронікального фільму.

Тільки тепер совєтська критика згадує про ряд труднощів, що стояли перед українською кінематографією тих часів: „Важкі умови роботи радянських кінооператорів на фронтах і в тилу, де також точилася збройна боротьба проти різних націоналістичних, куркульських та білогвардійських банд, ускладнювалися труднощами з кіноплівкою, обробкою знятого

[1] Журнал „Кіно", жовтень 1929, стор. 7.

матеріялу у напівзруйнованих, пограбованих кінопідприємцями ательє, лабораторіях і павільйонах. Все це, а також малодосвідченість кінопрацівників щодо проведення швидкісних зйомок на різних ділянках боротьби за владу Рад негативно позначилося як на художній і технічній якості хроніки, так і до певної міри на змісті фільмів".[1]

Технічна та мистецька сторона фільмів цих років також стояла нижче критики: „Чимало хронікальних фільмів, випущених у перші роки революції на Україні, були маловиразними, знятими за одноманітними прийомами і методами. Нерідко деякі кадри такої хроніки були схожі один на одного, зняті з однієї точки, з повторенням загальних планів, без творчого осмислення кожного кадру, епізоду".[2]

23 червня 1920 р. наркомосвіти УССР видав постанову про націоналізацію кінокартин. Згідно з цією постановою , держава реквізувала всі приватні фільми, включно з дореволюційними фільмами. Цим самим держава стала безконкуренційним продуцентом і споживачем фільмової продукції.

1 вересня 1920 р. розпочав свою працю Київський окружний фотокомітет, як одна з ланок Всеукраїнського фотокіновідділу. Цей останній згодом (26 червня 1922 р.) було реорганізовано у Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ).

„З моменту свого постання, — пише Віт. Бендер в журналі „Всесвіт", — ця установа намагалася зробити і зробила кілька антипетлюрівських аґіток, які, однак, демонструвалися лише в Харкові та на російській етнографічній території, бо на терені України діяли інші арбітри".

З генеральним наступом большевицьких орд на Україну, армія УНР частинно відійшла в Польщу, а частинно розпорошилась по Україні для провадження партизанської війни.

Совєтська 41-ша дивізія вдруге зайняла Одесу. Зразу ж було реквізовано фільмове ательє Харитонова і політвідділ червоної армії зробив кілька невдалих спроб випуску короткометражних аґіток. Так було нашвидку випущено вісім дешевих кіноаґіток. Хоч і неґативи їх не збереглися, проте, можна з певністю твердити, що вони не виходили поза межі низькопробної аматорщини і були розраховані на піднятя духу совєтських військових частин. Також і інші фільми, виготовлені в цей час, не позначались навіть відносною українськістю.

Без перебільшення можна ствердити, що кіно в роки громадянської війни було єдиним засобом успішної большевицької пропаґанди серед широких шарів населення України. Друковане слово було обмежене браком паперу і друкарських засобів, а також великим відсотком неписьменности серед селян, робітників і червоноармійців, що на них саме й розчислювалась ця пропаганда. Кіно ще раз здобуло право на існування.

[1] І. Корнієнко. „Перші кроки", „Мистецтво", ч. 6, 1956 р., стор. 12.

[2] Там само

РОЗКВІТ УКРАЇНСЬКОГО КІНА

1921 - 1932

Мінливі події на фронтах, дезорганізація в запіллі та загальне міжнароднє положення не дозволили наладнати сталого виробництва кінофільмів. Тільки після закінчення громадянської війни було бодай теоретично розв'язане завдання організації виробництва художніх фільмів.

В 1920-21 рр. після остаточного захоплення большевиками влади на Україні Всеукраїнський фотокіновідділ націоналізував всі кінотеатри, прокатні бюра та кіностудії. Проте, тільки у вересні 1922 р. поновилося систематичне і пляномірне українське кіновиробництво.

В 1921 році було випущено на екрани ряд пропаґандивно-аґітаційних фільмів: „Вовчий діл", „Герої і мученики Паризької комуни", „Знову на землі", „Квіти на камені". В 1922 році вийшло тільки два фільми: „Історія 1-го травня" та „Шведський сірник", що про нього буде мова нижче.

Перші спроби фільмування розпочалися в Одесі, в колишньому ательє Д. Харитонова та М. Борисова, а також в Ялті в колишньому ательє І. Єрмольєва та О. Ханжонкова.

Згодом ялтинську студію було поширено, а в Одесі з 15 червня 1923 р. почалася регулярна творча праця в реконструйованій кінофабриці ВУФКУ. Одеську кінофабрику було також дещо поширено, добудовано кілька павільйонів, лябораторій та підсобних цехів.

Атмосфера та умови праці в тодішніх кіностудіях були до краю напружені. В персональному складі студій скупчувалися фахівці різних мистецьких напрямків, різних переконань. Ишли запальні дискусії, розпалювались пристрасті навколо окремих фільмів та творчих метод, застосованих до їх постави.

Кінодраматургії в той час ще фактично не було. Тому не дивно, що режисери звернулись до виграшного і певного джерела — літературних творів. Адже літературні твори легко було пристосувати до специфіки кіна. Щоб їх екранізувати, не треба було мати особливих мистецьких здібностей чи далекосяглої творчої фантазії. До того ж і від авторів літературних творів компартія тоді ще не вимагала політичної благонадійности.

Серед кінорежисерів українського кіна в перші роки після громадянської війни яскраво виділилися три постаті: Лесь Курбас, В. Ґардін та П. Чардинін.

В цей самий час ВУФКУ на чолі з Л. Могилевським постановило з наявної кінохроніки скомпілювати документальний фільм „Як це було". З цією метою було переглянуто 40,000 метрів кіноплівки. З переважної більшости позитивної кіноплівки довелось робити контратипи (бо неґативи було втрачено). Звичайно, цю спробу було вихвалено в пресі.[1]

Вже значно пізніше (1928 р.) було повторено спробу створення великого документального фільму „Жовтень на Україні". Також і для цього фільму довелось переглянути 150,000 метрів кіноплівки. Проте, ефект останнього фільму був значно меншим і кіноглядачі фактично збойкотували його. Цей фільм був лише перехідним етапом на шляху до переходу з аґітаційно-документального на суто мистецький ґрунт.

Підсумовуючи значення кінохроніки в розвитку української кінематографії , треба вказати, що хронікально - документальні фільми та їх поєднаняя з ігровими елементами перших аґітаційних фільмів були пляцдармом для творчих шукань нової мистецької форми кіна.

Отже, аґітаційні та хронікально-документальні фільми в часи визвольних змагань та громадянської війни були чорновим матеріялом, що на ньому вчилися молоді українські режисери, як оволодіти мистецтвом монтажу, зміною ракурсів камери, майстерністю фільмових напливів, композиційною побудовою кадрів, логічним вибором точок фільмування та іншими технічними знаннями, необхідними кожному режисерові.

На короткометражих документальних фільмах легше було молодим режисерам українського кіна пізнавати свої недотягнення і виправляти помилки. І, нарешті, короткомет-

---

[1] Пор. Журнал „Кіно", ч. 23-24, грудень 1927 року, стор. 7.

ражні фільми навчили молодих режисерів самостійно мислити і творити.

Молоді режисери гуртувалися навколо своїх учителів і мистецьких керівників. Вони активно сприймали їх творчі засоби, перетоплюючи в горнилі власного мистецького креда.

Покрилися забуттям імена первотворців українського кіна. Вони майже не залишили після себе фактичних документальних матеріялів. Їх фільми давно вилучено з ужитку, знищено прокатні копії, спалено неґативи і контратипи.

Майже цілковито не висвітлена участь в українському кіні такого непересічного і талановитого режисера-новатора, як Лесь Курбас. В статті „Лесь Курбас і українська кінематографія" (Молода Україна", ч. 47-48, 1958 р.) Леонід Полтава писав, що він „зустрів чимало таких фактів, що свідчать про непробачне для науки фалшування історії українського кіна з боку Академії Наук СССР". І справді, майже в усіх згадках про українське кіно ім'я Леся Курбаса запобігливо викреслювалося совєтськими цензорами, всупереч наймінімальнішим законам наукової об'єктивности.

Проте, відомо, що ще в 1922 р. Л. Курбас поставив в Одеській студії ВУФКУ короткометражний фільм „Шведський сірник" або „Дворянське болото" за оповіданням А. Чехова. Обставини склались так, що фільм було поставлено в російській мові (вірніше з російськими титрами) за участю російських акторів. Вже в цьому фільмі яскраво позначилася експериментально - новаторська рука Л. Курбаса. Цей фільм вигідно відрізнявся від сірої пересічности інших тогочасних фільмів. Це саме ствердив також і Леонід Полтава: „Лесь Курбас щиро ненавидів усе закостеніле і мертвотне. То ж не дивно, що й занесене в Україну Росією дворянство він показав ґротесково, підкреслено — гостро відображуючи його чужість Україні. В художньому аспекті цей фільм визначався несподіваними ракурсами, частими змінами плянів тощо. „Шведський сірник" був не позбавлений і формалістичних шукань, таких Л. Курбасові притаманних. Це й дало привід декому із совєтських кінознавців зарахувати фільм до „формалістичних", а навіть вульгарно-соціологічних".[1]

[1] Л. Полтава. Лесь Курбас і українська кінематографія. „Молода Україна", ч. 47-48, 1958.

63. Лесь Курбас.

Розгортаючи свою активну працю, ВУФКУ намагалося в своїй кінопродукції йти за законами мистецтва, а не за законами компартії. Саме в період політичної „відлиги" було поставлено Л. Курбасом повнометражний фільм „Пригоди Мекдональда". Фільм було заплянованого в пляні політичної сатири на Англію та її суспільний устрій. Головні ролі у фільмі виконували А. Бучма і В. Василько. Про цей фільм збереглося надто мало відомостей за вийнятком того, що фільм викликав зворотню реакцію в пересічного глядача. Виходячи з кінозалі, глядач був переконаний, що бачив завуальовану сатиру на місцевий, совєтський устрій. Незабаром цей фільм було знято з екранів. В цей самий час був поставлений режисером Г. Стабовим короткометражний фільм „Вендетта" або „Око за око". Сценарій фільму було написано Л. Курбасом в співпраці з реж. Г. Стабовим. За первісним задумом фільм „Вендетта" мав бути антирелігійного аґіткою. Дія відбувалася на Україні в перехідні роки 1918-20 рр. Офіційний цензор ВУФКУ примусив режисера і сценариста умисно загострити політичну сторону фільму. Проте, і цей фільм зворотньо впливає на глядачів. „Вендетті" насамперед закидали неокресленість політичних симпатій окремих персонажів, а також цілий ряд інших прогріхів, що не відповідали партійним вимогам. Не довго довелося висвітлюватися „Вендетті". Фільм було знято з екранів і заборонено для прокату. Ще менше відомо про фільм Л. Курбаса „Арсенальці" (1925 р.) з участю А. Бучми.

Новаторські спроби Л. Курбаса в українському кіні розбилися об холодну кригу байдужости партійних вельмож, об „всевидяче" око політичної цензури. Проте, вони були і залишаться незаперечним доказом непересічної мистецької ерудиції Леся Курбаса не тільки в театрі, але й в українському кіні.

До 1926 р. Одеська кіностудія фактично залишалася фільмовим центром України. В реконструйованій студії почали експериментувати молоді українські режисери, що, на жаль, не спромоглися поставити ні одного повнометражного фільму.

Українській „фільмовій" молоді бракувало знань, бракувало досвіду. Вона не могла витримати конкуренції досвідчених московських режисерів з фаховою освітою та довголітньою практикою.

Намагаючись заповнити цю прогалину, ВУФКУ запросило ряд московських режисерів-традиціоналістів на постави окремих фільмів. Так досвідчений російський режисер В. Гардін, хоч і не розумів своєрідности українського мистецтва, проте намагався надати своїм фільмам деякого національного забарвлення.

Першим фільмом В. Гардіна для ВУФКУ був кінороман „Остання ставка містера Енніока" (1922 р.) за оповіданням О. Гріна „Життя Гнора". Оповідання О. Гріна побудоване на традиційному любовному трикутнику: Гнор—Кармен—Енніок. Шляхом обману Енніок завозить свого суперника Гнора на безлюдний острів. Збігом щасливих обставин Гнорові вдається врятуватися і повернутися до Кармен. Енніок кінчає самогубством. Гнор одружується з Кармен.

Тодішнім сценаристам такий сюжет здавався надто буденним, бо йому бракувало „клясової спрямованости". Тому сценарист відповідно спрепарував первісний задум автора оповідання. Енніока було перетворено на власника заводу, а Гнора — на інженера-пролетаря. Між ними точиться клясова боротьба. Кармен відступає на задній плян. Большевики відбирають від Енніока завод, а Гнор стає на чолі повсталих робітників. Отже, як бачимо, фільмове втілення оповідання О. Гріна не мало нічого спільного з оригіналом.

Те саме було зроблене сценаристом Г. Тасіним з оповіданням Едґара По „Маска червоної смерти". Використавши похмурий фантастичний сюжет, Г. Тасін написав зовсім відмінний твір, де замість принца Просперо діють: імператор, голод, народні маси і революція. За цим сценарієм в 1923 р. В. Гардін поставив фільм „Привид бродить по Європі". Подібні експерименти було зроблено з іншими сучасними та клясичними творами. Часто-густо екранізація фільму мала дуже мало спільного з оригінальним твором.

Одним з перших фільмів ВУФКУ в поставі В. Гардіна була аґітаційна кіноповість за п'єсою Луначарського „Слюсар і канцлер" (1923-24 рр.). В цьому фільмі в символічних фарбах передано післяреволюційні події. Абстрактному образові адвоката Фрея було надано рис Керенського. Як сценаристи фільму (В. Пудовкін та В. Гардін), так і виконавці його були росіяни, що мали дуже мало спільного з українським кіном і українською культурою.

Дещо кращим був його фільм „Пан", що мав своєю темою кріпацтво (1924). Проте, справжнім успіхом користувався його бойовик „Отаман Хмель", поставлений в 1924 р. за сценарієм Л. Нікуліна.

У фільмі „Отаман Хмель" головними героями були українські протикомуністичні повстанці. Їх постаті були так рельєфно вирізьблені режисером та виконавцями, з такою силою та переконливістю відіграні, що всі симпатії глядачів мимоволі були по боці повстанців. Тому не дивно, що в невдовзі ці фільми були зняті з екрану і назавжди поховані для нащадків.

Л. Полтава слушно вказав, що „...Були це фільми переходового періоду, етапу навчання (навіть двосерійна „Укразія"), коли ще не йшлося про власну мистецьку творчість, коли тільки вироблялися українські фахівці кіна".[1]

Фільм „Отаман Хмель" був справжньою сенсацією на Україні.

Тільки після цього В. Гардін наочно переконався, що український глядач хоче українського фільму. Вже в 1924 р. перед самим виїздом до Москви, В. Гардін ставить новий повнометражний фільм „Остап Бандура" за сценарієм М. Майського. Знову ж, як і в „Отамані Хмелі", в новому фільмі було заторкнено романтику років громадянської війни. Проте,

[1] Л. Полтава. „Творець українського фільму", „Сучасна Україна", ч. 12 (36), 14. 6. 1953 р., стор. 7.

Остап Бандура вже не був „отаманом" чи „бандитом". Глядач не міг зоріснтуватися, чи він червоний, чи білий, чи петлюрівець. З цього було зроблено напівказкового героя, що захищав інтереси пригноблених. Цей фільм не сходив з екранів України аж до 1928 р.

64. Кадр з фільму „Остап Бандура". В центрі М. Заньковецька в ролі матері.

До речі, у фільмі „Остап Бандура" було вміло використано режисером документальну стрічку з епізодів громадянської війни оператора Е. Тіссе. Цей фільм вартий особливої уваги ще й тому, що в ньому виступила в епізодичній ролі матері головного героя геніяльна українська артистка М. Заньковецька.

Вона не тільки збагатила український театр рядом неперевершених образів, але й зробила значний вклад в скарбницю українського кіномистецтва. Ще в січні 1908 року М. Заньковецька писала: „Я вірю в майбутнє рідного народу, я вірю, ні — я певна, що свобідний геній цього народу створить нове, вільне мистецтво, яке перебуватиме в глибокому органічному зв'язку з інтересами народних мас, сприятиме їх розвитку всебічньому, їхній боротьбі за краще майбутнє, за красиву духовно і сильну людину. Я щаслива, невимовно щаслива, що своєю грою на сцені, своїми скромними силами української артистки сприяла пробудженню в українському суспільстві любови до рідного мистецтва і естетичному розвиткові рідного народу".[1]

М. Заньковецька вбачала в кіні могутній засіб виховання українського народу. Її участь у фільмі „Остап Бандура" була третьою і останньою з черги працею для кіна (після „Наталки Полтавки" і „Наймички"). З малої ролі матері вона створила незабутній образ жінки-героїні, що мужньо сприймає смерть рідного сина: „Колись розшукають неґатив „Остапа Бандури", знайдуть копії в кінематографічних архівах, передрукують епізод, в якому знята Марія Констянтинівна, і будуть демонструвати його в театральних музеях та інститутах, як достовірне свідчення майстерности великої української артистки".[1]

Зовсім осібно стоїть творча біографія Петра Чардиніна. Він був одним з небагатьох режисерів українського кіна, що розпочав свою творчу діяльність ще задовго до революції 1917 року. Народився він в Одесі. Змолоду вступив до пересувного українського театру. Виконував ролі Хмельницького, Карася, героїв Гоголя. Пророкуючи фільмові велику майбутність, він вирушив до Москви на студії. В 1912 р. він вже режисер. До того ж режисер дуже плодовитий. Як поставник, він умів швидко і ощадно продукувати фільм.

В 1919 р. П. Чардинін еміґрував закордон, але в 1923 р. за нашептами большевицьких аґентів повернувся на Україну, поселився в рідній Одесі. В Одеській кіностудії він і працював аж до свого загадкового зникнення чи смерти в 1932 р. За роки своєї праці на Україні П. Чардинін поставив 16 повнометражних фільмів найрізноманітнішого жанру. Серед його фільмів ми побачимо романтичну мелодраму „Господар чорних скель" (в співпраці з Г. Стабовим); легку комедію-памфлет на парляментарні вибори в одній із західних держав „Кандидат в президенти"; „революційний детектив" п. н. „Укразія" або „Сім плюс два" в двох серіях; інсценізацію клясичних літературних творів: „Черевички", „Ніч під Різдво" за Гоголем; побутову антиклерикальну драму „За монастирською стіною", а також низку історичних фільмів (дві серії „Тараса Шевченка", „Тарас Трясило" та ін.).

Зокрема цікаво зупинитися на фільмі „Укразія". Цей фільм побив моральні та матеріяльні рекорди всіх попередніх фільмів з українською тематикою. В „Кіногазеті" за листопад 1925 р. надруковано нотатку критика на цей фільм (цитуємо за Віт. Бендером, „Все-

[1] „Мистецтво" ч. 3, 1954, стор. 34.

[1] В. Гардин. Воспоминания, М. 1952, стор. 21.

світ", ч. 2, 1955): „Критик жаліється на неясність сюжету. Хоч увесь фільм присвячений темі революційного детектива, на всьому його протязі не вдається зловити, хто ж за ким слідить, чи червоні за білими, чи гайдамаки за червоними, чи навпаки? Режисер ясно показав, що селянська таємна організація прагне іншого правопорядку, але чи совєтського, лишилось недосказаним. Симпатії селян дуже, дуже тяжко визначити".

65. Кадр з фільму „Укразія".

Цей завуальований стиль характеризації персонажів був улюбленим трюком П. Чардиніна також і в його дальших фільмах. Цим трюком він намагався приспати пильність політруків і комісарів від мистецтва.

„Укразія" — цікавий і непересічний фільм як в творчій біографії реж. П. Чардиніна, так і в усій підсовєтській кінематографії 20-их рр. Серед інших творів на теми громадянської війни „Укразія" займає зовсім відокремлене місце. Структура фільму досить складна. Він складається з двох серій (20 частин). У фільмі широкою панорамою проходять кадри життя на півдні України під іноземною окупацією.

Навіть сам сюжет фільму включав виразно пригодницькі елементи, з нахилом до детективного роману. Щоправда і на цьому фільмі позначилося соцзамовлення уряду: було підкреслено клясову боротьбу і високі суспільні цілі героїв фільму. Проте, щодо режисерської майстерности і акторського виконання „Укразія" стоїть значно вище від попередніх фільмів П. Чардиніна.

Поруч із фільмами на сучасну тематику, П. Чардинін ставив також і фільми на історичну та історично-біографічну тематику. Так в 1925-26 рр. було сфільмовано дві серії „Тараса Шевченка", та в 1927 р. — „Тараса Трясила". Ці фільми — одні з кращих фільмів із усієї фільмової спадщини П. Чардиніна (понад 200 фільмів).

Появу „Тараса Шевченка" з А. Бучмою в заголовній ролі глядачі зустріли з великим признанням. До того ж фільм вийшов у 120-ту річницю народження Великого Кобзаря. Фільм справедливо розцінювався, як гідний памятник Тарасові Шевченку. Це був перший український історично-біографічний фільм і перша спроба перенести на екран Кобзаря.

Сценарій фільму було написано М. Панченком. Це був закономірний, послідовний виклад фактів життя поета, починаючи з дитинства та кінчаючи смертю і похоронами на березі Дніпра.

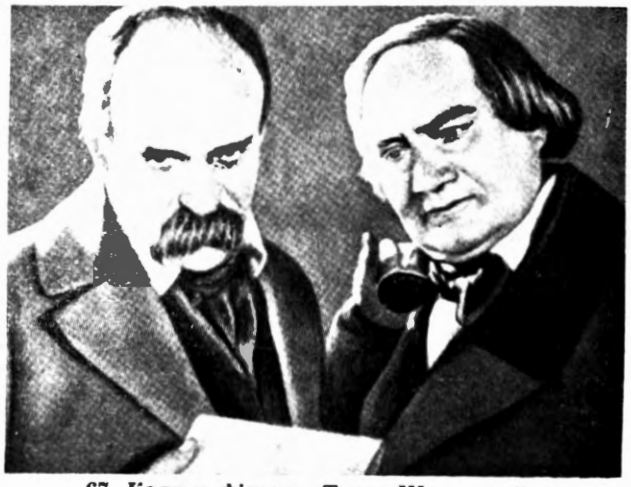
Структура фільму ускладнювалась тим, що режисером було введено великі епізоди — екранізації окремих творів Т. Шевченка. Дуже старанно і фахово було виготовлено В. Кричевським декорації, реквізит і бутафорію.

66. Кадр з фільму „Тарас Шевченко".

Успіх фільму треба завдячувати насамперед А Бучмі, що виконував ролю Т. Шевченка. Акторська гра А. Бучми вражала своєю вишліфованістю і безпосередністю творчого вислову. Ще перед випуском цього фільму А. Бучма був широко відомий не тільки в театрі, але й в кіні. За ним був ряд відповідальних фільмових креацій в таких фільмах, як: „Вендетта" і „Макдональд" (1924 р.) за режисурою Леся Курбаса, „Сон Товстопузенка" (1924 р.) реж. О. Перегуда, „Арсенальці" (1925 р.) реж. Лесь Курбас.

Ролю Щепкіна виконував відомий актор І. Замичковський. Хоч ця роля епізодична, проте кадри з участю Замичковського надовго залишалися в пам'яті глядачів.

„Тарас Шевченко" був справжнім шедевром серед інших українських фільмів. Технічне виконання і акторська гра вражали своєю завершеністю і простотою мистецького рішення. Якщо негативи цих фільмів збережуться, їх дійсно можна буде озвучити (як пропонує Віт. Бендер) і наново демонструвати на вільній Україні.



67. Кадр з фільму „Тарас Шевченко".

Зразу ж після закінчення „Тараса Шевченка" П. Чардинін взявся за новий історичний фільм на тему козацьких повстань 30-их років XVII століття — „Тарас Трясило". Сценарій фільму було написано за мотивами однойменної поеми В. Сосюри (1925 р.). Це був романтичний твір, щирий і надтхненний, що оспівував життя і подвиги запорізьких козаків. В багатьох епізодах поеми В. Сосюра далеко відступив від історичної правди. До того ж в поемі відчувалися виразно націоналістичні нотки, а козаків було показано як борців за самостійність України. Пізніше офіційна критика не раз дорікала В. Сосюрі та П. Чардиніну за брак „взаємин основних соціяльних сил описуваної епохи", за примітивний показ „соціяльного розрізу" Запорізької Січі, за недостатнє розвінчання „надклясового" романтизму. Але конкретизувати, що саме криється за цими „науковими" виразами, совєтська критика й сама не спромоглася.

Успіх фільму був настільки великий, що навіть і критики були змушені ствердити: „Героїко-романтичний образ Трясила, що нероздільно зв'язував свою долю з долею пригноблених,виховував у совєтських глядачів почуття любови до Батьківщини, до трудового народу".[1]

Задум фільму розв'язано як народню епічну трагедію. В боротьбі за волю проти польського панування гинуть батько і мати героя, гине сестра Марина, гине вірний побратим Іван, гине страшною смертю сам Трясило. Повстання козаків було жорстоко розгромлено.

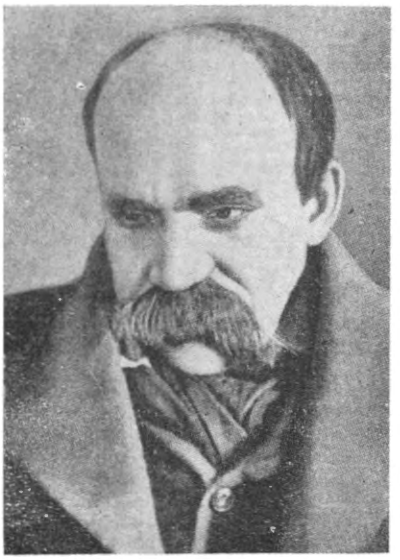
„Тараса Трясила" було поставлено з великим розмахом. У фільмуванні брали участь навіть великі армійські з'єднання. До участи у фільмі було запрошено таких висококваліфікованих акторів, як А. Бучма (Василь), Н. Ужвій (Марина), І. Замичковський (кошовий Кобза), М. Ляров (магнат).

Зрозуміло, що ці два кращі фільми П. Чардиніна вже самою своєю тематикою сприяли виникненню націоналістичних ідей у глядачів. Критики, зокрема П. Грідасов („Радянське кіно", ч. 12, 1936), гостро накинулися на П. Чардиніна, закидаючи йому навіть „фашистівсько-націоналістичні ідеї. Ця кампанія цькування зайшла так далеко, що навіть офіційний орган міністерства культури Української РСР — журнал „Мистецтво" (ч. 3, 1957 р.) —

68. Кадр з фільму „Тарас Трясило".

змушений був аж через 30 років відкинути ці дивовижні закиди. Проте, зразу ж багатозначно додано: „Певна річ, звідси зовсім не випливає, ніби націоналістичні ідеї взагалі не відбилися в українському кіномистецтві. Гадати так було б помилково. Треба навіть підкресли-

[1] А. Роміцин. Минуле і сучасне, „Мистецтво", ч. 3, 1957 р.



69 - 71. А. Бучма в житті та в ролі Т. Шевченка з однойменного фільму П. Чардиніна (1926 р.).

ти, що вони завжди являли собою особливу небезпеку, тому боротьба проти їхнього розтліваючого впливу простежується протягом всієї історії, особливо передвоєнної української кінематографії. А ця обставина аж ніяк не повинна приховувати шкідливости тих сумних випадків, коли під гаслом боротьби проти націоналізму у розряд націоналістичних фільмів огульно і сліпо зараховувалися твори, які насправді були досягненням нашої соціялістичної культури".[1]

При цій нагоді цікаво прослідкувати, як хитро намагається автор цієї самої статті визначити поняття націоналізму: „Націоналізм, — тонкий, отруйний продукт буржуазної свідомости, — категорія цілком історична. Його обличчя, форма змінюється, пристосовуючись до мінливих умов місця і часу. У перші роки українського кіно націоналістичні ідеї виступали часто відверто в різних галузях. Так, у літературі вони відчутно відгадувалися у прагненні окремих кінознавців запевнити читача, начебто українське кіномистецтво треба будувати на засадах вільної творчої конкуренції, без втручання з боку держави і партії, на зразок західно-европейської і американської приватної кінематографії. В організаційній практиці так само яскраво виявився вплив уже чисто хуторянської обмежености, що знайшло відображення головним чином у вимозі, щоб наше кіно не виходило за межі виключно української тематики і щоб воно створювалося руками лише українців. У творчій практиці було ще складніше. Ставилися фільми, де так чи інакше, але поетизувалося минуле України у вигляді її неповторного „золотого віку".[1]

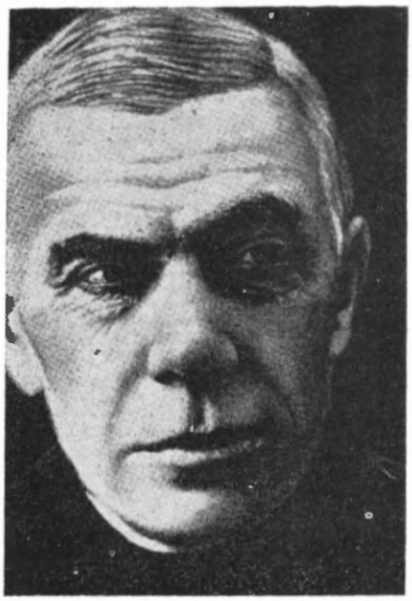
Після повені дешевих агіток періоду визвольних змагань та братовбивчої громадянської війни на Україні, після бурхливих років української самостійности, після винищувальних походів орд Муравйова, Денікіна і Врангеля, — прийшов період відпруження. П. Чардинін уміло використав ці обставини, показавши свої організаційні та мистецькі можливості. Він був першим режисером, що поставив українське кіно на власні національні рейки.

Недармо тогочасні присяжні критики закидали йому орієнтацію на смаки містечкових глядачів, зловживання зовнішньою гостротою сюжету, гру на сексуальних почуттях і навіть спекуляцію суто українською тематикою. Проте, критики не могли заперечити одного факту: фільми П. Чардиніна завжди користувались величезною популярністю основної маси глядачів і подивугідним матеріяльним успіхом.

Особливо не до смаку совєтській критиці прийшовся фільм „ПКП" („Пілсудський купив Петлюру", випущений 1926 р. за сценарієм А. Лундіна і Г. Стабового. Поставивши своєю метою висміяти українські націоналістично настроєні кола, режисер і поставник запросили

[1] А. Роміцин. Минуле і сучасне, „Мистецтво", ч. 3 1957 р., стор. 12-13.

[1] Там само.



72. П. Чардинін.

73. Г. Гричер - Чериковер.

74. Г. Стабовий.

на ролю отамана Тютюнника самого Тютюнника. Незадовго перед цим його було „амністовано" совєтським урядом. І це також не подобалося офіційній критиці: „...запрошення колишнього отамана взяти участь у фільмі могло статися лише в атмосфері політичної короткозорости і безпринципного комерційного розрахунку , коли перспектива галасливої рекламної сенсації заглушувала всілякі інші міркування".[1]

Зоря Чардиніна погасала. Як людину політично неблагонадійну, його непомітно але наполегливо відсували від активної участи в кіновиробництві. „Після цього Чардинін, більше в ролі дорадника, — пише Віт. Бендер — помагав Ю. Тютюннику поставити „Трипілля", скастровану історію про відоме повстання, а згодом „ПКП" („Пілсудський купив Петлюру"). Головною атракцією цих фільмів був сам Тютюнник, який в обох фільмах грає самого себе. Самі ж фільми майже ніякого розголосу не мали. В 1929 р. Тютюнник зник без сліду, а три роки пізніше пропав і Чардинін".[2]

П. Чардинін залишив такий глибокий слід в історії українського кіна, що навіть уже в пізніші роки офіційні московські історики всіма силами намагалися очорнити його світле ім'я, твердячи, що „Чардиніна не цікавила проблема національної форми, і, хоч частина його фільмів була присвячена українській тематиці, а в деяких з них критика знаходила навіть націоналістичні тенденції (нав'язані Чардиніну націдемовськими консультантами), вони були так само далекі від справжнього українського мистецтва, як і його фільми, зроблені ним в Москві десять і двадцять років тому".[1]

Звичайно, немає потреби спростовувати ці абсурдні твердження совєтського історика. Їх спростувала сама історія. Український фільм все більше й більше домагався права на самостійне існування.

Відсутність зацікавлення національною формою можна закидати не П. Чардиніну, а в значній мірі молодим українським режисерам, що народились і виросли на Україні. До цих молодих режисерів належать: Г. Тасін („Дівчина з маяка"), Г. Стабовий („Два дні"), А. Соловйов („Трьох"), Г. Гричер („Бронепотяг"), А. Кордюм („Падіння").

Поруч з багатьма позитивними рисами фільми П. Чардиніна мали також і деякі недоліки: натуралістичність, спрощеність, театральність. Проте, свого часу вони були помітним мистець-

[1] Там само, стор. 13.

[2] Віт. Вендер. Українське кіномистецтво в 20-их рр., „Всесвіт", ч. 2, 1955, ст. 21.

[1] Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. 1, М. 1947, стор. 232.

75. Ю. Солнцева („Джіммі Гіггінс").

76. Кадр з фільму „Трьох".

77. Кадр з фільму „Два дні".

ким здобутком, залишили глибокий слід в пам'яті глядачів. Не зайвим буде додати, що „Тарас Шевченко" свого часу успішно демонструвався у Львові, в залі Народного дому, а „Тарас Трясило" також з не меньшим успіхом на Буковині. Українська критика поза межами України в основному сприятливо прийняла ці фільми, вказуючи, що виступи козацьких ватажків, подібних до Трясила, рятували українську культуру від наступу „жовтої раси" (татарів) з одного боку і польської шляхти — з другого.

Переглядаючи матеріяли з історії українського кіна, зокрема підсовєтського періоду, доводиться дивуватись, в яких моральних і матеріяльних умовах змушені були творити українські кіномистці. Вже поминаючи факт, що компартія завжди безцеремонно вмішувалася і безперечно контролювала як справи кіна, так і справи окремих кіномистців, — на сторінках совєтської преси нерідко стикаємось з плюгавленням, очорненням і цькуванням того чи іншого мистця. Спочатку це було з П. Чардиніним і В. Ґардіним, а згодом — буде з О. Довженком, І. Кавалерідзе, І. Савченком. Навіть офіційний журнал „Мистецтво" з 30-ти річним запізненням змушений признати: „У газетній і журнальній літературі 30-х років зустрічаються висловлювання, автори яких, міркуючи про українське кіно 1922-27 рр., змальовують погрозливо-похмуру картину. Вони все чисто піддають сумніву, скрізь і всюди бачать ідеологічні диверсії, економчну контрреволюцію, фашистські змови, націоналістичні підкопи і підступи".[1]

Серед повені українських фільмів цих років треба згадати насамперед такі: „Аристократка" за однойменним оповіданням М. Зощенка (сцен. М. Борисов, реж. В. Ковриґін), „Потоки" (сцен. Г. Рубінштейн, реж. М. Салтиков), „Пригоди фабриканта" (сцен. С. Левітін, реж. П. Сазонов), „Сон Товстопузенка" (сцен. Д. Бузько, реж. О. Перегуда), — всі фільми випуску 1924 року.

В 1925 році вийшли на екран такі фільми, як: „Генерал з того світу" (сцен. М. Борисов і В. Владимиров, реж. П. Чардинін), „Винахідник" (сцен. С. Лазурін, реж. П. Чардинін), „Лісовий звір" (сцен. Д. Бузько, реж. А. Лундін), „Лозунги восьми жовтнів" (сцен. Г. Тасін, реж. В. Турін), „Радянське повітря" (сцен. М. Борисов, реж. Л. Шеффер), „Сіль" за однойменним оповіданням І. Бабеля (сцен. і реж. П. Чардинін).Три останні фільми — це короткометражні пропаґандивні аґітки, що нагадували кіноаґітки періоду 1917-1921 рр.

Як видно з самого переліку назв фільмів, в ці роки широко культивувалась беззмістовність і жанровий конґломерат. Недарма тодішня совєтська преса на Україні (газета „Вісті" в додатку „Культура і побут" від 26 березня 1925 року) гостро накинулась на окремі кіностудії за мале зацікавлення совєтською тематикою. Ця ж сама газета пропонувала залучити до

[1] „Мистецтво", ч. 3, 1959, стор. 14.

співпраці в створенні кіносценаріїв кращих літераторів, влаштовувати конкурси на кращі кіносценарії, створювати гуртки молодих сценаристів.

Одночасно комуністична партія все тісніше і тісніше затискала шворінь політичної цензури. В резолюціях XIII з'їзду компартії „Про агітпропроботу" було вказано на кіно, як „одне з найвпливовіших ідеологічних знарядь партії в справі комуністичного виховання і агітації".[1]

78. Кадр з фільму „Два дні".

До речі, П. Чардинін дуже уважно і прихильно ставився до молодих режисерів-лаборантів, що йому доводилось стикатися з ними в процесі творчої праці над фільмом. Він все знаходив для них слово поради, давав безліч конкретних вказівок, не цураючись гострого жала самокритики. Переважна більшість молодих режисерів не підносилась понад пересічний рівень, сліпо наслідуючи творчі засоби російських кінорежисерів. Їх фільми були надто сірими, аморфними, безхребетними. Серед цих фільмів тільки фільми Г. Стабового „Два дні" (1927) та Г. Тасіна „Нічний візник" (1928), хоч і не відзначались оригінальністю творчого задуму, проте залишили певний слід в історії українського кіна.

Сюжет обидвох фільмів побудовано на матеріалах громадянської війни, відповідно спрепарованих під смак ЦК компартії. Навіть тематично ці фільми споріднені: головний герой — темна, відстала людина, що прозріває в революції.

В кінофільмі „Два дні" це — старий швайцар панського дому, безмежно відданий своїм господарям. Перед вступом большевиків господар дому евакується і доручає старому швайцару охороняти дім. Припадково в домі залишається неповнолітній син господаря — гімназист. В будинку розташовується большевицький загін, що до нього належить і син старого швайцара. Батько любить свого сина, але не поділяє його поглядів. Він обурюється недбайливим і брутальним поводженням большевиків з майном свого господаря. Він боїться також за життя сина господаря, переховуючи його на горищі.

Другого дня місто знову зайняли білогвардійці. Син швайцара залишається в місті для підривної діяльности. Але його видає контрозвідці гімназист, що його так старанно переховував швайцар. Благання старого батька не помагають. Сина засуджено на смерть. У батька нічого не залишається в житті. Він замикає двері та вікна будинку, що в ньому працював усе своє життя, і підпалює його разом з господарями.

Фільм „Два дні" було поставлено молодим режисером Г. Стабовим, учнем П. Чардиніна. Як і його учитель, Г. Стабовий майстерно оволодів мистецтвом розкриття психологічних основ центрального образу в фільмі. В своїй праці Г. Стабовий вживає м'яких, обережних, завуальованих мазків мистця - експериментатора. Він залишає дещо на здогад самому глядачеві. Всі події фільму вкладені в короткий відтинок часу — два дні. Це дало можливість режисерові зосередити увагу на центральному образі фільму — на старому швайцарові.

Подібну сюжетну рівнобіжність бачимо також у фільмі „Нічний візник".

Одеса. Роки громадянської війни. Місто в руках білогвардійців. У старого нічного візника Г'ордія Ярощука арештовують єдину доньку. Виявляється, що вона вела в місті підпільну роботу на користь большевиків. За наказом офіцерів Ярощукові самому доводиться везти її в контррозвідку, а потім на місце розстрілу. Він палає ненавистю до убивців своєї доньки.

За кілька днів йому знову доводиться везти тих самих офіцерів з арештованим товаришем доньки, також засудженим на смерть.. І тут розіграється найсильніший епізод цілого фільму. Візник завзято поганяє коней. Віз летить щодуху по вулицях міста. На крутому звороті

---

1. Корнієнко. Українське радянське кіномистецтво, К. 1959, стор. 63.

арештований вискакує з воза. Офіцери наказують зупинити коней. Але Ярощук ще завзятіше поганяє їх. Спереду — славетні одеські сходи. Віз із нечуваною швидкістю котиться вниз по сходах і розбивається вщент. З ним гине нічний візник і його вороги.

Ролю Гордія Ярощука виконував відомий артист Амвросій Бучма. Саме в цій ролі талановитому артистові вдалося створити один із самих драматичних і переконливих образів українського німого кіна.

79. Кадр з фільму „Нічний візник".

Отже, свій успіх ці фільми завдячували не режисерам, не сценаристам, не гостроті тематики, а виключно головним виконавцям: артистові І. Замичковському та А. Бучмі. Саме завдяки їм ці фільми були найпопулярнішими фільмами пореволюційного періоду українського кіна.

Рівнобіжно з реалістичним напрямком українського кіна 20-их років, виразно визначився новаторський напрямок, що його треба завдячувати насамперед таким непересічним режисерам, як Дзиґа Вертов та згаданий уже Лесь Курбас.

Свою діяльність Дзиґа Вертов розпочав ще в 1918 р. із скромної посади секретаря відділу хроніки Московського Кінокомітету Наркомосу. Згодом він вже сам працює монтажером хронікальних фільмів. Він не задовольняється механічним з'єднанням окремих шматків фільму, намагаючись внести в цей процес активні творчі початки.

Так почалася тривала й невтомна праця Д. Вертова по вивченню ритмічних можливостей „кадрощеплення". Д. Вертов не задовольнявся напіваматорською кустарщиною тодішніх режисерів. Він сам вибирався з кіноапаратом на місце історичних подій, щоб зафіксувати акцію розчленовано, з різних точок, різними плянами. Він хотів, щоб і глядач почував себе немов би учасником фільмового дійства.

Реасумуючи свої новаторські ідеї, він доходив навіть до самозаперечення: „Від сьогодні для кіна не потрібні ні психологічні, ні детективні драми. Від сьогодні не потрібні театральні вистави, зафільмовані на плівку".[1]

Офіційна критика гостро накинулась на експериментаторські спроби Дзиґи Вертова. Почалось неперебірливе цькування мистця. Він був змушений залишити Москву і виїхати на Україну. Це було прелюдією до заслання мистця.

Саме на Україні невтомний Вертов не тільки підтвердив українськість свого імени (Дзиґа), але й знайшов плодотворчий ґрунт, що його бракувало йому в Москві. Перший його фільм,

80. Кадр з фільму „Нічний візник".

накручений на Україні, п. н. „Одинадцятий" (1928 р.), був даниною соцзамовленню на тему досягнень Української ССР до одинадцятої річниці жовтневої революції. В ньому було повторено формальні засоби, знайдені Д. Вертовим в його попередніх фільмах.

Зовсім відмінним був фільм „Людина з кіноапаратом" (1929). Це була кінореалізація теоретичних поглядів Д. Вертова, це була пісня

Д. Вертов. Киноки. Переворот. Журнал „Леф", ч. 3, 1923.

81. І. Замичковський.

82. Г. Тасін.

83. Ф. Лопатинський.

про оператора документального фільму і всемогутність кінокамери. Фільм було змонтовано без жодного титру (напису). Кадри, що з них будувались деякі епізоди, були настільки короткотривалі, що глядач фізично не встигав сприймати їх. Дія фільму розгорталась в такому бурхливому темпі, що часами глядач діставав запаморочення голови. До Д. Вертова ніхто з режисерів не насмілювався робити спеціяльний наголос на великих плянах, несподіваних ракурсах, на фільмуванні непомітних деталей, на монтажі коротких кадрів. Ніхто, крім деяких американських та европейських режисерів, не вживав динамічного зворотнього фільмування, паралельного монтажу, ритмічних повторень, монтажних узагальнень тощо.

Дзиґа Вертов створив ряд нових видів і жанрів документальних фільмів: тематичний кіножурнал, кінонарис, кінофельєтон, публіцистичну хроніку, кінопоему тощо.

У Дзиґи Вертова училось майстерності багато талановитих режисерів документального фільму. „Його експериментальна праця в галузі ритмічних монтажних побудов була предметом наслідування не тільки з боку працівників кінохроніки, але й майстрів художньої кінематографії".[1]

Кращим учнем Дзиґи Вертова треба вважати тоді ще молодого режисера-новатора М. Кауфмана, що згодом сам успішно поставив фільм „Небувалий похід" (1931 р.) під маркою Українфільму. Проте, навіть і ці фільми українського виробу не були українськими ні за змістом, ні за формою.

Майже одночасно з розбудовою Одеської кіностудії, — в Києві починається розбудова студії, що дісталася большевикам в „спадщину" від „Дніпросоюзу". В 1928 р. закінчено будову Київської кінофабрики, що в цей час була самою великою і модерно устаткованою в цілому СССР.

Кіновиробництво на Україні помітно розвивалося. Вже в кінці 20-х років кінопродукція досягала 20-25 повнометражних художніх фільмів на рік, не рахуючи значної кількости документальних, наукових і короткометражних фільмів.

В Київській та Одеській кіностудіях в цей час працював також ряд режисерів-новаторів, що поставили кілька фільмів з неукраїнською тематикою: згаданий вже талановитий експериментатор Дзиґа Вертов („Одинадцятий"), М. Кауфман („Небувалий похід") та ін.

Інші російські режисери (Н. Охлопков, Г. Рошаль та ін.) не дали свого повноцінного вкладу в скарбницю українського кіномистецтва. Не всі московські кінорежисери правильно розуміли свої завдання. Українська тематика їх не цікавила. Свою діяльність на Україні вони

[1] Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. 1, стор. 111.

розглядали тільки як другорядні епізоди в своїх творчих біографіях. Вони не вивчали ні історії, ні етнографії, ні звичаїв, ні культурних надбань українського народу.

Тому навіть присяжні совєтські історики стверджували факт, що „...такий гастролерський підхід до справи не міг,зрозуміло, сприяти ні правильному відображенню в кіні української дійсности, ні виникненню української національної форми кіномистецтва".[1]

Не дивно, що навіть кінофільми з суто українською тематикою часто-густо були позбавлені українського національного духу і стилю.

Як було вже згадано, цей період відзначався помітним послабленням політичної цензури в літературі й мистецтві, а зокрема у фільмовій продукції. Ці зручні обставини використали відважні мистці, що глибоко в серці таїли ненависть до комуністичного режиму. Саме в цей час було інсценізовано націоналістичний по духу твір В. Винниченка „Пригоди півкарбованця" (1928 р.) та виразно антиколгоспного змісту („Синій пакет"1926 р.).

Недарма офіційні совєтські історики гостро накинулися на виразно націоналістичні прояви в українському кіні: „Одного часу пробують використати кіно для своїх цілей українські буржуазно-націдемовські елементи. Пробравшись до кіностудій, вони під виглядом створення національного кіномистецтва випускають фільми, що в них протягають контрреволюційні ідейки про „безбуржуазність української нації", про „єдність інтересів українського куркуля і трудового селянства", проповідують орієнтацію на „культурний Захід" і т. п. Вони інсценізують твори відомих націоналістів („Пригоди півкарбованця" Винниченка), намагаються довести своїми фільмами можливість вростання куркуля в соціялізм („Синій пакет"), фальсифікують на екрані історію Запорізької Січі („Тарас Трясило"). Ці елементи було розпізнано і вигнано з кіностудій, але на деякий час вони затримують розвиток суто совєтського — соціялістичного за змістом і націоналістичного за формою — українського кіномистецтва".[2]

Крім згаданих вже фільмів, в період НЕП-у і т. зв. „українізації" ВУФКУ поставило ряд фільмів найрізноманітніших жанрів і стилів. В 1926 році вийшла кіноповість „Алім" (сцен. М. Бажан, реж. Г. Тасін), що її було перемонтовано і озвучено в 1935 році; „Боротьба велетнів" (сцен. С. Лазурін, реж. В. Турін); „Вася-

84. Кадр з фільму „Микола Джеря".

реформатор" (сцен. О. Довженко, реж. Ф. Лопатинський), що про нього мова буде нижче; „Гамбург" (сцен. Ю. Яновський, реж. В. Баллюзек) за нарисом Л. Рейснера; „Герой матчу" (сцен. Г. Андрєєв-Дєтков, М. Борисов, Л. Константиновський, А. Золін-Френч, реж. Л. Константиновський); „Димівка" (сцен. Д. Бузько, П. Сазонов, В. Заноза, реж. П. Сазонов); „За лісом" (сцен. В. Мандрик, реж. А. Кордюм); „Марійка" (сцен. М. Романівська, реж. А. Лундін); „Підозрілий багаж" (сцен. А. Золін-Френч, реж. Г. Гричер-Чериковер). В цьому ж році вийшли на екрани України фільми, що їх було або буде згадано в цій праці: „Синій пакет" сцен. Г. Шкурупій, В. Ігнатович, реж. Ф. Лопатинський), „Життя Тараса Шевченка" (сцен. М. Панченко, Д. Бузько, реж. П. Чардинін), „Тарас Шевченко" в двох серіях (сцен. М. Панченко і Д. Бузько, реж. П. Чардинін), „Трипільська трагедія" (сцен Г. Епік, реж. О. Анощенко), „Ягідки кохання" (сцен. і реж. О. Довженко).

Великою продуктивністю відзначився також і 1927 рік. В цьому році було випродукувано 23 повнометражні фільми. Між ними варто згадати насамперед такі: „Беня Крик" (сцен. І. Бабель, реж. В. Вільнер), „Борислав сміється" (сцен. П. Нечес, реж. і опер. І. Рона), „Микола Джеря" (сцен. М. Бажан, реж. М. Терещенко), „Навздогін за долею" (сцен. К. Полонник, реж.

[1] Н. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. 1, стор. 231.

[2] Н. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. 1, стор. 235.

М. Терещенко), „Ордер на арешт" (сцен. О. Лазурін, реж. Г. Тасін), „Сорочинський ярмарок" (сцен. С. Гуревич, М. Каплан, реж. Г. Гричер-Чериковер), „Спартак" (сцен. Г.Шкурупій, М. Гальперін, реж. Е. Мусхін-Бей), „Сумка дипкур'єра" (сцен. М. Заяць, Б. Шаранський, О. Довженко, реж. О. Довженко), „Тарас Трясило" (сцен. В. Радиш, реж. П. Чардинін), „Цемент" (сцен. Д. Мар'ян, реж. В. Вільнер).

Ще більшою продуктивністю відзначився 1928 рік (38 фільмів): „Буря" (сцен. Н. Біязі, реж. П. Долина), „Василина" (сцен. Н. Яловий, реж. Ф. Лопатинський), „Джіммі Гіггінс" (сцен. І. Бабель, Г. Тасін, реж. Г. Тасін), „Закони шторму" (сцен. В. Каверін, реж. О. Соловйов), „Кармелюк" (реж. І. Савченко), „Напередодні" (сцен. М. Зац, Г. Гричер-Чериковер, реж. Г. Гричер - Чериковер), „Одинадцятий" (сцен. і реж. Д. Вертов), „Провокатор" сцен. О. Досвітній, реж. В. Турін), „Проданий апетит" (сцен. А. Марієнгоф, М. Ердман, реж. М. Охлопков), „Тамілла" (сцен. і реж. Е. Мусхін-Бей), „Черевички" (сцен. А. Гуревич, реж. П. Чардинін) та інші.

Письменник М. Бажан в статті „Кіно до десятиріччя Жовтня" писав: „...Завойовуючи радянського глядача, охоплюючи все ширші і ширші його верстви, український радянський фільм не може замкнутись у вузьке коло лише національних тем. Виходячи із форми національної, він є зачинателем інтернаціональної культури трудящих, він є зброєю в їхніх руках".[1]

В зв'язку з цим не можна погодитися також з деякими тогочасними критиками (Г. Затворницький, М. Майський) та з сучасним совєтським істориком кіна Н. Лєбєдєвим щодо їх твердження, що українські фільми до 1927-28 рр. були позбавлені яких-будь національних рис. Більше того, ряд фільмів цього періоду історії українського кіна, поминаючи їх безперечні національні ознаки, мав виразні буйні паростки націоналізму. Адже прояви націоналізму можна було спостерігати ще в агітках періоду громадянської війни.

Націоналістичні прояви іноді були завуальовані за офіційним пропагандивним матеріялом, а іноді досить відверто звучали з екрану. Зрештою, якби їх зовсім не було, то чому ж бо М. Бажан так силувався їх дискредитувати в своїх уїдливих писаннях?

85. Кадр з фільму „Джіммі Гіггінс".

Навіть у фільмах за творами европейських чи американських авторів паростки націоналізму в завуальованій формі доходили до пересічного глядача. Отже, до кінця 20-их і початку 30-их років українські кіномистці вже досконало оволоділи езопівською мовою законспірованого вислову.

Недарма партійні совєтські критики не були задоволені тематикою українських фільмів цих років: „В двадцяті роки переважала історично-революційна тема. При чому, якщо у фільмі йшла мова про людину, що приходить в революцію, її поведінка мотивувалась дуже докладно, навіть із зайвою психологічною дрібничковістю. У фільмах про громадянську війну, про боротьбу з інтервенцією і контрреволюцією внутрішній світ позитивних персонажів, як правило, не розкривався зовсім".[1]

[1] „Кіно", ч. 18, 1927 р.

[1] А. Ромицин. О путях развития украинской кинематографии. „Искусство кино", ч. 4, 1954, стор. 76.

Наведеною вище цитатою ще раз підтверджується наше припущення, що націоналістично наставлені українські мистці намагалися прихованими засобами проводити свої ідеї. Це було зроблено з такою майстерністю і винахідливістю, що навіть кваліфіковані критики іноді були безсилі в своїх доведеннях. Українські мистці кіна вибрали езопівську мову вислову. Критикам нічого не залишалось, як хвалити ці фільми: „Серед фільмів, що були випущені українськими студіями за перше десятиріччя (після жовтн. революції 1917 р. — *Прим. автора),* було чимало сірих і невдалих. Проте, більша частина їх свідчила про безсумнівний зріст українського радянського кіномистецтва".[1]

Зрозуміло, що і відверта орієнтація ряду українських мистців на культурний Захід не прийшлася до смаку кремлівським вельможам. За наказом з Москви було переведено широкі чистки в усіх кіностудіях України. Від них постраждали не тільки чільні режисери і актори, але й представники технічного персоналу.

Характерно, що продукція українських фільмів йшла в парі з економічними чинниками і політичними закрутами партійної лінії. В період НЕП-у (нова економічна політика 1921-1928 рр.), можна було спостерігати стале піднесення фільмової продукції. Починаючи з 1929 року фільмова продукція починає неухильно падати аж до 1931 року.

Щоправда, в 1929 році було випродукувано такі повноцінні з мистецького боку фільми, як: „Арсенал" (сцен. і реж. О. Довженко), „Бенефіс кльовна Жоржа" (сцен. С. Вейтінг, В. Бальдо, реж. О. Соловйов), „Злива" (сцен. і реж. І. Кавалерідзе), „Захар Беркут" (опер. І. Рона), „Пригоди півкарбованця" (сцен. М. Бажан, реж. А. Лундін), „Шкідник" (сцен. В. Матюшенко, Г. Васильченко, реж. К. Болотов) та інші.

В 1930 році фільмова продукція помітно впала. В цьому році вийшли на екрани України такі фільми, як: „Вітер з порогів" (сцен. Г. Брасюк, А. Кордюм, реж. А. Кордюм), „Земля" (сцен.-реж. О. Довженко), „Їх вулиця" (сцен. К. Полонник і С. Скрябін, реж. Я. Геллер), „Людина з містечка" (сцен. В. Строєва, С. Рошаль, реж. Г. Рошаль), „Квартали передмістя" (сцен. М. Бажан, реж. Г. Гричер-Чериковер), „Мірабо" (сцен. А. Агаларов, А. Кордюм, Н. Матіяш, реж. А. Кордюм), „Перекоп" (сцен. і реж. І. Кавалерідзе), „Тобі дарую" (сцен.-реж. В. Радиш), „Симфонія Донбасу" (реж. Д. Вертов), та інші.

86. Кадр з фільму „Черевички".

Протягом перших десятиліть свого урядування совєтський уряд активно цікавився справами українського кіна. Спочатку частково, а згодом повністю націоналізовано всю кінопромисловість. Справами кіна в перші роки совєтської влади займалися не мистці, а політорґани червоної армії. Проблеми кіна широко обговорювались на партійних з'їздах і конференціях. Навіть Ленін прилюдно заявив, що „з усіх мистецтв для нас найважливішим є кіно". Також і в дальші роки партійні організації завжди вмішувалися до справ кіна, не маючи на те найменших логічних підстав. Це відкрито змушена признати українська підсовєтська преса: „По суті, жодного питання розвитку українського кіна не залишалося поза увагою ЦК КП(б)У, без його керівництва (Sic!) і прямої допомоги".[1]

В 20-ті роки партія наказала створити власну совєтську кінодраматургію і зайнятися вихованням власних режисерських кадрів. Більше того, партія виразно визначила тематику фільмів, затверджуючи тільки ті сценарії, що повністю відповідали тогочасній партійній лінії. А що партійна лінія завжди робила „закрути" і „повороти", то й тематика сценаріїв відзначалась дивовижною сумбурністю.

---

[1] Там само.

[1] „Мистецтво", ч. 3, 1953, стор. 14.

87. П. Долина.

88. Кадр з фільму „Буря".

89. Ніна Лі.

Не зважаючи на все це, деякі совєтські критики завзято твердили, що господарями становища в українському кіні аж до 1937 р. були націоналісти.

Цікаво, що переважну кількість фільмів 20-их і початку 30-их рр. у пресі було оцінено вкрай негативно. Навіть такі старі майстри, як П. Чардинін, В. Гардін, А. Лундін, П. Сазонов змальовувалися у вигляді „зашкарубілих реакційних провідників традицій дореволюційної російської кінематографії, а їхні фільми — джерелом буржуазних ідей, що розтлінно впливало на пролетарського глядача".[1]

Консервативність старих дореволюційних майстрів кіна не підлягає сумніву. Не підлягає сумніву й те, що вони відкинули надто ліві „рапівські" теорії, як теорії мало притаманні внутрішньому складові душі українського народу.Але не підлягає сумніву й те, що старі майстри намагалися своїми фільмами протистояти нищівному потокові европейських і американських детективних, ковбойських, міщанських і сексуальних фільмів, що наводнювали кінотеатри України в період НЕП-у.

Українське кіномистецтво 20-их років відзначалось двома головними рисами: абстрактністю і театральністю. Саме ці дві риси — особливість стилю раннього українського кіна. З одного боку, герої фільмів були переважно абстрактним, безплотним втіленням певних ідей, загальних соціяльних прошарків. Навіть сама ідея кіномистецтва була побудована на символах, а не на реалістичних образах.

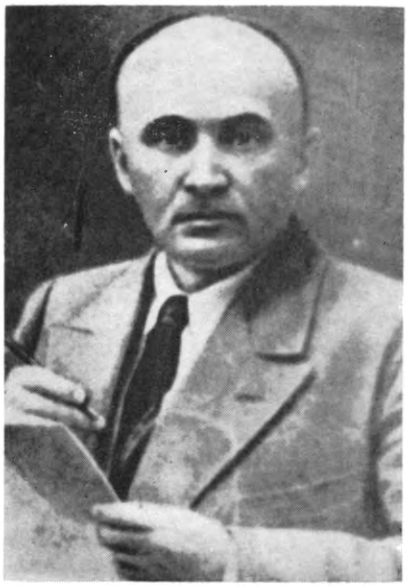
З другого боку, українське кіно 20-их років переживало вплив театру. Як в театральній помпезності, в надмірності декораційних споруд, так і в перебільшеній грі акторів, в гіперболічному вияві емоційних почуттів — полягав сенс другої різновидности українського кіна цього періоду.

Новаторські ідеї українського кіна цього періоду заходили іноді в глухий кут самозаперечення кіномистецтва. Яскравими виразниками цього стилю були згадані вище режисери. Д. Вертов та М. Кауфман. Цікаво згадати, що новаторські фільми цього часу мали навіть виразну урядову підтримку. Зокрема новаторські ідеї захищав Л. Скрипник в своїх статтях і в книжці „Нариси з теорії мистецтва кіна" (1928 р.).

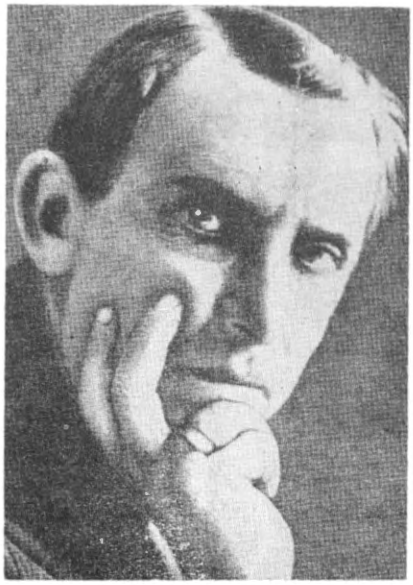
Поруч з недостатньою мистецькою переконливістю, не можна заперечити величезних успіхів режисерів-новаторів у дбайливості добору і розвитку мови українського кіна, у збагаченні засобів виразности (зокрема в документальних фільмах).

Частина офіційної совєтської критики безпідставно заперечувала творчі досягнення української кінематографії 20-их років. Зокрема

[1] Г. Ремез. Боротьба за фільм, „Кіно", 1932, ч. 19-20.



90. В. Гардін.



91. В. Завелєв.

92. С. Лазурін.

нехтувалося провідне значення мистецтва актора і акторської творчости в створенні кращих фільмів цього періоду. Адже саме завдяки окремим акторам глядач на довгі роки запам'ятав незабутні образи українського кіна.

Розглядаючи українське кіно 20-их років, мимоволі доводиться ствердити, що воно переживало добу піднесення, добу розквіту. В ці роки українське кіномистецтво виросло і сформувалося в самостійну галузь мистецтва. Більше того, українське кіномистецтво виросло і сформувалося, як одне з передових мистецтв серед народів усього світу. Викристалізувався ряд своєрідних різновидностей і жанрів українського кіномистецтва. Виросли кваліфіковані кадри українських мистців і техніків, що оволоділи майстерністю кіновиробництва. Український фільм робився українськими режисерами, акторами і технічними працівниками. Всі вони вчились працювати в тісному гармонійному взаємозв'язку, опановуючи мистецьку і технічну специфіку кіновиробництва.

З такими реальними досягненнями українське кіно вступає в новий період свого розвитку.

Саме на початку 30-их років, коли в зв'язку з насильною колективізацією основи окупаційної влади були розхитані, на українське кіно також було покладено своєрідну „продразвьорстку" — служити пропаґандивним рупором комуністичному урядові.

Так, продукція 1931 року вражає відсутністю творчої думки, все більше і більше наближаючись до тенденційних і знеосіблених фільмів періоду „соцреалізму" перед Другою світовою війною. Вже самий перелік найпомітніших фільмів 1931 року підтверджує цю думку: „Вогні Бессемера" (сцен. В. Охременко, реж. П. Коломойцев), „Газетники" (сцен.-реж. К. Болотов), „Гегемон" (сцен.-реж. Н. Шпиковський), „Життя в руках" (сцен.-реж. Д. Мар'ян), „Останній каталь" (сцен. Н. Лядов, реж. Л. Френкель), „Свій парубок" (сцен. В. Охременко, реж. Л. Френкель), „Чатуй" (сцен. С. Скляренко, реж. П. Долина), „Штурмові ночі" (сцен.-реж. І. Кавалерідзе) тощо. Із суто українською тематикою в цьому році вийшло тільки два фільми: „Кармелюк" (сцен. Ф.Самутін, С. Вейтінґ, реж. Ю. Мурин) та „Фата Морґана" (сцен.-реж. Б. Тягно).

Хронологічно саме в цей час кіно здобуло ще один основний засіб виразности, що його раніше так бракувало, — дар живого слова, дар звуку.

Першими звуковими фільмами на Україні були: документальний фільм Дзиґи Вертова „Симфонія Донбасу" (1930) та художньо-пропаґандивний фільм О. Соловйова „Фронт" (1932). З початку 30-их років виробництво звукових кінофільмів набувало все більших і більших розмірів, хоч і німі фільми ще далі випускалися кіностудіями майже на протязі

93. Кадр з фільму „Бенефіс кльовна Жоржа".

94. Кадр з фільму „Фата Моргана".

наступних 10-ти років. Справа в тому, що продукція звукових фільмів гальмувалася низьким технічним устаткуванням українських кіностудій і повільним оволодінням технікою звукозапису. До того ж основний споживач кінофільмів — кінопересувки — ще довгі роки не мали звукової кінопроєкційної апаратури. В той час, як головні міські кінотеатри Києва, Харкова і Одеси були устатковані модерною звуковою кіноапаратурою, — колгоспні та радгоспні кінотеатри послуговувались дореволюційного випуску кінопроєкторами з ручною тягою плівки і ручними динамомашинами (за браком електричного струму).

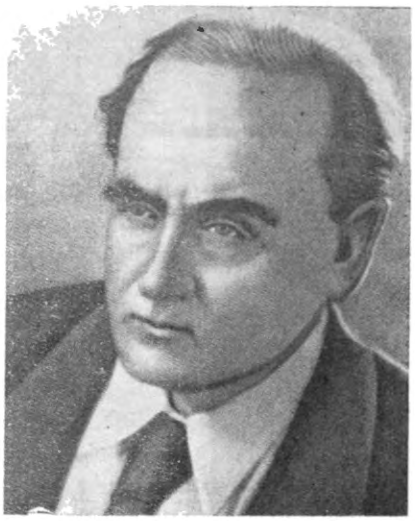
Саме в цей час (1930 р.) керівна кіноорганізація ВУФКУ була реорганізована на УКРАЇНФІЛЬМ. Проте, за гучною і ефектовною назвою крилося щось інше. Урядові чинники хотіли всеціло підпорядкувати ідейні та технічні можливості українського кіна заздалегідь плянованим зворотам партійної лінії.

95. Кадр з фільму „Фата Моргана".

Нова організація, поруч із суто адміністративними заходами, провела також і ряд драстичних заходів по викоріненню „буржуазного націоналізму". Наступ компартії на українське кіно почався з постанови про складання щорічних тематичних плянів виробництва художніх фільмів. Вперше такий плян було скла-

96. Кадр з фільму „Вітер з порогів". М. Садовський в ролі лоцмана.

97. А. Кордюм.



98. Д. Демуцький.

99. М. Надемський.

дено ще на 1928-29 рр. Проте, це був тільки, за слушним висловом самих совєтських критиків, — „прейскурант тем-формулювань". Авторам сценаріїв залишалось тільки відповідно їх „оживляти" та „ілюструвати". За кілька років уже й такі „свободи" були замінені індивідуальними партзамовленнями на теми соцреалізму.

Цікаво, що офіційні присяжні критики тільки згодом зрозуміли всю марність і внутрішню суперечливість подібних постанов: „Та „пролеткультівські" традиції в плянуванні все ж виявилися живучими і завдали великої шкоди. Їхнім впливом пояснюється те, що протягом усього десятиріччя, особливо першої його половини, випускалося безліч фільмів так званого „агітпропівського" характеру, в яких спрощувалися найскладніші питання сучасности. Явища суспільного і особистого життя схематизувалися. З'явилося безліч одноманітних характерів, типів, драматичних положень".[1]

В квітні 1932 року з'явилася горезвісна постанова ЦК ВКП(б) „Про перебудову літературно-художніх організацій", що перевела на рейки соцреалізму не тільки красне письменство, театр, балет, образотворче мистецтво, архітектуру, але й українське кіно. Згодом (серпень 1934) відбувся 1-ший Всесоюзний з'їзд письменників, де було теоретично визначено поняття соціялістичного реалізму як „єдиної (sic!) методи художньої творчости". В зв'язку з цим тематика і стиль фільмів повинні були в корені змінитися, перебудуватися. Зникли з екранів „пролеткультівські" фільми, зникли короткометражні фільми „агітпропівського" характеру.

Поруч із соцзамовленнями на теми українського міста й села з'являються фільми оборонні, агітаційні для дітей і молоді, історично-революційні. Але про них — в наступних розділах.

Закінчуючи цей розділ, треба згадати, що американське кіно завжди в більшій чи меншій мірі мало вплив на українське кіно. Поминаючи ряд фільмів 20-их рр., що сліпо наслідували голівудські кінокартини, треба вказати на комедійні фільми реж. Х. Шмаїна, що поставив „Скриньку" (1930), „Станцію Пупки" (1931), „Приємного апетиту" (1933), „Якось улітку" (1936). В цих фільмах Х. Шмаїн широко використовував засоби американського трюкового фільму.

Роблячи ретроспективний огляд фільмів в перше десятиріччя совєтської влади на Україні, автор свідомо обійшов мовчанкою ранні фільми О. Довженка, що хронологічно також належать до цього періоду історії українського кіна. Про ці фільми, як і про їх творця, буде мова нижче в окремому монографічному підрозділі.

[1] А. Роміцин. Минуле і сучасне, „Мистецтво", ч. 4, 1957 р., стор. 17.

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО

МОНОГРАФІЧНИЙ ПІДРОЗДІЛ

Успішні спроби українських кіномистців ще не створили справжнього українського кіномистецтва за духом і стилем. Основоположником такого кіномистецтва треба вважати найталановитішого українського кінорежисера і сценариста Олександра Довженка. Саме він і відкрив нову сторінку в історії розвитку українського кіна.

З приходом О. Довженка в українське кіно кінчається доба безцільних шукань, безуспішних змагань за викристалізування свого творчого обличчя, нестримних прагнень до своєї самобутности. Приходить доба конкретних творчих спроб, експерименту, доба виходу українського кіна на світову арену.

Творчість О. Довженка — це основне звено в ланцюгу історії українського кіна. Не можна собі уявити українського кіна без Довженка, як і Довженка поза українським кіном. Довженко і Україна. Ці два поняття нерозривно зв'язані між собою. Тому без перебільшення можна ствердити, що якби не було О. Довженка, то і не було б українського кіна, як одного з передових мистецтв у міжнародньому маштабі.

Недарма у вересні 1958 року, з нагоди світової виставки в Брюсселі, 117 істориків кіна, вибраних Міжнароднім бюром досліду кінематографії, опублікували 12 найкращих фільмів усіх часів. Серед цих фільмів був також фільм О. Довженка „Земля" (1930 р.). Члени цього журі походили з 26 різних країн земної кулі. Вони працювали 10 місяців над дбайливим складенням максимально об'єктивного реєстру кращих світових фільмів. В списку переможців ім'я О. Довженка стоїть поруч з такими відомими іменами, як: Д. Гріффіт, Чарлі Чаплін, Орсон Веллс, Вітторіо Де Сіка, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Карл Дреєр, Жан Ренуар, Ерік Строгайм, Фрідріх Мурнав, Роберт Вайн.

Безперечно, О. Довженко цілком заслужив світову славу і пошану, створивши фільмові твори, що за ними будуть вчитися молоді режисери і сценаристи, що їх будуть вивчати фахівці кіна та всі аматори і прихильники кіномистецтва.

О. Довженка деякі критики намагалися порівнювати з Ейзенштейном і Ґріффітом, з Вертовим і Пудовкіним, з Сессіль Де Міллем і Рене Клером. Але всі ці порівняння були побудовані переважно на паралелізмі вживання певних мистецьких засобів режисерського вислову. Ці порівняння були суто механічним підтасуванням суб'єктивних висновків без глибшої аналізи творчої індивідуальности мистця.

100. Хата, де народився О. Довженко.

Знайомлячись з творчістю О. Довженка, ми знайомимось і глибше пізнаємо мистецьку самобутність українського народу. Тому, щоб повністю оцінити творчий доробок великого кінорежисера, треба хоча б побіжно розглянути умови, що в них народився, виріс і скристалізувався непересічний талант мистця.

Звернемось до першоджерел. Звернемось до автобіографії самого мистця:

„Народився я 30 серпня 1894 року на околиці невеликого повітового містечка Сосниці на Чернигівщині, що звалося В'юнище, в родині хлібороба Петра Семеновича Довженка, який належав до козацького, як на ті часи, стану.

Землі у нас було сім ги сім з половиною десятин. Земля була не дуже родюча, і тому, щоб підтримати своє натуральне господарство, батько ще наймався в підводчики та смолярував.

Батьки були неписьменні. Неписьменні були батько, мати, баба і прабаба. Дід був письменний, і йому батько не міг простити своєї темноти. Дітей мали багато — готирнадцять — пе-

ремінний склад, з якого залишилося двоє — я й сестра (нині лікар). Решта померли в різний час, майже всі не досягнувши працездатного віку. І коли я зараз пригадую своє дитинство і свою хату, і завжди, коли б я їх не згадав, в моїй уяві — плач і похорон. І перша телеграма, одержана в нашій хаті, повідомляла про смерть мого брата — вантажника в Ростові. А я й досі не можу дивитися на похорони. А тимчасом вони проходять по всіх моїх сценаріях, по всіх картинах. У всіх моїх фільмах є розлука. Герої прощаються, поспішаючи кудись далеко, вперед, в інше життя — невідоме, але принадне, краще. Вони прощаються поквапливо і недбало і, відірвавшись, не оглядаються, щоб не розірвалось серце, а плачуть оті, що залишаються. Це — моя мати. Народжена для пісень, вона проплакала все життя, проводжаючи назавжди. Так питання життя і смерти вражали, очевидно, мою дитячу уяву, що й залишилося в мені на все життя, пронизуючи в найрізноманітніших виявах мою творчість".[1]

Читаючи сторінки автобіографії О. Довженка, мимоволі переносишся уявою в його дитинство. Немов би образ цей був втілений в кадри біографічного фільму. Повільний наплив, і знову з'являються нові кадри з-під пера О. Довженка.

„Друге, що в моєму дитинстві було вирішальним для характеру моєї творчости, це любов до природи, правильне відчуття краси природи. У нас була казкова сіножать на Десні. До самого кінця життя вона залишиться в моїй пам'яті як найкрасивіше місце на всій землі. З нею у мене зв'язані і перше рибальство, і ягоди, і гриби, і перші мозолі на дитячих руках, бо ми не були дачниками. Я не бачив її вже двадцять п'ять років. Я знав, що вона стала іншою, бо став іншим і я, і дивитись мені на неї не треба. Вона живе вже у творчості. Я завжди думав і думаю, що без гарячої любови до природи людина не може бути мистцем".

Саме цими словами О. Довженко підкреслює свій нерозривний зв'язок з народом, з Україною. Навіть офіційна совєтська критика була змушена признати, що „Народня творчість, в якій втілювались найкращі думи і почуття, мрії і сподівання трудящого люду, спостереження життя гнобленого поміщиками селянства, його боротьба за волю і щастя, героїчні образи літературних творів, безмежна любов до природи і людей, ненависть до всякого гноблення і гнобителів — були тим невичерпним джерелом, яке згодом живило і розвивало оригінальний і самобутній талант Олександра Довженка".[1]

Щирістю і безпосередністю віє від автобіографічного нарису Олександра Довженка. Немов кадри кінофільму, немов барвистий кіносценарій, немов фантасмагорична кінопоема звучить його розповідь:

„Учився я в Сосницькій початковій, а потім у вищій початковій школі. Навчання давалося мені легко ... я був дуже мрійливим хлопцем. Мрійливість і уява були такими сильними, що іноді життя, здавалось, існувало в двох аспектах, які змагалися між собою — реальному і уявному, що, проте, здавався нібито здійсненням ... Я вступив до Глухівського учительського інституту в 1911 році, не маючи повних шістнадцять років ... Тут я був наймолодшим. Найстарші, люди з п'ятирічним і навіть десятирічним учительським стажем (народних шкіл), мали вже по тридцять чи й по тридцять два роки. Мені важко було зближуватися з цими вчителями-учнями і вчитися було важко. Моя підготовка до інституту була недостатньою, і я склав іспити, мабуть, випадково. Тому вчився я поганенько. Нерівно. Через те мені не дали стипендії, і перші два роки я перебивався уроками, а батько мій навіть продав десятину землі. Відкраяв від серця. Йому, неписьменному, жилося і тяжко і гірко, і так хотілося „вивчити свого сина на пана"... Тут же в інституті я вперше познайомився з українськими книжками на квартирі у своїх товаришів. Це був „Літературно-науковий вісник" і газета „Нова рада", що видавалася, здається, у Львові і читалися у нас потай від педагогів, як щось рідне, але заборонене. Заборонено було в нашому середовищі і розмовляти українською мовою. З нас готували учителів-обрусителів краю. В Київській, Подільській і Волинській губерніях до нашої платні згодом додавалась якась надбавка, здається вісімнадцять

[1] О. Довженко. Твори. Т. І, Автобіографія, стор. 11-27, а також О. Довженко. Автобіографія, „Исскуство кино", ч. 5, 1958, стор. 125-132.

[1] І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво", ч. 2, 1957 р., стор. 26.

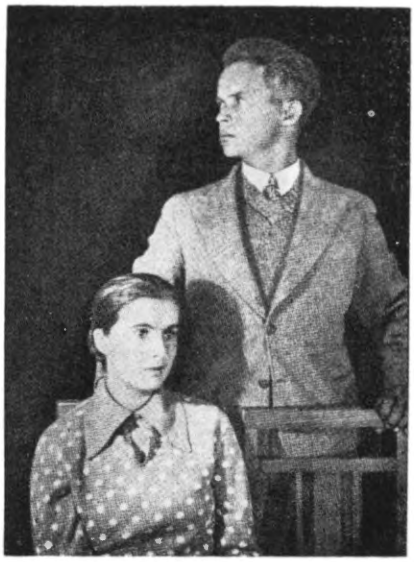
карбованців на місяць, — за обрусіння краю. Я вийшов з інституту в 1914 році з умінням учити школярів, політично неписьменним і темним юнаком дев'ятнадцяти з половиною років... Я був учителем вищої початкової школи... Викладав фізику, природознавство, географію, історію, гімнастику. Від запропонованої мені на другий рік посади інспектора я відмовився, мотивуючи відмовлення своєю молодістю і потай мріючи вчитися. Я не мав права на вступ до університету. В той час я мріяв стати художником, я малював дома і брав приватні лекції малювання, мріючи коли-небудь потрапити в Академію мистецтв хоч вільним слухачем... Прийшов сімнадцятий рік. Скинення царя і самодержавства ми, вчителі, селянські сини, чиновники дев'ятого класу, зустріли з величезною стихійною радістю. Революційна хвиля владно тягла нас на вулицю, на площі. Перед мною розсунулися стіни школи. Вулиця стала школою. І тут більшість із нас виявились поганими вчителями. Поганим вчителем виявився і я... Особливо тішило мене те, що цар Микола II був не українець, а росіянин і що весь його рід був теж не українським. У цьому моя уява вбачала немовби цілковиту неприязність українців до поваленого ніякемного ладу. Це вже й був націоналізм. Всі українці того часу здавались мені якимись особливо приємними людьми. Легко сказати, скільки років страждали разом від проклятих русаків („триста літ"), розмовляти навіть розучились по-українському, розмовляли каліченим українсько-російським жаргоном... Український сепаратистський рух здавався мені тоді найреволюційнішим рухом, найлівішим, отже найкращим: що правіше, то гірше, що лівіше, — то краще. Про комунізм я нічого не знав, і якби мене спитали тоді, хто такий Маркс, я відповів би, що це, мабуть, видавець різних книжок. Таким чином, я увійшов у революцію не тими дверима. Мені не повезло... Світ виявився значно складнішим. Складнішою виявилась і тодішня Україна... У тисяча дев'ятсот сімнадцятому році я перевівся вчителювати в Київ і тут же вступив до Київського комерційного інституту на економічний факультет. Цей інститут також не був моєю школою. Я вступив до нього лише тому, що мій атестат не давав мені права для вступу до інших вищих учбових закладів. Це був засіб здобути вищу освіту

101. О. Довженко. 1915 р.

взагалі. Учився я в цьому інституті теж погано. В мене не вистачало часу, бо я сам учив. І крім того, не було достатньої старанности... За Гетьмана, коли в Києві організувалась була Академія мистецтв, мрія мого життя, я вступив і до Академії. Так мені всього хотілось і так з мене тоді нічого не вийшло. Я пам'ятаю, відкривався тоді ще географічний інститут. Я й туди хотів був вступити, та перешкодили якісь події. У тисяча дев'ятсот вісімнадцятому році я був головою громади комерційного інституту... Академію мистецтв я покинув. А інститут відвідував до тисяча дев'ятсот двадцятого року чи двадцять першого року, так і не скінчивши його за браком часу, а вірніше через свою непосидючість, а ще тогніше, не знаходячи в ньому для себе покликання, чи що... На початку 1920 року я вступив до партії боротьбістів..."

Далі О. Довженко виправдує себе і свій вступ до партії боротьбістів тим, що він вважав себе „недостойним" вступити в КП(б)У. Зрештою, О. Довженко таки опинився в компартії, коли за кілька тижнів партія боротьбістів злилась з КП(б)У. Цей факт ще раз підтверджує теорію, що О. Довженко не був і не міг бути переконаним комуністом, а став ним тільки збігом обставин. До речі, в останній редакції автобіографії О. Довженка (Твори, т. 1, Київ, 1958 р., стор. 17) цю частину автобіографії взагалі випущено.

Під час наступу поляків на Україну О. Довженка було послано в підпілля в Коровинець-



102 - 104. О. Довженко на поч. 30-их рр. (ліворуч і праворуч), О. Довженко та Ю. Солнцева — дружина режисера (всередині).

кий район, де він потрапив до рук польського кінного роз'їзду.

„Роз'їзд повівся зі мною дуже брутально, — розповідає далі О. Довженко. *— З метою примусити мене розповісти про розташування наших частин, мене піддали умовному розстрілові. Після того роз'їзд був сам обстріляний нашим загоном і, вступивши у перестрілку, примусив мене стояти живою ціллю. Проте, мені пощастило щасливо втікти до свого загону. Другого дня ми були в Києві, і я пересидів поляків, а після визволення Києва був призначений секретарем губернського відділу міської освіти. В Києві я працював близько року. Це був період дуже напруженої моєї роботи. Я був молодий, здоровий і міг працювати не втомлюючись. Крім секретарства, я завідував відділом мистецтва, був комісаром театру Шевченка, брав участь в роботі організаційного комітету працівників освіти. Крім того, в порядку особливого партійного навантаження, роз'їжджав по селах Київщини для організації влади на місцях. Комерційний інститут, перейменований в Інститут народного господарства, я покинув. Багато малював, особливо карикатур, і твердо вирішив перейти вчитися до архітектурного інституту в Києві, але незабаром був відряджений до Харкова в розпорядження Наркомзакправ УРСР. Про закордон я мріяв тільки в дитинстві. Тому відрядження закордон, хоч і не на зовсім постійну роботу, у Варшаву, мене дуже схвилювало і налякало... У Варшаві я пробув майже рік, — спочатку при російсько-українсько-польській репатріяційній комісії по обміну військовополоненими, а потім керуючим справами посольства. Ця канцелярська робота в умовах 1921 року була такою неприємною та нудною, що я не виходив з будинку посольства тижнями".*

Пізніше (весною 1922 р.) О. Довженка було переведено до Берліну на меншу посаду секретаря Генерального консульства УССР в Німеччині, але за кілька місяців йому вдається звільнитися і вступити до приватної мистецької школи. Влітку 1923 року О. Довженко вертається на Україну. Тут він працює як мистець-ілюстратор в газеті „Вісті ВУЦВК". В цей час О. Довженка було виключено з партії під час однієї з відомих чисток. На пропозицію знову подати прохання про поновний вступ до партії О. Довженко відповів відмовно.

„В редакції я працював з осені 1923 року до літа 1926 року, — розповідає далі О. Довженко. *— Я заробляв собі на життя ілюстраціями, а у вільний час навчався живопису. Я влаштував майстерню у себе на помешканні і в ній працював три роки. Я ще тоді не був добрим малярем, мені було дуже важко учитися самому, та в мене була віра в свої здібності і глибока впевненість, що років через десять-п'ятнадцять упертої роботи я „вироблюсь" на доброго мистця. У цей харківський період я*

познайомився з харківським українським літературним світом, який групувався тоді навколо редакції „Вістей" і „Селянської правди", вірніше, навколо Блакитного і Пилипенка. Це були „Гарт" і „Плуг". Членом „Гарту" я був і сам, як книжковий ілюстратор. Пізніше з „Гарту" виділилося всім відоме „Вапліте", в якому я також перебував, хоч потім і вийшов".

Як бачимо, О. Довженка не задовольняла безпросвітна провінційність, некультурність та обмеженість кругозору тодішніх літературних заправил. Його не задовольняла обмеженість та вузькість літературного життя. Його не задовольняли широко поширювані „лефовськими" журналами ідеї про непотрібність малярства взагалі, як мистецтва застарілого, що його можна цілком замінити фотографією.

„Я не знав, куди діватись, — майже з розпачем заявляє О. Довженко, — *але погував, що так далі жити не можна. В цей приблизно час я зблизився з українською кіноорганізацією ВУФКУ. Я робив для ВУФКУ плякати, часто туди заходив".*

Стежки, що ними йшов О. Довженко до своєї мети, злились в один шлях, в одну творчу магістраль. Вона й привела його в українське кіно, на кінофабику ВУФКУ.

Деякі критики твердять, що до О. Довженка не існувало українського кіна, що саме він поклав першу цеглину в його будівництві. Це — звичайне перебільшення. Як виходило з попередніх розділів, українське кіно існувало ще задовго перед О. Довженком, воно росло і успішно розвивалось. До кінця 30-их рр. викристалізувався цілий ряд талановитих режисерів (П. Чардинін, В. Гардін, Л. Курбас, Д. Вертов, та ін.); до кіна прийшли також і майстри української сцени (А. Бучма, І. Замичковський, Н. Ужвій, Ю. Шумський та ін.). Виросли кадри представників технічного персоналу: оператори, освітлювачі, звукооператори, кінодекоратори, бутафори, реквізитори, монтажери, ляборанти.

Проте, українське кіно варилося у власному соку. Воно не могло вийти за вузькі рамки вузького регіоналізму, на широкі води світового кіномистецтва. Українське кіно не мало творчого надхненника, сміливого експериментатора, ідейного проводиря. О. Довженко саме й відповідав цим вимогам. Прослідкуємо, як формувався його світогляд за його ж власними словами:

„В червні 1926 року я просидів ніг у своїй майстерні, підбив підсумки свого невлаштованого тридцятирічного життя, вранці пішов з дому і більше не повертався. Я виїхав в Одесу і влаштувався на працю до кінофабрики як режисер. Таким чином, на тридцять першому році життя мені довелося знову починати життя і навчання по-новому: ні актором, ні режисером театральним я до того часу не був, в кіно ходив не часто, з артистами не знався і теоретично з усім складним комплексом синтетичного мистецтва кіно знайомий не був. Та й учитися було ніколи і, зрештою, в Одесі й ні в кого. Фабрика була досить потужна, та культурний рівень її був низький, і фільми не визначались високою якістю.

Дуже допомогла мені на початку одна незначна обставина. Я почав відвідувати натурні зйомки одного одеського режисера недалеко від фабрики".

І тут О. Довженко образно розповідає, як, завдяки своїй спостережливості та самокритичності, йому вдавалося з критичного боку підійти до праці інших режисерів, врахувавши всі їх помилки та недотягнення. Прийшовши на Одеську кіностудію ВУФКУ, О. Довженко пильно вивчає всі стадії кінопродукції, засвоює всі нюанси кіномистецтва, придивляється до творчих метод інших режисерів.

Тому завжди актуальними будуть його слова:

„Кіно вимагає величезної працьовитости і працьовитости не тільки на фільмуванні, але й в усьому процесі мислення при створенні фільму. Кіно — мистецтво „одержимих".

Саме в цей час гостро відчувався брак кваліфікованих кінорежисерів. В 1926 році О. Довженко пише сценарій для комедійно-ґротескового фільму „Вася-реформатор". Головна особа фільму — піонер Вася, що із своїм братом взявся „реформувати" тогочасний совєтський побут, виступаючи проти релігії, пияцтва і бандитизму. Хоч і сюжет фільму відповідав тодішній партійній лінії, проте місцями виходив за її прокрустове ложе. Як і у фільмах П. Чардиніна, в О. Довженка негативні персонажі було показано з більшою переконливістю і повнотою, ніж позитивні.

В тому ж році О. Довженко пробує щастя вже в більше відповідальному фільмі — „Ягідки кохання", де він виступає не тільки, як сце-

105. Кадр з фільму „Ягідки кохання".

нарист, але й як режисер. В цьому фільмі комедійно-ексцентричними засобами було розкрито не зовсім правдоподібні пригоди незаконнонародженої дитини. Сам О. Довженко з приводу появи цих фільмів писав:

„Переключаючись а працю до кіна, я думав присвятити себе виключно жанру комедійних і гумористичних фільмів. І перший мій сценарій, виконаний для ВУФКУ, „Вася-реформатор", було задумано як комедійний, і перша режисерська проба на 500 метрів, „Ягідки кохання", за власним сценарієм, що його було написано за три дні, також була в цьому жанрі. В цьому самому жанрі задумані й мої нездійснені постави: „Батьківщина" — про жидів у Палестині, „Загублений Чаплін" — про життя Чарлі Чапліна на безлюдному острові, і „Цар" — комедія-сатира про Миколу II. Але обставини склались так, що жодної комедії я так і не зробив".

В 1930 році підчас закордонного відрядження до Берліну, О. Довженко написав С. Ейзенштейну, що був саме тоді в Голлівуді, про своє бажання зустрінутись з Чарлі Чапліним:

„Мені дуже хотілось запропонувати Чапліну один мій сценарій. Я дуже багато над ним працював і дуже довго. Якщо він йому не підійде, то у всякому випадку він міг би знайти в ньому для себе кілька потрібних ретей".

Зустріч О. Довженка з Чарлі Чапліним так і не відбулась. Його сценарний задум не був реалізований.

Одночасно О. Довженко наполегливо працював над оволодінням специфікою кінотворчости, над вивченням основних засобів виразности кіномистецтва і технології виробництва художніх фільмів.

Серед співробітників Одеської кіностудії О. Довженко все більше й більше здибає своїх прихильників і однодумців. Керівництво студії доручає О. Довженкові поставити злободенний повнометражний фільм на 7 частин „Сумка дипкур'єра" за сценарієм М. Заца і Б. Шаранського. Це був т. зв. „революційно-пригодницький фільм", що його сюжет побудовано на справжньому факті вбивства закордоном дипломатичного кур'єра Теодора Нетте. Сюжетну лінію фільму та перипетії дійових осіб було побудовано на зразок тогочасних американських пригодницьких фільмів.

До совєтського кордону мчить пасажирський потяг. Розмірно стукають колеса. Спокійно сплять пасажири. Сплять пасажири і в купе чужоземної місії. Раптом лунають постріли, зчиняється метушня, чути стогін і вже вранці преса всього світу повідомила про вбивство совєтського дипкур'єра Нетте. Але, щоб фільм не скінчився надто швидко, сценаристи вводять в дію товариша дипкур'єра. Кожну мить, ризи-

106. Кадр з фільму „Сумка дипкур'єра".

107. Кадр з фільму „Сумка дипкур'єра".

куючи своїм життям, поранений, він не віддає убивцям сумки дипкур'єра з цінними паперами. Погоня і вбивства чергуються з бійками і авантурницькими епізодами.

Наслідуючи пригодницькі закордонні фільми, О. Довженко не сліпо сприймав творчі засоби режисерів, а критично пересівав їх крізь сито власного почуття міри і правдоподібности.

Навіть критики були змушені признати, що „...крізь нагромадження ексцентричних і трюкових сцен, світлових і технічних ефектів уже в цій картині прозирала режисерська винахідливість, вдумливий і оригінальний підхід до композиційної побудови окремих сцен, уміння використати мистецтво оператора (оператор М.

108. Кадр з фільму „Сумка дипкур'єра".

Козловський) для більш ефектного відображення небезпеки, напруження нічних сцен, темпу і характеру розвитку подій".[1]

Цей фільм остаточно довів, що справжнім призванням О. Довженка саме й було кіно. Разом з тим цей фільм був, так би мовити, успішним творчим іспитом О. Довженка в професії режисера.

[1] І. Корніенко. Творчість мистця, „Мистецтво", ч. 2, 1957 р., стор. 27.

Наступні праці О. Довженка вже заторкують ширші, сміливіші, актуальніші теми. Так, з'являється на екранах „Звенигора". Це був фільм хронольогічно заплянований в космічних маштабах, але тематично зв'язаний з багатовіковою історією України. Фільм не мав також сюцільного сюжету, він був збудований з окремих поетично насичених кадрів.

109. Кадр з фільму „Звенигора".

В „Звенигорі" було видно постійне тяжіння О. Довженка до великих образно-філософських узагальнень, до сміливости у виборі нових засобів виразности, до поетичного строю і глибоко національного характеру його таланту.

Ось як розповів про цей фільм сам О. Довженко в своїй автобіографії: *„Сценарій „Звенигори" було написано письменником Йогансеном і славнозвісним Юртиком (Тютюнником), я його переробив відсотків на дев'ятносто, в наслідок чого автори демонстративно „зняли свої імена", і це було початком мого розходження з харківськими письменниками. А що згодом на кінофабрику добрих сценаріїв не надходило, то я особисто через ряд причин опинився серед письменників ізольованим, мені довелось в дальшому писати кіносценарії самому. Зараз я до цього звик".*

В „Звенигорі" були епізоди про варягів, про гайдамаччину, про боротьбу українського народу проти польської шляхти, про світову війну 1914-17 рр., про большевицьку революцію.

Всі ці позачасові епізоди були об'єднані позапростірною символічною постаттю старого діда. Постать діда проходить через увесь фільм, уособлюючи собою невмирущого селянина. Він є носієм традицій, правди, справедливости.

110. Кадр з фільму „Звенигора".

Він хоче знайти заворожені легендарні скарби, заховані на Звенигорі

В цьому образі О. Довженко майстерно сконцентрував всю простодушність, що межує з хитруватістю, і мудрість вікового українського селянства. Дід вороже ставиться до всього нового, прогресивного, модерного. Він є носієм народних дум і переказів, традицій і звичаїв минулої слави України. Він шукає казкових скарбів, охороняючи Звенигору, де ніби зберігається „добро народне".

В напівказковій дії „Звенигори" О. Довженко вимагав від всіх виконавців, а зокрема від акторів суто реалістичного, психологічно виправданого вияву почуттів та відтворення внутрішнього стану головних персонажів.

Серед окремих виконавців особливо визначився артист М. Надемський, що виконував ролю діда і старого царського генерала. Чому саме О. Довженко доручив одному акторові дві протилежні в своїй основі ролі до цього часу залишається таємницею. Адже талановитих

111. Кадр з фільму „Звенигора".

акторів тоді не бракувало. Автор цих рядків схиляється до думки, що це було зроблено з метою перевірити необмежені творчі можливості українського актора та зробити цікавий експеримент цілковитого акторського перевтілення в діяметрально протилежні образи.

Фактом залишилися тільки те, що в ролі старого діда М. Надемський створив зворушливий, наївний, щиросердний образ, саме такий, якою була і віра героя в легенду про закопаний скарб. В другій ролі М. Надемський майстерно вирізьбив гостро ґротескову, сатиричну постать генерала.

112. Кадр з фільму „Звенигора".

Автори первісного сценарія (Майк Йогансен та Юрко Тютюнник) дуже вдало вибрали жанр кіна, щоб приховано виявити сміливі націоналістичні ідеї. Постать діда саме й була прихованим рупором для наголошення цих ідей. Не дарма офіційні совєтські критики гостро накинулись як на автора сценарію, так і на режисера фільму О. Довженка: „Сценарій „Звенигори" написали випадкові люди, які спотворювали історичну дійсність, позбавляли українське селянство клясових протиріч, подавали його в образі вічно однакового, незмінного діда. Автори прощають дідові всі помилки і пороки. Всупереч історичній правді вони шукають образні засоби, щоб показати примирення діда з дійсністю, з революцією, щоб довести, що він старий і немічний і аж ніяк не небезпечний, не ворожий. Порочне прагнення примирити непримириме, зробити своїм наскрізь чуже, знайти в новому житті „теплий куток" старому, конаючому, свідчило про спотворення в сценарії клясової боротьби".[1]

---

[1] І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво", ч. 2, 1957, стор. 27.

113. Кадр з фільму „Звенигора".

З другого боку, інші критики мали сміливість ствердити, що „у „Звенигорі" О. Довженко показав себе художником, що вперше роздумує над відповідальними проблемами про історичні шляхи української нації, про шляхи її соціяльного і національного визволення".

Серед повені образного матеріялу, серед виразности мистецької характеристики різних історичних епох, серед непересічного образного мислення режисера, — критики знаходили дрібні маловажливі недоліки в творах О. Довженка. Вони не добачали в його поетично-емоційних фільмах виразну присутність провідної узагальнюючої думки: Україна — понад усе. Тому й „Звенигорі" вони намагались будь-щобудь пришити партійний ярлик, при кожній нагоді підкреслюючи її неспівзвучність з марксівською ідеологією: „Сценарій фільму „Звенигора" мав суттєві ідейні хиби. Він спотворював історичну дійсність, показуючи українське селянство як безклясове, однорідне. Цю хибність і помилковість сценарію не вдалося повністю перебороти і режисерові фільму".[1]

114. Кадр з фільму „Звенигора".

Не варто навіть заперечувати подібних нісенітниць. Якщо вже говорити про недоліки „Звенигори", то вони заховані насамперед в нагромадженні історичного матеріялу, в фраґментаричності окремих епізодів, в недостатньому викристалізуванні наскрізної дії фільму, в композиційній крихкості кіносценарію. Тому й не дивно, що не тільки пересічний глядач, але й професійні критики не зрозуміли фільму.

З чужинецьких критиків найбільше влучною була характеристика, що її дав англійський дослідник кіна Айвор Монтеґю: „Коли він (О. Довженко — прим. Автора) творив „Звенигору", він уперше йшов власним шляхом, написав свій власний сценарій (вірніше, переробив сценарій М. Йогансена та Ю. Тютюнника, — прим. Автора), режисерував фільм так, як його написав. Він майже нічого не знав, що можна б було зробити у фільмах, що могло вдатися, а що не могло, і тільки відчував свою власну силу вислову. Наслідком було одуховлене безладдя".[2]

115. Кадр з фільму „Звенигора".

Про виняткову працездатність свідчать також і сучасні еміґраційні критики: „Він працював подивугідно багато і в праці відкривав собі — самого себе. Успіх першого фільму Довженка — „Звенигора" в інтелектуальних колах був зовсім особливим. Всі розуміли, що перед ними не просто розкішний фільм — „Звенигора" не відповідала багатьом звичним і цілком

---

[1] І. Корнієнко. Передмова. Сценарії українського радянського кіно, 1957, стор. 10.

[2] Айвор Монтеґю. Довженко поет вічного життя. „Українська літературна газета", ч. 2 (32), лютий 1958.

116. С. Свашенко в житті.

117. С. Свашенко („Звенигора").

118. М. Надемський („Звенигора").

справедливим вимогам, що їх ставлять перед фільмом, — але щось принципово нове, небувале... і малоймовірне, мов раптово здійснений наяву, заплутаний, але сліпуче яскравий сон".[1]

Щоб довершити характеристику „Звенигори", треба процитувати особисті завваги О. Довженка з приводу цього фільму (Автобіографія):

„Звенигора" в моїй уяві залишилась як одна з найцікавіших праць. Я зробив її якось одним замахом — за сто днів. Надто складна за своєю будовою, формально, можливо, навіть еклектична, вона дала щасливу змогу мені — виробникові-самоуцці — випробувати зброю в усіх жанрах. „Звенигора" — це був своєрідний прейскурант моїх творчих можливостей. Громадськість (мистецька) прийняла фільм із захопленням, народ його не прийняв зовсім як фільм незрозумілий і надто складний для сприйняття, проте я ходив гордий і навіть, пам'ятаю, хвалився тим, що я не популяризатор, а щось немов би професор вищої математики. Я ніби забув, для кого я прийшов у кіно. Чи було це обманом чи зрадою кінематографу як народному, масовому мистецтву? Не було. Я не знав ще правил і тому, як мені здавалось, не робив помилок. Я не зробив фільм, я проспівав його, мов пташка. Мені хотілося розсунути рамки екрану, відійти від шаблонної розповідності і заговорити, так би мовити, мовою великих узагальнень. Я, мабуть, перехопив через край".

Отже, О. Довженко сам мав відвагу признатися, що він піднявся до вершин високої теми, але не знайшов її логічного завершення. Його образна мова, надто насичена алегоріями і символами, була надто складна для сприйняття пересічного глядача. Наскрізна дія не доходила до його свідомости. О. Довженко спромігся поза панегіриками і підкаджуванням офіційної критики побачити свої недоліки.

Навіть і вороги О. Довженка признавали, що ніхто не міг так майстерно показати картини української природи, мальовничих сцен побуту, народних звичаїв.

Так, режисер С. Юткевич пише: „По екрану плили поетично казкові образи. Фільм вражав повним порушенням всіх кінематографічних канонів, викликав гарячі суперечки. Але всім глядачам „Звенигори" було ясно, що вони присутні при народженні великого, незвичайного мистця".[1]

Безперечно це був фільм експериментального характеру. До того ж і сам О. Довженко оцінював „Звенигору" як творчі шукання, як спробу якнайповніше виявити творчі спроможності кіна.[2]

[1] Юр. Большухін. Олександер Довженко — чи імітація, „Н. Р. Слово", ч. 16, 656.

[1] „Искусство кино", ч. 3, березень 1955, стор. 110.

[2] Пор. збірник „За велике кіномистецтво, Кінофотовидав, 1935, стор. 60.

119. Кадр з фільму „Звенигора".

Надто запальні дискусії, що розгорнулись навколо „Звенигори", допомогли О. Довженкові усвідомити свої помилки і остаточно довели, що в його особі українське кіно знайшло новий непересічний режисерський талант. З другого боку, ця запальна дискусія була наслідком того, що партійне керівництво, невдоволене виразно націоналістичними проявами „Звенигори", дало О. Довженкові примусове соцзамовлення: накрутити фільм без різних „ухилів" на виразно „революційну" тематику.

Адже революційна тема зовсім тьм'яно і невиразно прозвучала в кінці „Звенигори". Саме це не сховалось від пильних очей урядової критики. О. Довженкові було поставлено вимогу: опрацювати тему революції, вдаривши одночасно по українським націоналістичним ідеям. Політичність фільму треба було якось поєднати з художністю.

Тема була не легка. Але це не спиняє О. Довженка. Хоч в ті роки, в період т. зв. НЕП-у, помічалось деяке послаблення політичної цензури і ще не було відкритого єжовського терору, проте ніхто з тодішніх сценаристів не насмілився більше співпрацювати з О. Довженком. До того ж максимальна педантичність і вимогливість самого О. Довженка відштовхували від нього талановитих сценаристів. Вже значно пізніше, в своїй Автобіографії він з цього приводу писав: *„Цю методу праці я не вважаю ні вірною, ні корисною. Вона гальмує діяльність режисера, примушуючи його двігі виконувати творчий процес і немов би скорочує його життя. При нормальному, доброму веденні сценарного господарства я міг би зробити значно більше фільмів, ніж я зробив".*

Отже, у О. Довженка залишився тільки один вихід — самому писати кіносценарії. Таким „одноосібним" шляхом було створено „Арсенал":

„В наступному фільмі „Арсенал" я значно звузив рамки своїх суто кінематографічних завдань. Я поставив собі метою показати класову боротьбу на Україні в період громадянської війни. Продовженням цієї епопеї був згодом в новому вже стилевому вислові „Щорс". Герої „Арсеналу" були ще мало персоніфіковані. Це були носителі ідей, ідеологій. Я оперував ще за „звенигородською" звичкою не типами, а класовими категоріями. Велич і маштабність подій примушувала мене стискати матеріял під тиском багатьох атмосфер. Це можна було зробити, вдаючись до поетичної мови, що і є моєю творчою особливістю. Я йшов до реалізму в кіні повільними кроками".

Далі О. Довженко стверджує, що фільм було прийнято як глядачем, так і партією. Тут він побіжно згадує також, що в пресі цей фільм „було облаяно, а мене на протязі ряду років бойкотовано" за „зраду матері - Україні", за „знеславлення української нації, інтеліґенції".

120. Кадр з фільму „Арсенал".

В „Арсеналі" О. Довженко дійсно перетягнув струну. Він втратив почуття мистецької правдоподібности, щоб виправити свої „ідеологічні помилки" із „Звенигори" і прислужитися господарям. Цього не могли замовчати навіть тодішні фільмові критики, що, не рахуючись із загрозою потрапити в підвали НКВД, дійсно гостро накинулись в пресі на „Арсенал".

О. Довженко болюче відчував і чуло реагував на критику:

121. Кадр з фільму „Арсенал".

„Фільм „Арсенал" був великою подією в моєму житті... Я був гордий і водночас зазнав великого болю: я відчув, що в нашому тодішньому світі далеко не все було таким чудовим, як цього хотілось би... Жити стало важко"...

Саме в цей час жорстока боротьба компартії з найменшими проявами українського „буржуазного націоналізму" набрала широкого розмаху. Після кількох переглядів політичною цензурою чорнового сценарія О. Довженкові було запропоновано усією силою мистецтва спрямувати „Арсенал" проти „найлютійших ворогів українського народу, проти націоналістів всіх мастей, викривати їхнє лицемірство, продажність, зрадництво".

Тому й в „Арсеналі" виразно помітно данину соцзамовленню. Поруч з кадрами, що перевищують кадри геніяльних режисерів світового маштабу, — стоять кадри сухі, дидактичні, плякатно-аґітаційні. Поруч з рельєфними характеристиками окремих персонажів, — виступають персонажі пласкі, нецікаві, надумані. Поруч з майстерністю мистця, — проглядають халтурницькі засоби ремісника.

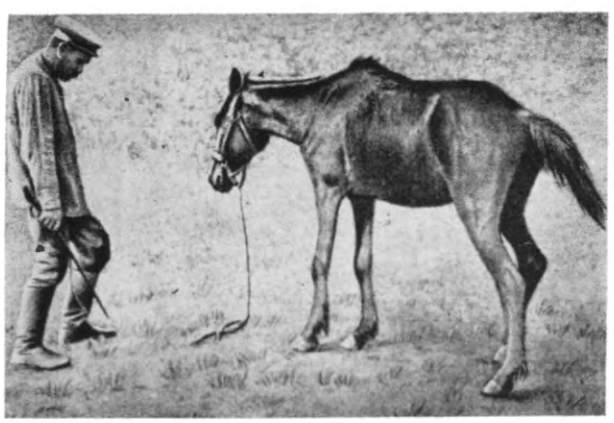
Але, звичайно, це не вина О. Довженка. Він зробив все, що міг. З партзамовлення він зробив мистецький твір. Твір, що залишив помітний слід як в історії українського, так і в історії світового кіна.

Матеріялом для „Арсеналу" послужив бунт розпропаґандованих большевиками робітників київського арсеналу проти Центральної Ради в січні 1918 року. Ці події О. Довженко художньо узагальнив, відповідно символізував, довівши їх до глобальних розмірів. Тут і сцени безглуздости Першої світової війни, і безпорадність царського уряду, і зубожіння українського селянина, і відкриті націоналістичні симпатії українського народу.

Власне, саме неґативні (за первісним задумом) персонажі в „Арсеналі" набрали величезної переконливости і внутрішньої сили, притемнюючи центральний образ фільму — арсенальця Тимоша. Отже, головна постать фільму, хоч і сприймалася як провідна, проте її узагальнено-символічний образ розпливався в калейдоскопі рельєфно вирізьблених персонажів, що за первісним задумом режисера мали бути неґативними.

Якщо „Звенигора" була романтичною поемою, то „Арсенал" нагадував народну епопею. Цей фільм цікавий для нас тим, що виводив головного героя з вузьких рамок особистих переживань і почуттів на широкі шляхи боротьби за державність.

На всесоюзній творчій нараді працівників кіна в 1935 році сам О. Довженко мусів признати, що: *„В „Арсеналі" в умовах тодішніх українських обставин я виступив насамперед як політичний боєць. Я поставив собі дві мети: в „Арсеналі" буду громити український націо-*



122. Кадр з фільму „Арсенал".

налізм і шовінізм — з одного боку, — буду поетом і співцем робітничого клясу України, який зробив соціяльну революцію, — з другого. Ці два завдання за тих умов і в той час були для мене найважливішими. Ось чому тоді, ще не володіючи теоретичними обґрунтуваннями своїх формальних шукань, прийомів, я нерідко працював, як працює боєць в бою, — не дбаючи про те чи за правилами рубання рубає він ворога, чи не за правилами".

Зрозуміло, що під перехресним вогнем комісарів від мистецтва і присяжних совєтських кри-

123. Кадр з фільму „Арсенал".

тиків інакшого вислову О. Довженко не міг знайти.

Широко використовуючи тисячелітні здобутки українського фолкльору, О. Довженко створив цілком своєрідний, непересічний фільм. Самобутність творчости мистця відчувається в кожному епізоді, в кожному кадрі фільму. „Довженко не знає канонів і „прямих" рецептів кінотворчости", — писав М. Бажан в одній із своїх рецензій.[1]

Цікаво, що в „Арсеналі" є тільки наскрізна дія. Наскрізний сюжет цілковито відсутній. Тільки постать Тимоша внутрішньо об'єднує його. І якщо на початку фільму цю постать показано переконливо і правдоподібно, то кінець фільму, коли Тиміш стоїть під кулями гайдамаків, виглядає штучно, непереконливо, всупереч почуттю мистецької правди.

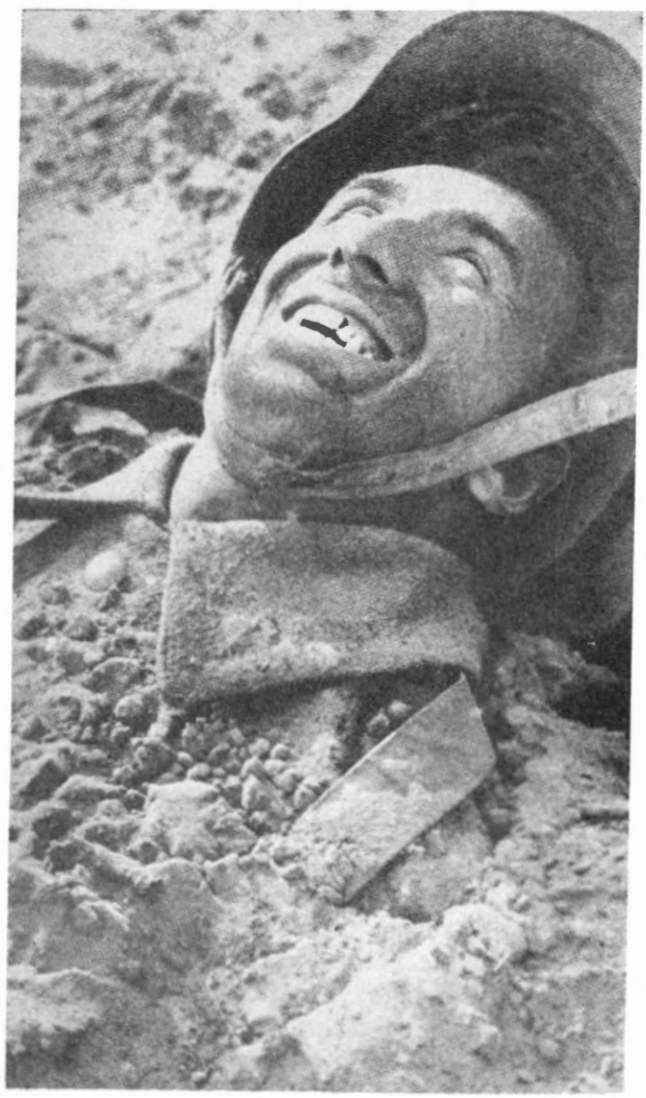
[1] „Кіно", ч. 12, 1928, стор. 11.

124. Кадр з фільму „Арсенал".

Молодому талановитому акторові С. Свашенкові, що виконував ролю Тимоша, в основному вдалося передати задум автора, проте в тих місцях, де режисер надужив пропаґандивно-аґітаційними засобами, — актор виявив свою повну безпорадність в зустрічі з фільмовим матеріялом. Образ Тимоша було задумано як символ, як монументальну скульптурну постать. Пропаґандивний задум фільму перетворив її на звичайний лубок ремісника.

Поруч із С. Свашенком треба відзначити А. Бучму — виконавця епізодичної постаті кайзерівського солдата, отруєного німецькими ж газами.

Успіх „Арсеналу" треба завдячувати також і талановитому кінооператорові Д. Демуцько-



125. Кадр з фільму „Арсенал".

126 - 132. Кадри з фільму „Арсенал". У ролі німецького солдата — А. Бучма.

му, що максимально скупими засобами досяг-нув тоді ще небувалої технічної майстерности в композиції кожного кадру, у внутрішньо-кадровому монтажі, в освітленні та в інших мистецьких засобах.

„Арсенал" відзначається рельєфними рисами новаторства, намаганням знайти нові засоби мистецької виразности. Йдучи в розріз із давно усталеними нормами, О. Довженко, як ми вже згадували, широко застосовує український

133. Кадр з фільму „Арсенал".

фолкльор — поетичну піднесеність народних дум, билин, переказів; ліричну привабливість пісень, глибоко мудрий гумор народних приказок та приповідок. Проте, надмірне вживання словесних метафор і не завжди логічне вживання фолкльорних елементів не були зрозумілі для переважної маси кіноглядачів.

Ще й дотепер совєтська критика в найрожевіших фарбах змальовує „Арсенал". І якщо проаналізувати переважно позитивні відгуки критиків, просіяти їх крізь критичне сито і поглянути на них з перспективи трьох десятиліть, — нашим сучасникам стане зрозумілою непересічна піднесеність захоплених відгуків про один з кращих творів О. Довженка: „«Арсенал» був схожий на оду чи поему в честь революції і революційного героїзму, написану в соковитих фарбах захопленим мистцем, що бажає зобразити світ в зіткенні великих мас. Поема

134. Кадр з фільму „Арсенал".

виблискувала багатством емоційних відтінків. В ній звучав гнівний патос обвинувачення, патетика ораторського заклику, сарказм, біль за долю простих людей, кинутих соціяльною сваволею у вічну нужду. Складними монтажними побудовами сцен і всієї композиції поеми, різними експресивними співставленнями епізодів і багатьми іншими засобами режисер добивався того, щоб викликати в уяві глядачів коло асоціяцій, суттєво доповнююче зміст безпосередньої дії. Але герой фільму — робітник Тиміш, хоч і був наділений виразно зовнішньою характеристикою, все ж таки був абстрактним образом — символом, умовним втіленням абстрактного поняття".[1]

135. Кадр з фільму „Арсенал".

Фільмування „Арсеналу" відбувалося в різних містах: кадри в ательє — в Одесі, натурні сцени (читання Універсалу на Софійській площі, батальні сцени тощо) в Києві, деякі короткі кадри — в Ленінграді. Не зважаючи на всі недоліки, успіх фільму перевищив сподівання самого О. Довженка.

Навіть чужинці, що, звичайно, дуже вибагливі до кінорежисерів, наскрізь позитивно оцінюють його творчість. Відомий французький дослідник кіна, Жорж Садуль, в своїй „Історії кіномистецтва" досить докладно аналізує творчість О. Довженка. Зокрема, цікаво прослідкувати, як він аналізує фільм „Арсенал": „«Арсенал» був більше оригінальним за своєю композицією . . . Три характерних епізоди були пе-

[1] А. Роміцин. Про шляхи розвитку української кінематорафії. „Искусство кино", ч. 4, 1954, стор. 80-81.

136. Кадр з фільму „Арсенал".

редвісником нового стилю кіномистецтва: залізнича катастрофа, початок страйку, подавлення повстання". Далі Ж. Садуль влучно ілюструє режисерські образотворчі засоби, притаманні кожному епізодові зокрема.

Одночасно Ж. Садуль високо оцінює ролю титрів (написів) у фільмах О. Довженка: „Титри у Довженка завжди грали важливу, найчастіше поетичну ролю. Без них його фільми були б незрозумілими і в значній мірі втратили б свою цінність. Потреба у виразному тексті перед кінцем німого кіна свідчила про назрілу естетичну потребу звукового кіна".[1]

Підкреслюючи широке використання статичних кадрів, що дають граничне напруження цілому фільмові, Ж. Садуль стверджує цілком виразну самобутність, відокремленість цього творчого засобу вислову, цілком незалежного від подібних спроб Гріффіта в його ранніх фільмах. А далі автор „Історії кіномистецтва" стверджує факт, що „...лаконізм дозволив Довженкові одержати перемогу там, де багатослів'я Абеля Ганса незмінно терпіло поразку".[1]

Інший чужинецький автор слушно завважує, що в „Арсеналі" О. Довженко „... з революційною сміливістю розширив діяпазон руху — від статуарної застиглости до шаленого вихру. В „Арсеналі" була бездоганна художня правда, але ідейна правда була дещо умовною, це була правда з позицій «Жовтня»"...[2]

138-139. Кадр з фільму „Земля".

Успіх „Арсеналу" надхнув О. Довженка на створення ще одного великого фільму — епопеї „Земля", на тему примусової колективізації на Україні.

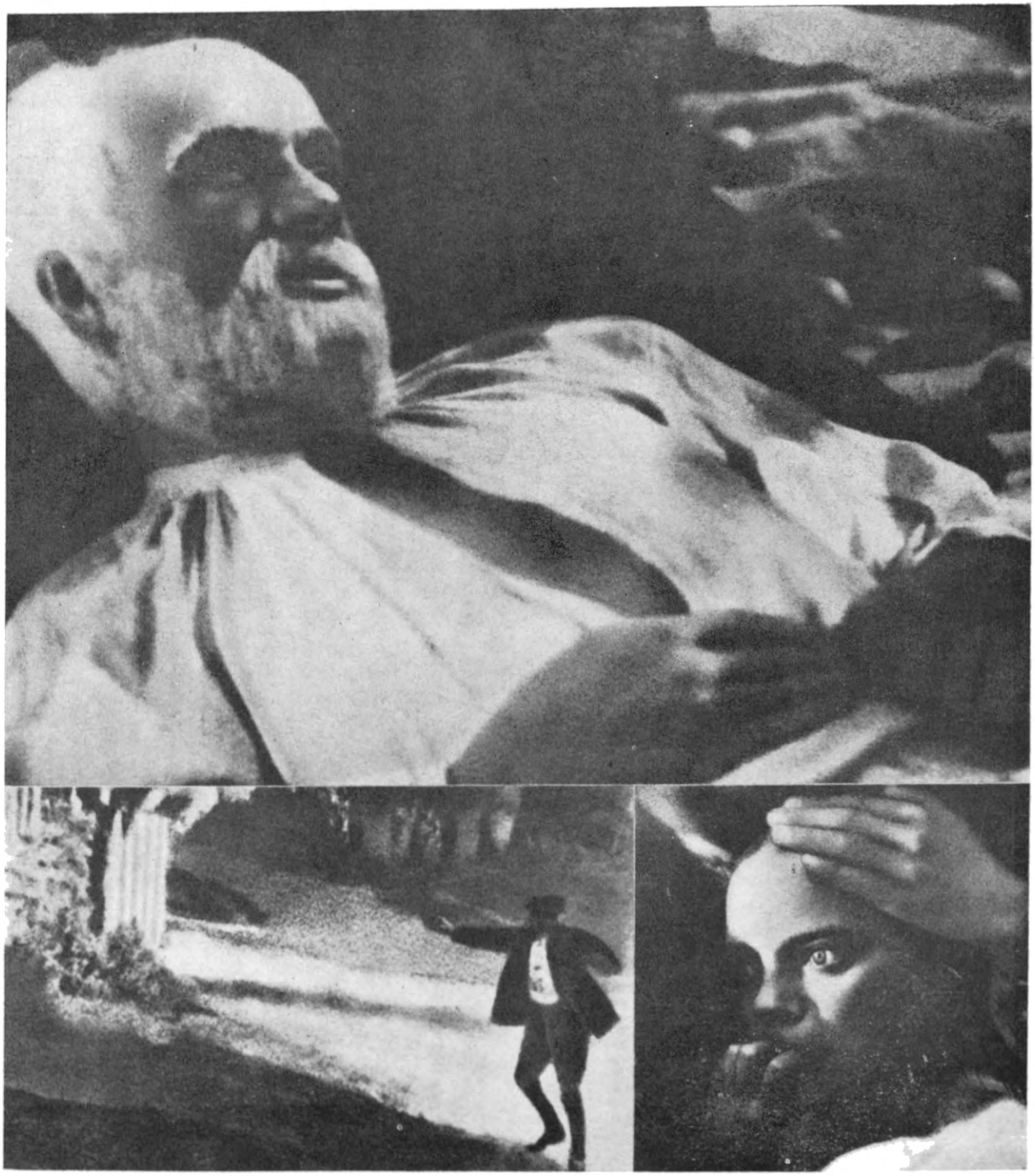
В своїй Автобіографії О. Довженко писав: *„«Землю» я задумав як твір, що провіщав початок нового життя на землі. Але знищення куркульства як кляси і колективізація — події надзвичайної політичної ваги, що відбулися,*

[1] Жорж Садуль. Історія кіномистецтва, М., 1957, стор 179.

137. Кадр з фільму „Арсенал".

[1] А. Ганс — французький поет, письменник, актор і режисер; нар. в 1889 р.

[2] Юр. Большухін. Олександер Довженко чи імітація, НРС, ч. 16756, 3. 11. 1959.



140 - 142. Монтаж кадрів з фільму О. Довженка „Земля".

коли фільм був уже готовий, перед самим його показом, — зробили мій голос надто кволим і недостатнім. Я виїхав закордон, де й пробув близько чотирьох з половиною місяців". Отже, як бачимо з цих рядків, совєтський уряд в своєму наступі на українське селянство випередив навіть в той час надто актуальний фільм О. Довженка.

Це також був фільм на тему дня. Це була данина соцзамовленню. Насильна колективіза-

143. Кадр з фільму „Земля".

ція села зустріла найбільший опір серед „середняцького" прошарку українського селянства, саме там, де найменше можна було його сподіватися. О. Довженкові мимоволі довелося показати всю безвихідність і трагедійність нерівної боротьби з урядом.

Якщо попередні фільми О. Довженка критика зустрічала прихильно, то „Земля" дістала діяметрально протилежну оцінку. Погляди критиків різко поділилися. Одні з них (виразно комуністичного забарвлення) беззастережно визнавали високі ідейно-художні вартості фільму. Другі, — переважно об'єктивні та національно свідомі, — бачили в „Землі" ряд недотягнень і методологічних помилок.

До речі, вже після смерти, О. Довженка було повністю „реабілітовано" і навіть „відведено місце" в Пантеоні мистців: „Олександер Довженко прийшов у щасливі часи і прийшов зразу ж, як його покликали . . . Проте, сфільмувавши „Землю", Довженко не тільки заповнив місце, що його приділила йому історія, він ще й сам своєю власною рукою розсунув і визначив розміри і кордони своєї художньої влади. Це дозволило нам після „Арсеналу" і „Землі" говорити про „довженківське" в кіномистецтві, тобто про видіння, що належало йому і тільки йому. Мені здається, що саме в „Землі" мистець щедрою рукою запропонував наступному поколінню не тільки н о в е видіння життя, але й такий багатющий арсенал засобів, що на його опрацювання не вистачило б і кількох десятиліть . . ."[1]

„Землю" побудовано на контрастах. Патріярхальний традиційний дід і допитлива енергійна молодь. Розкішні українські сади в своєму літньому спокої і прихована боротьба українських селян проти колективізації. Кадри похорону Василя і кадри народження немовляти. Кадри смерти діда і кадри безтурботного життя дитини. Саме цими кадрами починається фільм. Вмирає дід і тут же, біля нього, соковитим яблуком бавиться дитина. Вертається від коханої Василь, пританцьовуючи по курній дорозі. Спокійну, патріярхальну тишу села порушує постріл. Це противники колективізації убили Василя. Ховало його усе село. Нових пісень співали односільчани. Прощалася з ним багата і пишна природа. Сумно похитували головами соняшники . . . Котили хвилю безкраї лани . . . Мов сльози, падали краплини дощу з кавунів і яблук . . .

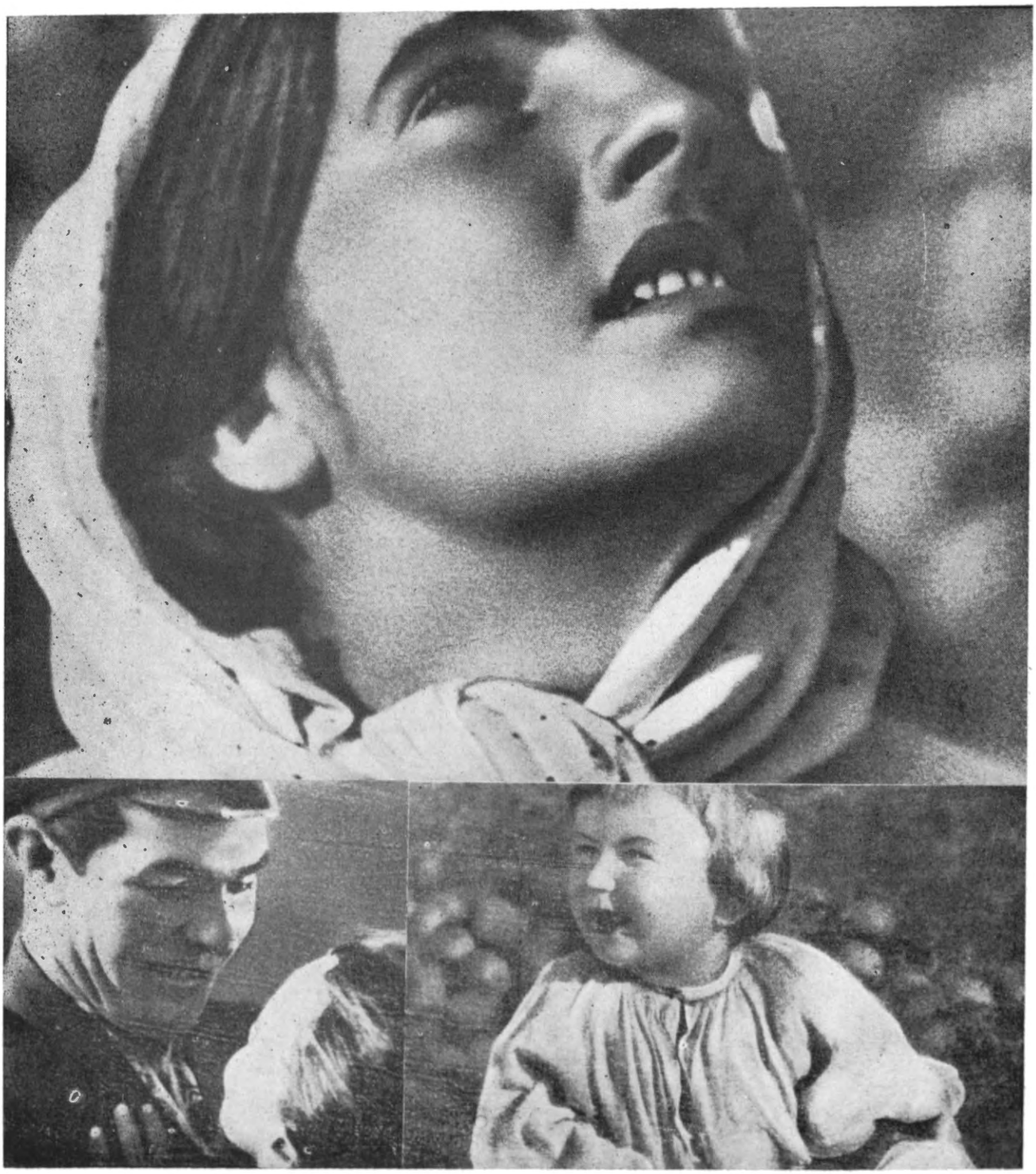
Недарма, навіть чужинці влучно завважили всю поетичність Довженкового твору: „Якщо „Арсенал" був мітом про громадянську війну, то „Земля" — мітом про колективізацію сільського господарства. Фільм могутній, хвилюючий нерозведеним цільним почуттям, потрясаючий драматизмом і владою животворчої природи. „Клясовий конфлікт", що правив за драматургічну пружину цього твору, виростав з бурхливою шекспірівською силою до загальнолюдських маштабів та, зрештою, ще ширше — до маштабів двох протиборних сил життя і смерти".[1]

Не даремно сам О. Довженко розповідає про напади критиків після перегляду „Землі": *„Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бєдного під назвою „Філософи" в газеті „Ізвєстія". Я був так проголомшений цим фейлетоном, мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма".*

Але це був тільки початок. До всього цього долучились ще інші, важливіші фактори. Адже „Земля" вийшла саме напередодні голоду 1933 року. І саме тут О. Довженко опинився в надзвичайно скрутному положенні: „Довженко, безперечно, зрозумів увесь жах свого

[1] „Искусство миллионов", стаття А. Арбузова, М. 1958, стор. 129 і 136.

[1] Юр. Большухін. Олександер Довженко — чи імітація, НРС, ч. 16756, 3. 11. 59.



144 - 146. Монтаж кадрів з фільму О. Довженка „Земля".

положення: він йде з тими, хто знищує селянство, що з нього вийшов мистець і що з ним все життя залишився зв'язаний духово".[1]

І далі цей самий автор продовжує: „Мало того: Довженко, не переносячи якого-будь шовінізму і людоненависницької обмеженості, був і залишився до останнього подиху сином

[1] Юр. Большухін. Олександер Довженко — чи імітація, НРС, ч. 16756, 3. 11. 59.

147. Кадр з фільму „Земля".

своєї батьківщини, світлої прекрасної України, сином свого високообдарованого, мудрого, сердечного народу з його глибокою „фавстичною" і одночасно по-європейському тверезою духовістю. А ті, кому майстер служив своїм мистецтвом, оскаженіло розтоптували кожний прояв української народної душі і, під виглядом викорінення „буржуазного націоналізму", громили тількищо розквітлу українську культуру".

Автор свідомо привів довшу цитату цього сучасного чужинецького журналіста, щоб підкреслити, що як О. Довженко зокрема, так і український народ взагалі має своїх прихильників також між нашими сусідами.

Цікаво при цій нагоді прослідкувати хід думок відомого французького історика кіна Жоржа Садуля: „Ліризм переважав у творчості великого українського режисера. В своєму шедеврі німого кіна — „Земля"— Довженко звертається до трьох „вічних" ліричних тем: кохання, смерть, природа, невичерпних в її творчій силі".[1]

І далі: „Те середовище, що його зображення не давалось Ейзенштейну, знаходило геніяльний вираз у фільмах селянина Довженка. Він приніс в свою „Землю" пристрасність великого артиста-маляра; деякі мальовничі ляйтмотиви цього фільму потрясали своєю щирістю: зоране поле під величезним, затягнутим хмарами небом; схвильована під сонячними променями нива; яблука, змочені осіннім дощем; соняшник, національна квітка України".

[1] Жорж Садуль. История киноискусства, М., 1957, стор. 178-180.

Як на чужинця, Жорж Садуль дуже влучно і правильно підкреслив також і інші характерні риси „Землі": „І хоча успіх „Землі" закордоном був зірваний появою звукового кіна (цей фільм було експортовано лише в 1931 році), все ж цей твір Довженка мав величезний вплив на молодих кінематографістів Франції і особливо Англії. На ліризмі цього фільму вчились кінодокументалісти, виховані на суворих, але повних гуманізму лекціях „кіноока".[1]

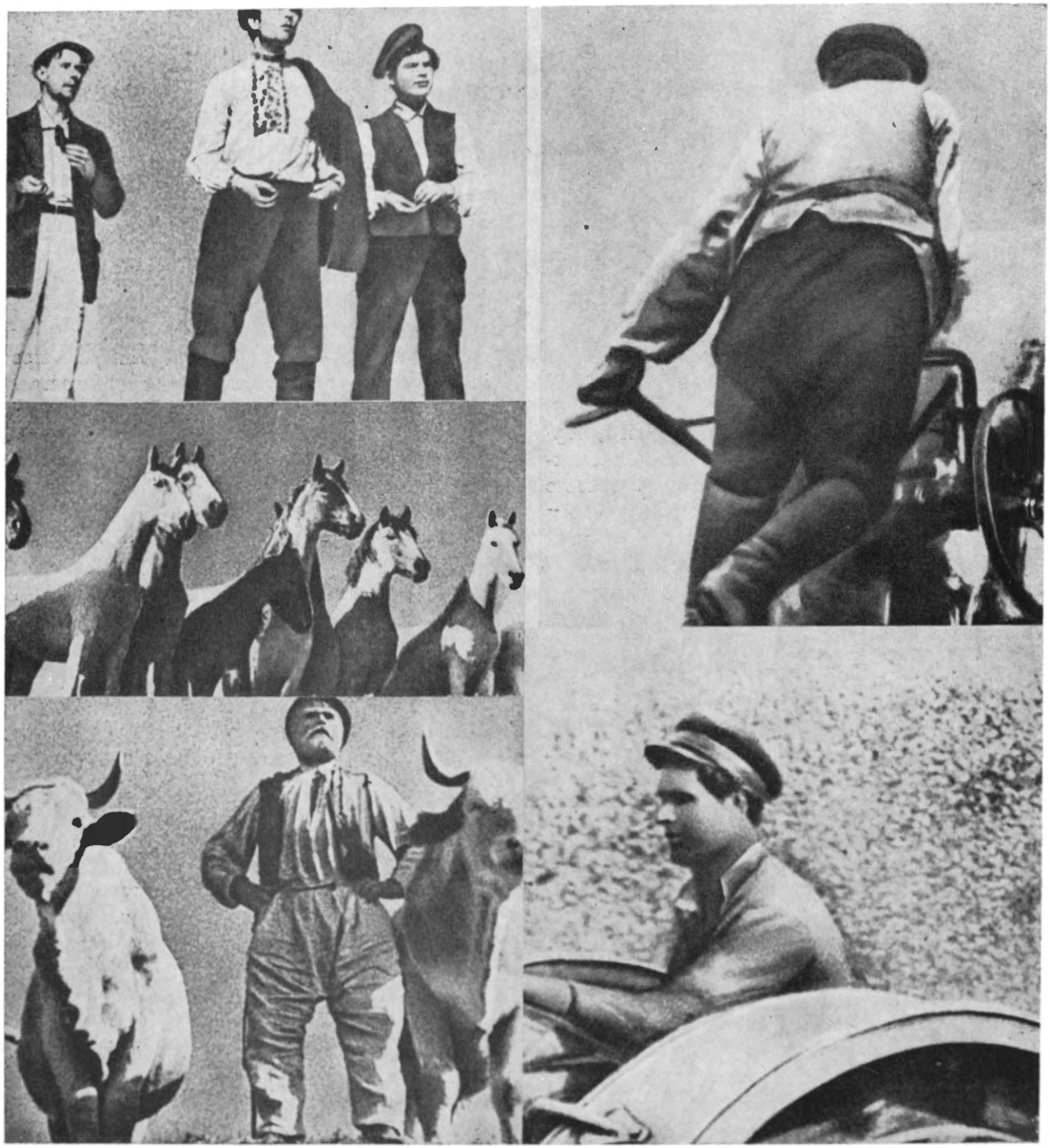
Герой фільму помирає задля ідеї, але О. Довженко всіма силами намагається показати, що ця смерть не викликає мінорних почуттів. Смерть Василя в образній формі розповідає про непримиримую боротьбу українських селян з примусовою колективізацією.

О. Довженкові не можна відмовити в майстерності змалювання характерів головних персонажів. Ось як він сам говорить про постать діда:

„Дід у фільмі „Земля" — це мій покійний добродушний дід Семен Тарасович, колишній гумак, гесний і незлобний. Від нього у мене в фільмах незмінно любовно написані образи дідів. Це тема дитинства. Діди мої — це щось немов би призма гасу".

Свою докладність у змалюванні персонажів О. Довженко передав навіть в самому кіносценарії: *„Артист, який являтиме людству незнагну дідову персону, повинен, проте, мати ряд особистих гідностей, без яких ніякі мистецькі хитромудрощі не поможуть йому зберегти усмішку після смерти... Артист мусить бути не високого росту, але й не малий, широкий у плегах, сіроокий з високим ясним голом і тою усмішкою, яку так приємно тепер згадувати. І щоб умів також цей артист орудувати косою,вилами, ціпом, або зробити хату, ги змайструвати воза без єдиного шматочка заліза, — одне слово, всяку корисну ріг зробити спритно і весело. І щоб не боявся ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке нести на плегах. На війні, якщо артиста буде призвано, щоб не лінувався ходити в атаки й контратаки, ги в розвідку, ги не їсти по три-готири дні, не втрагаюги сили духу. Щоб охоге копав бліндажі або витягав з багнюки гармату ги лесь гужий автомобіль. Щоб умів розмовляти приязно не тільки з начальством ги з простими*

[1] Там само, стор. 180.



148 - 152. Монтаж кадрів з фільму О. Довженка „Земля".

людьми, а й з конем, телятами, з сонцем у небі і навіть травами на землі. Тоді це буде вилитий дід. Коли ж не пощастить знайти такого артиста, і зображатиме діда підтоптаний п'янички або хвалько, який в загальній ситуації піднав якось під нагородження і зразу ж задер ніс, якщо буде це артист, для якого світ існує лише остільки, оскільки він обертається навколо його лицедійської особи — тоді не нарікайте на небіжчика — винувате мистецтво".[1]

[1] О. Довженко. Твори, т. 1, Київ 1958, стор. 67-68.

153. О. Довженко під час фільмування „Івана".

Автор свідомо навів звернення О. Довженка до майбутнього виконавця ролі діда. В драматичній та кінематографічній літературі не часто можна знайти таку прецизійну характеристику дійової особи, тим більше не головної, а епізодичної, що відходить у безвість вже на самому початку фільму. Ця подивугідна вимогливість до виконавців притаманна була тільки небагатьом кінорежисерам світового маштабу.

Постать діда таки знайшла своє ідеальне втілення в особі талановитого артиста М. Надемського. Ролю Василя виконував уже відомий нам артист С.Свашенко, що із сухого пропаґандивного матеріялу створив досить правдоподібний образ совєтського активіста. В образі середняка Опанаса (арт. С. Шкурат) як режисер, так і виконавець марно намагались переконати глядачів, що прошарок середняків першим пішов назустріч колективізації. Саме цього їм так і не вдалося досягти. В образі Панаса показано суперечливу природу середняка, зображено тонкі нюанси його психології, його поведінки, його вчинків. Виконавець переконливо показав, що пережитки минулого тяжать і ще довго будуть тяжіти над психікою українського селянина.

Ще рельєфніше передав О. Довженко неґативні образи, зокрема образ заможного парубка Хоми, що його виконував П. Масоха. Глядачеві він здається відчайдушним, навіть страшним своєю зухвалістю, безсилою люттю. Відчуваючи свою приреченість, Хома впадає у відчай, у відкриту ненависть до комуністичного режиму.

Також і інші, за первісним задумом другорядні персонажі, раптово переростають самі себе, своїх виконавців і... свого режисера. Вони перетворюються в німий символ доби, в прикованого безсилого Прометея.

Навіть в масових сценах яскраво вирізняються другорядні персонажі, часто-густо заслонюючи собою головних дійових осіб.

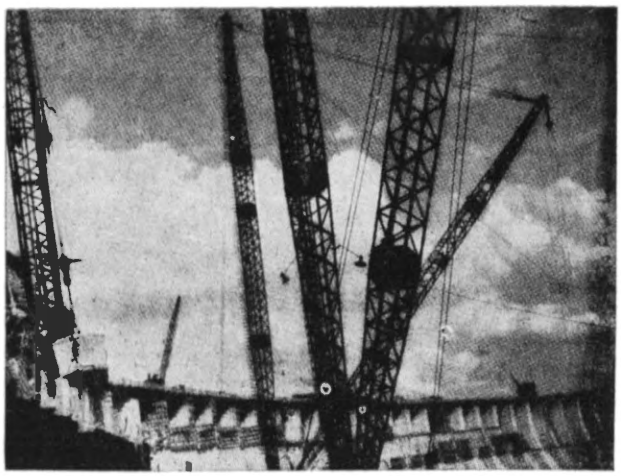
З неперевершеною майстерністю передано чудові українські краєвиди, що, до речі, тяжіють майже в усіх фільмах О. Довженка. За це його було обвинувачено в „біологізмі" в „згладжуванні та затушовуванні клясових суперечностей на селі".

Нема сумніву, що всі ці твердження не мають жодних підстав, бо природа в творах О. Довженка завжди виступала як доповнення, як тло в динамічному розвитку настроїв і почуттів героїв. Бракувало тільки чарівних музичних мелодій, неперевершених народних пісень, живого українського слова.

Але українське кіно ще тільки стояло на порозі звукового фільму. „Земля" була останнім німим художнім фільмом на Україні.

Скінчивши „Землю", О. Довженко від'їхав у закордонне відрядження на чотири з половиною місяці. За цей час він встиг скласти плян кіносценарія про героїв Арктики, побудований на трагічній участі Нобіле і Амундсена. Проте, партійне керівництво „Українфільму" відкинуло цей задум.

„Я наспіх витиснув з пам'яти Амундсена і за дванадцять днів написав сценарій „Іван" і розпочав його фільмування. Працювати над „Іваном" мені було важко, бо фейлетон Бєдного продовжував гнітити мене з усією силою. Фільм був підкорочений, вважався напівзабороненим, я був зарахований до табору біологістів, пантеїстів, переверзіянців, спінозистів, — сумнівних попутників, яких можна лише терпіти. Навіть студенти кіноінституту, що відбували практику в моїй групі, вважалися в кіноінституті довженкістами, тобто контрреволюціонерами в кіно. Я був позбавлений можливости виховувати кадри. А в тому, що мене не запросили до Київського кіноінституту хоча б лектором, я вбачав небажання, щоб хто-небудь у мене вчився. Пізніше керівник кінематографії (Шумяцький) заявив про це в найкатегоричнішій формі. Пролетарську тезію закріпили за собою глени партії Кордюм і Капгинський. Я був відсунений до табору безплідної буржуазії, як людина хоч і талановита, проте політично обмежений обиватель-попутник. Я мучився. Вище



154. Кадр з фільму „Іван".

політичне керівництво жило в Харкові. В мене почав псуватися характер. Я зробився нервовим і надміру вразливим. Я жив замкнуто".

Але звернемось до „Івана". Ця кіноповість значно заповнила прогалину, що її відчував О. Довженко. В цьому фільмі глядачі вперше почули милозвучне українське слово, мелодійну красу української пісні, самобутню тугу і журливість української музики.

Саме народною піснею й чудовими краєвидами починався фільм „Іван". Починався піснею, що яструбом зринала над бистрими водами Дніпра і мрійливо линула у височінь.

Але й в цьому фільмі О. Довженкові не судилося висловитись власною творчою мовою. „Іван" також був даниною соцзамовленню. Тільки тематика змінилася: треба було показати процес індустріялізації країни. Треба було показати, як окупаційна влада повільно і невблаганно перетворювала свободолюбного селянина на робітника.

„О. Довженко намагався показати, як молодий колгоспник, прийшовши на будівництво Дніпрельстану, звільняється від обмеженості селянського світогляду, сільських навичок і стає свідомим пролетарем. Вся винахідливість режисера спрямовувалась на те, щоб створити по можливості більше зовнішніх обставин, які, нашаровуючись у сприйнятті героя, виправдували б його переродження".[1]

Отже й тут пропагандивне забарвлення сценарія шкідливо позначилося на самому фільмі. Майстерно зняті епізоди на будівництві більше нагадували хронікально-документальний монтаж, ніж мистецький твір. Навіть самі совєтські критики згодом були змушені признати, що „у фільмі було чимало високомайстерних кадрів, але, захоплений патосом будівництва, бажанням показати всю його велич, режисер не розкрив у всій повноті і багатогранності процес „перековки" свого героя — „селюка" Івана, і тому фільм був позначений схематизмом, і благородне прагнення творця не досягло бажаних наслідків".[1]

Працюючи над „Іваном", О. Довженкові доводилось терпіти моральний тиск як урядових чинників, так і численних критиків: *„Наказ закінчити фільм до жовтневих свят було майже неможливо виконати. Це був мій перший звуковий фільм, знятий на дуже поганій апаратурі, ще неосвоєній початкуючими звукопрацівниками. І все-таки фільм я встиг здати, хоч для цього й довелося в останній час просидіти, не відходячи від монтажного стола, без*

[1] А. Роміцин. Минуле й сучасне, „Мистецтво", ч. 4, 5.

[1] І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво", ч. 2, 1957, стор. 30.

155. Кадр з фільму „Іван".

156. Кадр з фільму „Іван".

сну, вісімдесят п'ять годин підряд. Фільм, однак, вийшов невикінченим, пухким".

В чому саме полягала невдача фільму „Іван"? Цікаво послухати голоси як офіційної совєтської, так і чужинецької критики.

„Картина „Іван", не зважаючи на окремі, винятково виразні емоціональні епізоди і талановиту роботу Д. Демуцького, не вдалася режисерові. У фільмі зазнали краху передусім схематичні принципи аґітпропфільму з їх установкою на примітивний утилітаризм і пролеткультівський трафарет в зображенні явищ життя".[1]

Дещо інакшу, простішу і більше правильну оцінку дає Жорж Садуль: „Бажаючи бути „простим і ясним", він (О. Довженко — прим. Автора) майже повністю відмовився від сюжету, у наслідок чого його фільм перетворився на альбом чудових фотосвітлин українського неба і полів".[1]

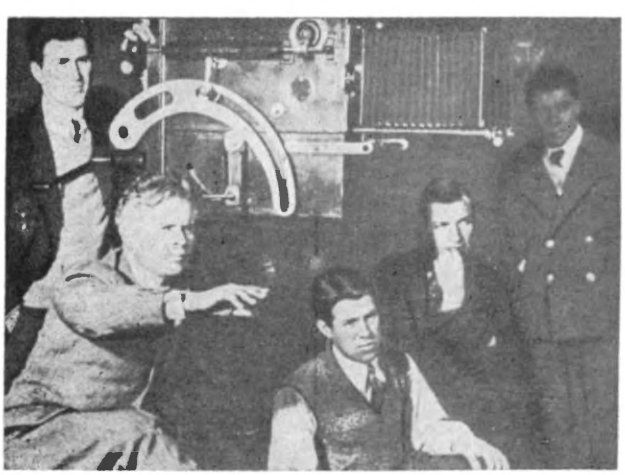
Совєтський уряд вже тоді побачив в особі О. Довженка непересічного режисера і сценариста, що може творити на згори визначену тему, одночасно зберігаючи високий мистецький рівень фільму і не впадаючи в дешеві пропаґандивно-аґітаційні штампи.

З другого боку, величезна популярність серед широких мас українського народу, захоплення його приховано самостійницькими ідеями, — занепокоїли Москву. Його було „добровільно-примусово" переведено на працю в студії „Мосфільму". Отже, цей урядовий крок треба розглядати як „почесне" заслання мистця. Воно було прискорене ідеологічними розходженнями з партійним керівництвом „Українфільму". У всякому випадку, це „переведення" не можна вважати ні логічним, ні доцільним, ні корисним для О. Довженка. Його чашу терпіння було переповнено: *„Приїхавши до Москви, я одразу з величезним душевним хвилюванням написав листа товаришеві И. В. Сталіну з проханням захистити мене й допогти мені творго розвиватися".*

158. Кадр з фільму „Аероград".

До теми про взаємовідносини Довженка і Сталіна ми ще повернемось. Тепер можемо тільки ствердити, що мистець був у стані мак-

[1] А. Роміцин. Минуле й сучасне, „Мистецтво", ч. 4, 5.



157. О. Довженко в студії „Мосфільм".

[1] Жорж Садуль. История киноискусства, М., 1957, стор. 299.

159 - 163. Монтаж кадрів з фільму О. Довженка „Аероград".

164 - 166. Монтаж кадрів з фільму О. Довженка „Аероґрад".

симального розпачу і другого виходу в нього не було.

Не довго довелося О. Довженкові протриматися у Москві. Разом з письменником А. Фадєєвим його було „відряджено" на Далекий Схід *„для вивчення краю з метою зробити про цю частину нашої країни фільм"*, — як надто лаконічно згадує про це сам мистець. В дальших рядках тієї самої Автобіографії можна наочно відчути невимовну тугу за Батьківщиною: *„Стоячи на березі Тихого океану і дивлячись на Захід, я згадував Україну..."*

Очевидно, Далекий Схід не був надто привабливим, бо О. Довженко чимскоріше повернувся до Москви і там за два з половиною місяці написав сценарій „Аероґрад". Зрозуміло, що не треба було кращого надхнення, як подорож до Сибіру. Сталін наочно показав непокірному режисерові, „де зимують раки".

Також і в Москві, далеко від Батьківщини, О. Довженко не припиняв своєї бурхливої діяльности: *„Працюючи над „Аероґрадом" в Москві, я багато уваги і часу віддавав громадській роботі, що її я так любив. Я був головою Всесоюзної творчої секції працівників кіна. Я організував у Москві Будинок кіна і налагодив його роботу"*.

Звуковий фільм „Аероґрад" розкривав нову сторінку життя і непосильної боротьби совєтських громадян на Далекому Сході за існування і самозбереження. Невимовно тужачи за українською землею, за квітучими садками, за безкраїми просторами українських степів, О. Довженко навіть і в цьому фільмі широко застосовує натурне фільмування, показуючи всю суворість і велич споконвічної тайги, країни вічного холоду.

Після довгих подорожувань і шукання „над-

167. Кадр з фільму „Щорс".

хнення" О. Довженко писав: *„Уже під час подорожі стало ясним, що можна не один, а багато гудових фільмів, нарисів, повістей і симфоній написати про все багене, а робити треба було один сценарій для фільму. Тоді я вирішив відібрати з величезної маси вражень найголовніші і, узагальнивши їх, виразити у формі художнього твору. У результаті вийшов сценарій „Аероград".*[1]

Побіжно згадуючи про „Аероград", Жорж Садуль в „Історії кіномистецтва" влучно зазначує, що „його талант не виграв від розлуки з рідною землею, і він знову вернувся до неї в повісті про Щорса..."

Іншу оцінку дає англійський дослідник кіна Айвор Монтеґю:

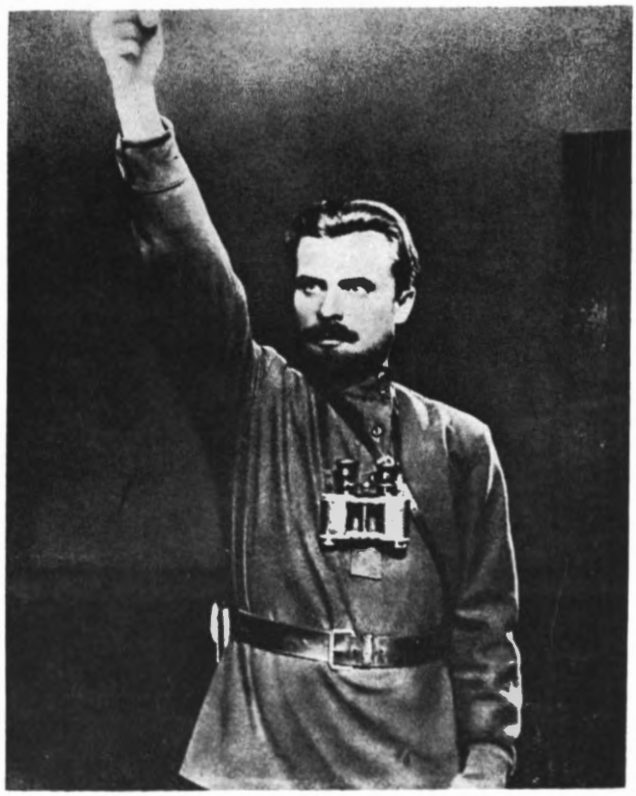
„Аероґрад" є контрастом до „Звенигори", бо

[1] Див. І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво", ч. 2, 1957, стор. 30.

168. Кадр з фільму „Щорс".

він (хоча не менше алегоричний) є вже твором зрілого мистця. Немає уже заборсаного аматора. Фантастичні елементи так досконало контролюються і балансуються, що створюють нову природу і майже ошукують глядача, необізнаного із символікою, переконуючи його, що він дивиться на події в чисто реалістичному пляні".[1]

Чужа, непривітна Москва не могла замінити О. Довженкові рідної землі. Після багатьох перипетій, листів до вищих установ, до совєт-



169. Є. Самойлов у ролі М. Щорса.

ських сановників і, нарешті, вдруге до самого Сталіна, — О. Довженко дістає нове завдання: написати сценарій і поставити фільм про учасника громадянської війни — Миколу Щорса або „українського Чапаєва", як його згодом називали.

„Це був найкращий мій фільм, — писав О. Довженко в своїй Автобіографії.—*І робота над сценарієм про Щорса і над фільмом була найвизначнішою, найзмістовнішою подією мого життя. Я писав сценарій одинадцять місяців*

[1] Айвор Монтеґю. Довженко — поет вічного життя, „Укр. літ. газета", ч. 52.

170 - 171. Кадри з фільму О. Довженка „Щорс".

і двадцять місяців крутив фільм. Це було ціле життя. „Щорсу" я віддав увесь свій життєвий досвід.Всі знання, набуті за дванадцять років праці, знайшли в цьому фільмі своє повне відображення. Я робив його з любов'ю і великим напруженням своїх сил, як пам'ятник народу, як знак своєї любови і глибокої поваги до героя великого українського жовтня. Я робив його з таким почуттям, начебто моя творчість здійснювалась не в мізерному целюлоїді, а в камені чи в металі, начебто йому судилося жити в століттях. Я хотів бути гідним народу".

І дійсно, „Щорс" був вершиною творчого злету мистця. Це була лірично-епічна поема про героїв громадянської війни. Тема важка і невдячна. Запропоновані історичні персонажі бліді й невиразні. Проте, виходу не було. Це не було звичайне партзамовлення, це був наказ самого Сталіна. Відступати було запізно. Шлях до відступу було відрізано. Залишився один вихід — вперед. І О. Довженко довів свою роботу до кінця. Сценарій народжувався в нестерпних творчих муках. В неменших стражданнях народжувався і сам фільм. Часами сили зраджували, і тоді О. Довженко впадав у відчай: *„Коли під час роботи я захворів, я нестерпно страждав від думки, що, може мені не вдасться вже довести свою роботу до кінця".*

До цього часу різні дослідники кіна зовсім по-різному тлумачили взаємовідносини О. Довженка із Сталіним. Доведений неперебірливим цькуванням заприсяжених критиків майже до відчаю, О. Довженко виїхав до Москви. Але й там не було йому спокою. Відчуваючи поважну конкуренційну силу, московські режисери і драматурги були наставлені вороже до „самородка" з України. Тоді він рішився на самий від-

172 - 173. Кадри з фільму О. Довженка „Щорс".

174. Кадр з фільму О. Довженка „Щорс".

важний крок: заапелювати до самого Сталіна. Всевладному диктаторові заімпонував талант і творча сміливість О. Довженка: „Сталін найшов доцільним „використати" Довженка, зрозумівши, що люди такого калібру народжуються не кожний день. Диктатор наказав припинити травлю вже тоді всесвітньо відомого режисера, а згодом почав особисто умовляти його „перебудуватися".[1]

А що кілька років перед тим тріюмфальним успіхом прогримів „Чапаєв" „братів" Васильєвих, то, зрозуміло, що вже при другій зустрічі Сталін запропонував О. Довженкові створити „українського" Чапаєва, не рахуючись з тим, чи взагалі подібний герой існував, чи ні. О. Довженко кинувся до бібліотек, до архівів, до самих випадково уцілілих від партійних чисток учасників революції 1917 року. Такої особи не було. Все сірі, нецікаві постаті. Або постаті з обличчями і характерами держиморд. І раптом комусь на думку прийшов командир Богунського полку, колишній фельшер Микола Щорс, що, фактично, нічим особливим, крім хоробрости, не відзначився перед революцією. Його безбарвну біографію було відповідно підмальовано, „освіжено новими фактами", „творчо переосмислено".

Тільки такий режисерський талант, як О. Довженко, міг надхнути бездушну схему творчим життям. І якщо далі ми говоритимемо про „Щорса" як про найвищий творчий злет О. Довженка, то матимемо на думці не виразно пропаґандивну тематику фільму, а блискучу здібність неперевершеного режисера створювати неповторні мистецькі зразки дослівно з нічого, з сухого пропаґандивного матеріялу. Проте, творчі злети, що ними так багаті були його ранні фільми, повторитися не могли.

[1] Юр. Большухін. Олександер Довженко — чи імітація, „НРС", ч. 16756, 3. 11, 59.

175. Кадр з фільму О. Довженка „Щорс".

Життя і творчість під диктаторською владою наклали і на нього свій відбиток.

В „Щорсі" О. Довженко відмовився від надмірної абстраґованости образної символіки, як ми бачили в „Арсеналі" чи в „Звенигорі". В „Щорсі" виразно відчувається намагання режисера знайти нові, виразніші й досконаліші мистецькі засоби вислову. Навіть офіційна совєтська критика, після значних спрепарувань та купюр, змушена була визнати мистецькі вартості фільму.

Також і закордонні дослідники кіна високо оцінювали цей фільм. Зокрема відомий французький кінознавець Жорж Садуль влучно завважив, що „В „Щорсі", як і в „Землі" поставник був одночасно і ліричним поетом фільму. Він зумів проявити тут справжні великі почуття героїзму, любови, розуміння природи, зневагу смерти. Пластична краса кадрів вражаюча — поля, покриті снігом, грозове небо, що по ньому пливе дим пожеж війни, безкраї поля соняшників, через які мчить кіннота. Романтична дія насичена великим гумором, що не зовсім відповідає стилеві Довженка".[1]

До подібних висновків прийшли також і сучасні совєтські критики, які були змушені ствердити, що „важливою і органічною відзнакою „Щорса" є його яскрава національна своєрідність. Вона і в характері героїв, і в особливій героїчній патетиці, близькій до патетики українських народних дум, і в поетичності пейзажів України, і в мові, і в пісні, і в неповторному українському гуморі."[1]

Хоч „Щорс" було задумано як виразно пропаґандивний фільм, проте в ньому найбільше виявилась індивідуальність автора сценарія і режисера. Як позитивні, так і неґативні персонажі мають ознаки мистецької суб'єктивности автора.

Головну дійову особу — Миколу Щорса — показано в реалістичному історичному оточенні. Проте, О. Довженко сконцентрував в цьому образі характерні риси героїв своїх попередніх фільмів. В ньому ми бачимо і мрійливість діда із „Звенигори", і рішучість Тимоша з „Арсеналу", і наївність Івана з однойменного фільму. Більше того, в образ Щорса О. Довженко вдихнув свій власний темперамент, свою іронію,

[1] Жорж Садуль. Історія кіномистецтва, М. 1957, стор. 305.

[1] О. Левада. Про деякі проблеми української кінодраматургії, „Мистецтво", ч. 2, 1959, стор. 10.

176. Кадр з фільму О. Довженка „Щорс". Сцена в школі.

свій світогляд. Тому Щорс більше схожий на казкового героя, ніж на героя громадянської війни. Він цікавий своєю непересічністю, але внутрішньо не виправданий і мало переконливий. В кольоритній постаті Боженка також втілено риси української ментальности: хитруватість, наївність, почуття гумору.

Цікаво відзначити, що фільм „Щорс" спочатку було задумано як твір інтернаціонально-пропагандивний, але фактично він залишився суто національним твором. Це були змушені признати навіть сучасні совєтські критики: „Щорс" — твір, що має яскраву національну форму. Це конче потрібно навіть підкреслити, бо, на жаль, далеко не всі фільми, що належать українській кінематографії, до речі й останнього часу, відображають її національні особливості. Певна річ, справа не в тому, що О. Довженко розробляв, як правило, українські сюжети і теми. Він мислив і говорив до глядача мовою українського народу, досконало знав його характер, натуру, склад розуму, любив і ненавидів те, що любив і ненавидів народ, і висловив усе це в мистецтві значно повніше і самобутніше за інших майстрів кіна".[1]

Отже совєтські критики не тільки співставляли „Щорса" з „Арсеналом", але й називали його „самим національним твором совєтського кіна". Адже через увесь фільм червоною ниткою проходить національна ідея — боротьба за незалежність батьківщини. Майже на протязі всього фільму, мов гармонійне тло, звучать українські пісні повстанців. І навіть зразу ж

[1] А. Роміцнн. Минуле і сучасне, „Мистецтво", ч. 4, 1957, стор. 19.

177 - 179. Кадри з фільму О. Довженка „Щорс".

після сцен гарячих атак йдуть сцени народних танків.

Взагалі, увесь фільм був насичений героїчно-романтичним патосом. Зокрема, показовою може бути сцена відпочинку в школі, де червоноармійці мріють про майбутнє. Щоб досконало передати настрій цієї сцени, О. Довженко дає докладні коментарі для виконавців в самому сценарії „Щорса": *„Зараз погнеться сцена, перед написанням якої хочеться звернутись до художників, операторів, асистентів, освітлювачів, — до всіх, хто повинен розділити зі мною складний труд створення картини.*

Приготуйте найчистіші фарби, художники мої. Ми будемо писати відшумілу юність свою.

Перегляньте всіх артистів і приведіть до мене артистів красивих і серйозних. Я хочу відчути в їх очах благородний розум і високі почуття. Декоратори, розташуйте їх у народній школі на підлозі, на лавах, на столах на фоні земних півкуль. Поранених перев'яжіть свіжими бинтами, покладіть їх у ряд, і шаблі покладіть поруч. Хай відпочинуть вони після довгих кривавих трудів. Вдягніть їх — відповідно дорогим спогадам про початок нашої епохи.

Освітіть їх, оператори, чистим світлом, щоб усе прекрасне, що пронесли вони по полях України, відобразилось на їх обличчях повністю і передавалося глядачам, і хвилювало серце нащадків високим хвилюванням.

Хай це буде світ вечірній, тихий, як перед святом після довгих трудів.

Хай вони мріють. Не треба їм ні їсти в цей час, ні пити, ні курити, ні зшивати поношений одяг. Не треба звичайних слів, побутових рухів, правдоподібних подробиць. Прибе-ріть геть всі п'ятаки мідних правд. Залиште тільки чисте золото прави. (Підкресл. наше. — *Автор). Не опускайте їх в побут. Є війна. Є перемога і відпочинок поміж битвами. Товариші артисти, є перемога, і ви її героїчні виконавці. Я горджуся й захоплююся вами".*

В „Щорсі" широко запроваджено режисерський засіб фільмового контрасту: масові сцени боїв чергуються з інтимними ліричними сценами, з жанровими гумористичними епізодами. Увесь фільм насичений довженківським оптимізмом. Навіть сцена смерти Боженка звучить переможним мажором.

В „Щорсі" О. Довженко використав кращі технічні надбання світового кіна і ряд своїх власних творчих засобів виразности. „Щорс" вщерть наповнений хвилюючими і динамічними кадрами, в ньому було майстерно виведено ряд рельєфних характерів, в ньому використано споконвічний український гумор і гостру дотепність.

„Це найбільш зрілий, значний своєю масштабністю і високими ідейно-художніми якостями твір українського кіномистецтва тих років".[1]

---

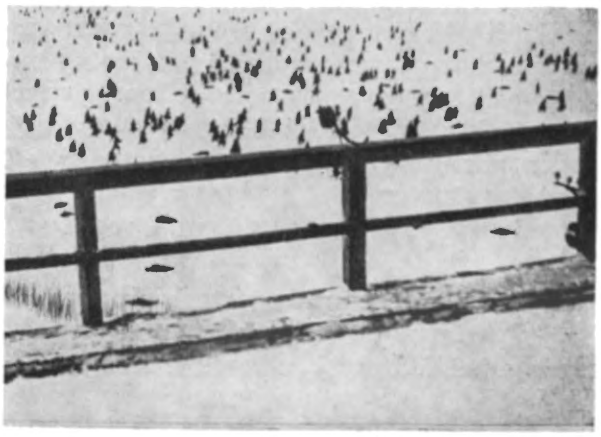
[1] І. Корнієнко. Творчість мистця, „Мистецтво", ч. 2, 1957, стор. 30.

180. Кадр з фільму „Щорс".

Звичайно, обставини примусили О. Довженка ідеалізувати громадянську війну та її учасників. Зрештою, і сама ідея фільму виникла під впливом небувалого успіху „Чапаєва". Без перебільшення треба ствердити, що ідейним задумом і режисерським розв'язанням „Щорс" переміг „Чапаєва". Навіть Жорж Садуль переконливо ствердив з цього приводу: „Далі треба згадати фільм Довженка „Щорс", що своєю майстерністю і гуманністю навіть перевищує „Чапаєва" Васильєвих".[1]

Серед українських фільмів періоду 1932-1941 рр. „Щорс" займає визначне місце. Хоч це був виразно революційно-пропаґандивний фільм, проте він був вершком творчости О. Довженка. Те, що міг досягти мистець в „Щорсі", не вдалося досягти йому в фільмах останніх років.

[1] Жорж Садуль. Історія кіномистецтва, М. 1957, стор. 305.



181. Кадр з фільму „Щорс".

Тому можна з певністю твердити, що саме „Щорс" був лебединою піснею Довженка-мистця.

Московська газета „Правда" так писала після прем'єри фільму: „Довженко сам був учасником подій, сам бився за рідну Совєтську Україну, сам плакав її сльозами, коли країну терзали чужинці-інтервенти, сам літав степами, сам співав з бійцями і сам танцював відчайдушно „гопака" з блискучою шаблюкою в руці... І тому сцени цієї поеми, цього фільму, йдуть від найглибшої правди життя, від землі, від нашої войовничої епохи".[1]

О. Довженко не тільки умів безпомилково вибирати акторів на головні ролі, але й суворо ставився до відповідного добору зовсім

182. Кадр з фільму „Щорс".

другорядних виконавів і навіть учасників масових сцен. Зовнішнє втілення героя в О. Довженка завжди відповідає внутрішньому його змістові.

Так, головним персонажам фільму — Щорсові та Боженкові було надано виразно національних рис. О. Довженко залюбки доручав відповідальні ролі маловідомим акторам, з радістю працював з випускниками Театрального інституту.

Навіть для виконання ролі Щорса О. Довженко вибрав невідомого артиста Євгена Самойлова. Перед цим артистом він поставив досить складне завдання: створити образ легендарного командира, наділивши його всіма рисами революціонера-вояка, а також рисами

[1] Фільм „Щорс", „Правда", 5. III. 1939.

183. О. Довженко на фільмуванні „Щорса".

мрійника. В уста Щорса О. Довженко хотів вкласти свою заповітну мрію — перетворити в квітучий сад не тільки українські села, але й великі міста України. Ці думки він і сам неодноразово висловлював у своїх доповідях, промовах, в своїй автобіографії. Ще в 1926 р. коли завершувалось будівництво першої черги Київської кіностудії художніх фільмів, він знайшов час і сили перетворити смердючий пустир коло неї у величезний квітучий сад, що тепер цвіте і плодоносить і служить світлою згадкою нащадкам про великого мистця.

Не можна поминути образу „батька" Боженка, втіленого арт. Г. Скуратовим. Цей образ просякнений теплотою і гумором, проте часами переходить в гротеск (сцена з кулеметом в Київському оперному театрі).

Вертаючись до головного персонажа — героя громадянської війни М. Щорса, — напрошується на думку ще одне сміливе порівняння: чому постать Щорса така близька і знайома нашим сучасникам, також героям визвольної боротьби України? І тут виникає не зовсім ортодоксальна думка: а що, якби замість червоної зірки на шкіряному картузі Щорса був причеплений тризуб? А що, якби зробити незначні купюри в тексті кіносценарія і змодифікувати психологічне окреслення головних персонажів? Адже навіть наскрізна дія могла б залишитись та сама — визвольна боротьба за Україну. І тоді той самий Микола Щорс міг би стати героєм визвольної боротьби України проти наїзників усіх мастей. Адже на скрижалях визвольної боротьби українського народу записано тисячі імен ще більше відважних, ніж Микола Щорс, ще більше відданих Україні.

Тому фільм Довженка „Щорс" — це насамперед не його заслуга, а заслуга його таланту. Тут Довженко-мистець переміг Довженка-громадянина. Як громадянин — Довженко силою обставин пішов на службу Москви, як мистець — Довженко увіковічнив свої ідеї, свою систему, зайнявши місце поза часом і простором в пантеоні найкращих режисерів світу. Ми не погоджуємося з Довженком-громадянином, але ми високо оцінюємо Довженка-мистця.

184 - 185. Ліворуч: кадр з фільму „Звенигора". Праворуч: кадр з фільму „Щорс".

Не зважаючи на загально похвальну критику фільму „Щорс", деякі заприсяжені критики закидали О. Довженкові, що „...у фільмі недостатньо розвернено показано участь російського народу в визвольній боротьбі українського народу з арміями кайзерівської Німеччини, а потім із силами своєї національної реакції — з петлюрівщиною".

186 - 188. Кадри з фільму „Битва за нашу радянську Україну". Реж. О. Довженко.

189. О. Довженко між червоноармійцями.

Завжди йдучи попереду інших мистців, О. Довженко не цурався навіть праці над суто хронікальними фільмами. Не маючи змоги вільно творити, в дні окупації Західних областей України О. Довженко виїхав з групою кінооператорів для фільмування пропаґандивного документального фільму „Звільнення": *„Восени 1939 року, під час визвольної війни за воз'єднання Західної України і Західної Білорусі, я попрацював в Галичині біля двох місяців, як політробітник і керівник операторської групи. Зараз я монтую цей документальний фільм, після чого приступлю до виготовлення сценарія за повістю Гоголя „Тарас Бульба". Мені зараз сорок п'ять років. Признаюсь, я досить втомився і тому не надто здоровий. Я перестав бути швидким..."*

Навіть з пересічних документальних епізодів кінохроніки О. Довженко зумів вибрати саме цінне і цікаве, показавши великі можливості кінопубліцистики та її образотворчих засобів.

190. О. Довженко на фільмуванні „Мічуріна".

Під час Другої світової війни напівхворого О. Довженка було мобілізовано, вдягнено в сіру совєтську шинелю і призначено співробітником військової газети Південно - Західного фронту. В цій газеті він друкує окремими книжечками свої пристрасні, хвилюючі нариси, оповідання, статті та кореспонденції. Такі оповідання, як „Мати", „Воля до життя", „Відступник", „Ніч перед боєм", „Тризна", „Незабутнє" тощо, переконливо і майстерно розповідали про героїзм українських людей, вселяли в них бадьорість і віру в перемогу над гітлерів-

191. Кадр з фільму „Мічурін".

ською Німеччиною. І змучені до краю, голодні, погано озброєні совєтські вояки йому вірили. Чи щирими були його слова, — залишаємо сумлінню самого О. Довженка. Але його ім'я і його твори промовляли до серця совєтських бійців-українців. Вони зупинили їх духовий занепад, дивовижний спад військової дисципліни, мародерство, крадіжки і пиятику.

В цей саме час О. Довженко знаходить час, щоб створити документально-художній фільм за власним сценарієм п. н. „Битва за нашу радянську Україну". В цьому фільмі зображено

192. О. Довженко на фільмуванні „Мічуріна".

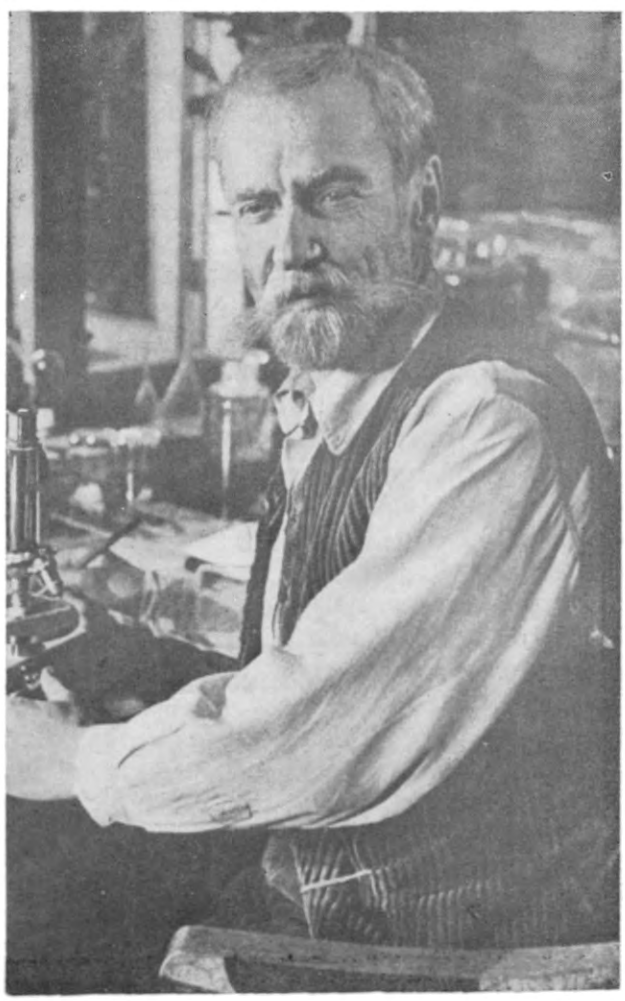
перебіг боїв з німцями в 1941-43 рр. Згодом О. Довженко ставить також і фільм „Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель", що відтворює події 1941-1944 рр. В цих виразно пропаґандивних стрічках О. Довженко ще раз затвердив за собою звання видатного майстра монтажу, композиції і дикторського тексту. В праці над фільмом він майстерно використав трофейну німецьку кінострічку.

В період війни О. Довженко пише сценарій „Повість полум'яних літ", що за широтою відображених подій, за творчими засобами, за своєю образною системою має багато спільних рис з „Арсеналом", „Землею" і „Щорсом".

В повоєнні роки О. Довженко вже знову в Москві пише п'єсу і сценарій, а також ставить свій фільм „Мічурін" („Життя в цвіту"). Відірваний від рідної землі, від співучої української мови, від друзів і приятелів, — О. Довженко не занепав духом. В його фільмі про перетворювача природи І. Мічуріна тільки зрідка проникають мінорні нотки. В основному фільм звучить переможним мажором. І навіть квіти, що розпускаються на очах глядачів, втілюють заповітну мрію Мічуріна, перемогу його життя.

В свої останні роки О. Довженко майже цілком відійшов від кіна. Він тільки написав ряд сценаріїв і кіноповістей: „Відкриття Антарктиди", „Зачарована Десна", „Завойовники космосу", „Поема про море" та ін. Найбільше цікавим твором було автобіографічне оповідання „Зачарована Десна". Саме цей твір зайвий раз переконав нас, що Довженко був не тільки неперевершеним сценаристом і режисером, але й високообдарованим прозаїком. Ось як пише про нього один із сучасних українських публіцистів на еміграції: „На фоні загальної недолугости, коли давно вже й забулося, що можна писати не на замовлення, а з переконання, цей

193. Кадр з фільму „Мічурін".



194. Кадр з фільму „Мічурін".

195. О. Довженко у Каховці перед фільмуванням „Поеми про море".

твір прозвучав як шедевр свіжости й неповторности, далеко залишаючи усю всесоюзну літературну занудність, разом з найсміливішими її літераторами типу, наприклад, Шолохова, і став на такому рівні, що ми, не кривлячи душею, можемо говорити: так пишеться шедеври".[1]

О. Довженко був незрівняним учителем молоді та досвідчених акторів: „До останніх днів життя у нього завжди було палке бажання безкорисливо ділитися з людьми, що його оточували, а зокрема з молоддю, — своїм досвідом, думками і спостереженнями".[2]

На Україні його вперто не допускали до педагогічної діяльности. Тільки вже в останніх роках свого життя він почав викладати режисуру у Всесоюзному інституті кінематографії в Москві.

При кожній нагоді О. Довженко виступав з доповідями, дописував до журналів і газет. На 2-му з'їзді письменників він кинув виклик драматургам і письменникам: *„Дамо ж народові готириста сценаріїв на рік, хороших і різних".*

Останні три літа він жив у Каховці, над Дніпром, готуючи матеріяли для кіносценарія „Поема про море". Проте, цього фільму йому так і не судилося поставити. Кілька місяців перед смертю було розпочато фільмування першого українського широкоекранного кольорового фільму про будівників Каховської гідроелектростанції. В розпалі цієї роботи творче життя О. Довженка обірвалося.

Керму взяла в свої руки його довголітня співробітниця і дорадниця, його дружина — Юлія Солнцева. Саме вона й довела працю над фільмом „Поема про море" до переможного кінця. Але про це — в дальших розділах книжки.

Вище вже було згадано, що О. Довженко дістав признання не в земляків, а саме в чужинців:

„Довженка може більше, ніж будь-кого, можна назвати першим світовим поетом кіна".[1]

„В свою чергу Олександер Довженко, що добився признання в кінці періоду німого кіна, також різко відрізняється від своїх попередників — Дзиґи Вертова, Ейзенштейна, Пудовкіна: Довженко — українець, і це накладає свій відбиток на його творчість".[2]

„Шлях Довженка був . . . трагічним. Людина абсолютної чесности з іншими і з самим собою, він не міг не бачити, що режим, система, ідеологія комуністичної партії — суть брехня і насилля, лицемірство і безсоромність. Він був не з тих, хто готовий як завгодно кривити душею задля своєї вигоди, безпеки і пихи".[3]

Невблаганна смерть обірвала творче життя О. Довженка. Життя, сповнене творчих шукань, творчого горіння, творчих задумів. Але його творчість невмируща. На ній вчитимуться наші нащадки.

---

[1] І. Кошелівець. Пам'яті Олександра Довженка, „Літературна газета", ч. 1(19), січень 1957 р.

[2] Ю. Тимошенко. Світло великої душі, „Искусство кино" ч. 12, 1957, стор. 126.

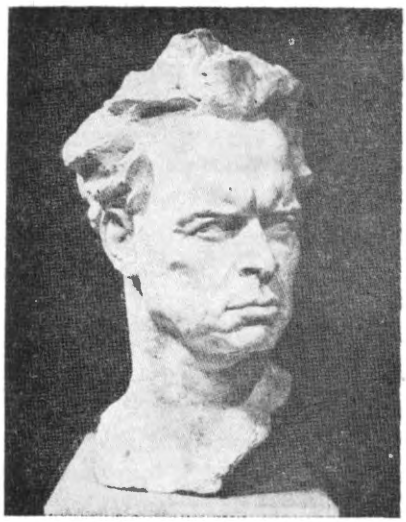
[1] Луіс Джейкобс (Lewis Jacobs). Цит. за Полтавою. Творець українського фільму, „Сучасна Україна", ч. 12, 14. VI. 1953.

[2] Жорж Садуль. (Georges Sadoul). Історія кіномистецтва, М., 1957, стор. 178.

[3] Ю. Большухін. Олександер Довженко - чи імітація, „НРС", ч. 16576, 3. II. 59.

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО

МОЯ МЕТОДА*



196. Погруддя О. Довженка роботи Г. Пивоварова.

Після революції українське кіно було змушене розпочинати свої початки з самих основ, будуючи студії та виховуючи нові кадри працівників кіна.

Свою працю для кіна я розпочав у студіях ВУФКУ, що тепер відомі як Українфільм, де я і працюю дотепер.

Два фільми сформували центральну напрямну лінію моєї праці: „Арсенал" і „Земля". Я створював свої фільми на основі соціяльних мотивів. Самий сценарій фільму не має для мене вартости, якщо він не є наслідком певної соціяльної форми. Ця точка зору зумовлює також і методу моєї праці. Я називаю її

Синтетичною методою:

З величезної кількости матеріялу, що його цілком вистачило б, щоб створити п'ять або шість фільмів, я роблю один єдиний фільм, зв'язаний разом надзвичайно сильною напругою. Цим самим я конденсую увесь наявний матеріял в одне єдине ціле.

Я добирав дійові особи таким способом, щоб вони не тільки втілювали героя фільму, але й цілу соціяльну групу. Це добре відома „метода типізації" в совєтській кінематографії.

„Арсенал" — це перший зворотний пункт моєї праці. (Довженко вважає два свої попередні фільми, „Сумка дипкур'єра" та „Звенигора", суто підготовчими в його творчій праці. — *Прим. ред. журналу).*

„Арсенал" має певне історичне підґрунтя:
— кінець імперіялістичної війни 1914-18 рр.
— розклад російських військових частин
— поворот солдатів додому
— їх перебування на території України
— перші спалахи революції.

Разом з цим на Україні під час революції виникають *дві центральні проблеми:* національна і соціяльна.

Національна проблема була об'єктом активности української буржуазії, переважно з числа інтелектуальних робітників. Ці люди намагались задовольнити свої національні інтереси, нехтуючи соціяльними інтересами, що їх захищали робітники, селяни і решта трудової інтеліґенції. Цей конфлікт зацікавлень був причиною розходжень між буржуазією з одного боку і пролетаріятом — з другого.

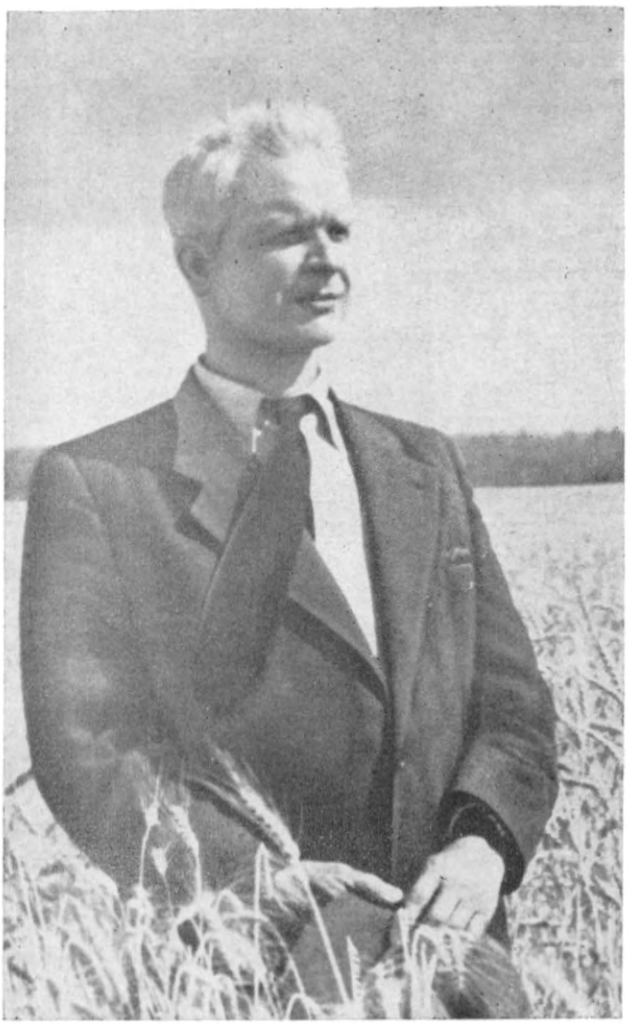
Це, властиво, і була ідея, що на ній базувався „Арсенал". В фільмі сконцентровано стільки матеріялу, що його було б досить на п'ять чи шість окремих фільмів. Але фільм зроблено так, щоб *мінімальною кількістю матеріялу висловити максимальну кількість ідей і соціяльних емоцій.*

„Арсенал" втілює боротьбу робітників за захоплення влади на Україні. Це — кінобойовик, що сконденсовує вищезгадані події; він символізує не тільки Київ з його передмістями і околицями, але Україну в цілому.

ДРУГИЙ ПОВОРОТНИЙ ПУНКТ — це „Земля", що також стверджує нову методу совєтського кіна в подачі матеріялу, методу, що тісно зв'язана із змістом фільму.

Подібно до того, як існують в світі дві політичні системи — комунізм та капіталізм, — так само є *дві системи кінематографії.* З од-

* Стаття О. Довженка в "Experimental Cinema", ч. 5, 1934, Нью-Йорк. Переклад Автора. Збережено пунктуацію та стиль оригіналу.



197. О. Довженко в останні дні перед смертю.

ного боку — совєтська кінематографія; з другого — французька, американська тощо.

Зміст американської фільмової індустрії так само , як і европейської — це переважно: любов, сильний герой, чарівна жінка, мальовничі декорації, туалети, люксус тощо. Ці фільми мали успіх в певної частини авдиторії глядачів як Нового, так і Старого Світу.

Совєтське кіно знайшло свою авдиторію, маючи в наявності такі елементи:

— маси, натовп, юрбу;
— колосальні зрушення;
— спеціяльні теми;
— відмінні ракурси камери;
— темп.

В „Землі" я намагався працювати дещо відмінно. Я намагався виключити засобами великої швидкости певних рухів всі звичайно ефектовні кадри; і я вибрав також звичайні об'єкти.

Наочний приклад покаже, як саме я працював:

Безкрає поле, *звичайне* село, *звичайні* люди. *Це три найбільше вживані елементи,* що примушували мене розраховувати тільки на моє мистецтво і на мого актора-людину. Час-відчасу я зовсім не вживаю професійних акторів.

В „Землі", наприклад, одну з головних ролей виконував звичайний пічник.

В праці з не-актором, я вживаю

СПЕЦІЯЛЬНОЇ МЕТОДИ.

В чому різниця між не-актором і актором?

Не-актор не знає технічних засобів і не знає, що робити з часом (тобто з часом у фільмі, з тривалістю швидкости й руху). Проблема полягає в тому, щоб створити тип ситуації, в якій не-актор, подібно акторові, забуде, що він грає перед камерою; іншими словами, створити ситуацію, в якій актор не грає, але *працює*. Тоді часто-густо виникає ситуація, в якій режисер забуває свою ролю режисера і впливає на не-актора як людина на людину. Проте, в цьому випадку необхідно, щоб не-актор *відгував,* що саме від нього вимагають.

Іноді виникає ситуація, що її дуже тяжко пояснити не-акторові. В таких випадках я вживаю т. зв.

ПРОВОКАТИВНОЇ МЕТОДИ ПРАЦІ:

Примусити не-актора зробити певний вираз обличчя або рух. *Спровокувати* його до цього. Якщо, наприклад, сцена вимагає виразу здивування, тоді, щоб спровокувати вираз подиву, треба злякати виконавця, володіючи майже майстерністю жонґлера.

МАСОВІ РУХИ, РУХИ МАС

репрезентують основну провідну думку мого фільму „Земля". Здавалось би, невдячна тема, проте — це тема, що ховає в собі великі соціяльні зрушення. Моїм завданням було викликати через ці фактори певні асоціяції в глядача. Моя праця йшла по лінії

НАСКРІЗНОЇ ДІЇ:

Створити фільм, що примусить глядача дивитись його *не лише один раз,* а дивитись його *кілька разів*. Якщо ми можемо багато разів насолоджуватися образами Рафаеля чи Рембрандта; якщо ми завжди можемо читати Байрона чи Гете, або слухати музику Бетговена,

чи слідкувати за думками Шекспіра, — то чому не можна також кілька разів насолоджуватись цінним мистецьким фільмом?

Або,

ЩО МОЖЕ БУТИ БІЛЬШЕ СПРИЯТЛИВИМ ДЛЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ, —

зробити фільм, що його глядач буде сприймати *пасивно,* сидячи в кінотеатрі з своєю дівчиною чи коханкою і, вийшовши з кіна запалить цигарку і через п'ять хвилин забуде все, що він бачив,

або зробити фільм, що його глядач не цілком зрозуміє з першого разу, бо в ньому було застосовано нову методу, але який викличе в ньому новий інтерес, *що примусить його думати, міркувати, бути активним?*

Я переконаний, що тільки ця остання метода правильна і що тільки за допомогою цієї методи ми матимемо змогу *зрушити фільм із сугасного зародкового стану і створити фільм, що його можна було б назвати цінним вкладом в мистецтво.*

ЗВУК

становить другий поворотний пункт в розвитку кінематографії. Він в корені змінив обличчя кіна. Німий фільм перетворився в звуковий. „Розмовні" фільми в сучасній формі це — величезна помилка, якщо мова йде про звуковий фільм. Їх можна порівняти до найгіршої сценічної продукції та, крім того, вони руйнують інтернаціоналізм кіна. Вони роблять кіно незрозумілим. Проте,

МИСТЕЦТВО СЛОВА

може бути вжите у фільмі в інтернаціональному сенсі. Уявіть собі, наприклад, паніку на біржі: люди говорять тут на різних мовах, але, не зважаючи на це, ми знаємо, що вони є висловом паніки, страху, боротьби. Інший приклад: корабель з п'ятьдесятьма матросами різних національностей. Матроси не розуміють мови один одного; ціна вантажу корабля раптово впала на біржі і корабель має бути знищений; ці новини приніс радіо-телеграфіст, що, хоч і не розуміє мови матросів, проте безуспішно намагається пояснити їм; матроси не розуміють *слів,* але вони починають розуміти *зміст* його мови; вони бачать страх, смерть; вони шукають спасіння, і, незважаючи на те, що вони говорять на різних мовах, вони вже досить добре розуміють одне-одного. В обох випадках ми можемо спостерігати відношення звуку, в нашому прикладі *слова,* до зображення і також до всієї композиції фільму.

Дещо осторонь від живого слова стоять

ПРИРОДНІ ЗВУКИ.

Вони також так само експресивні, емоційні й багаті, як живе слово у звуковому фільмі. Але ще й дотепер їх не було відповідно використано. Вони служать більше ілюстративним матеріялом в той час, як вони, по суті, мали великі можливості в мистецькій системі звуку й зображення. Також є ще один елемент звукових фільмів, що його не треба забувати:

МОВЧАНКА.

Яким кольоритним, яким емоційним елементом є мовчанка в звуковому фільмі! Декому може здаватися, що мовчанка завжди однакова, проте, наприклад, кожний зразу відзначить різницю між мовчанкою в кімнаті та мовчанкою в полярних країнах!

З цих міркувань ми можемо також відзначити важливість

СПОЛУКИ ЗВУКУ З ОБРАЗОМ:

Співвідношення між звуком і образом більшість глядачів розуміє механічно. Звук не повинен „репродукуватися" тільки тому, що він є реальністю. Спочатку нам треба усвідомити, що саме являє собою звуковий фільм, і тільки тоді ми можемо присвятити себе фаховим записам звуку. Ми повинні прикласти всіх зусиль, щоб знайти мистецьке *втілення* на основі взаємовідносин звуку і руху.

УКРАЇНСЬКЕ КІНО В ЛАБЕТАХ "СОЦРЕАЛІЗМУ"

1932 - 1941

Історія повторюється. На зміну рокам відродження незмінно приходили роки політичного і культурного занепаду. Таке повторення циклів можна спостерегти також і на протязі всього періоду історії українського кіна. Схематична діяграма в кінці книжки дасть наочне уявлення про кількісний стан українських фільмів (чи фільмів у тій чи іншій мірі зв'язаних з Україною) на протязі окремих років. Здавалось би, що і якісний стан мав би йти в парі з кількісним. Проте, це не завжди було так. Зокрема, в перші роки „соцреалізму", в роки небувалої політичної, культурної і фізичної реакції, — кількісний стан українських фільмів стояв на досить високому рівні. Зовсім інша справа з їх якістю.

Причиною цього, здавалось би, феномену було ніщо інше, як тільки припізнене викінчення ще раніше розпочатих фільмів, що до того ж тепер повинні були проходити крізь лябіринти політичної цензури. Часами вже зовсім змонтовані й готові для прокату фільми роками лежали на полицях кінофабрик, чекаючи на вирішення своєї долі. До цієї теми ми ще повернемось в кінці цього розділу.

В попередньому розділі ми вже згадували про горезвісну постанову ЦК ВКП(б) „Про перебудову літературно-художніх організацій" (квітень 1932 року), що, фактично, була широкозакроєним наступом на культуру всіх підсовєтських народів.

Задовольнившись небувалим зростом літератури і мистецтва, ЦК вирішив змінити свою „генеральну лінію" в бік повного контролю всього інтелектуального життя СССР. В постанові було зроблено випад насамперед проти численних організацій та об'єднань літераторів і мистців, що нібито „стали сковувати і гальмувати дальший розвиток художньої творчости". Далі було постановлено зліквідувати всі асоціяції письменників і мистців та „об'єднати всіх письменників, які підтримують платформу совєтської влади і прагнуть брати участь у соціялістичному будівництві, в єдину Спілку совєтських письменників з комуністичною фракцією в ній". Відповідні зміни було також зроблено по лінії творчих об'єднань інших видів мистецтва. Зрозуміло, що від цієї горезвісної постанови в найбільшій мірі постраждали численні літературні та мистецькі об'єднання на Україні.

Не встигли українські мистці очуняти від першого удару, як у вересні 1933 року той самий ЦК ВКП(б) видає постанову „Про видавництво дитячої літератури", ухваливши сконцентрувати всі дитячі видання в одному видавництві „Детгиз".

В травні 1934 року відбулась скликана ЦК КП(б)У Всеукраїнська творча нарада працівників кінохроніки, а в серпні того ж року відбувся перший Всесоюзний з'їзд совєтських письменників, що на ньому було сформульовано „основні положення соціялістичного реалізму — єдино вірної, найпередовішої методи художньої творчости".[1]

Паралельно з партійним наступом на працівників української культури йшов наступ фізичний. Тисячі невинних мистців і літераторів було заарештовано, багатьох розстріляно навіть без судового вироку, а інших заслано в далекі

[1] „Мистецтво", ч. 5, 1957, стор. 51.

198. Кадр з фільму „Вогні над берегами".

199. Кадр з фільму „Вогні над берегами".

табори Сибіру без права листування. Але фізичний наступ на українську культуру на цьому не закінчився.

Рівнобіжно з постановами ЦК розпочався широкозакроєний голод на Україні. Хоч в основному голод було розчислено на знищення українського селянства, проте від нього в значній мірі постраждала також українська інтеліґенція, що переважно вийшла з селянства.

Документально доведено, що під час голоду 1932-33 рр., вимерло на Україні 8.100.000 осіб.[1] Значний відсоток цього числа складали представники української культури.

Дуже влучно характеризує цей період один з небагатьох на еміґрації дослідників кіна Вадим Павловський: „Від режисерів чим далі тим дужче почали вимагати обов'язкового показування і підкреслення клясової боротьби і пропаґування всіх поточних большевицьких гасел, під якими провадилася внутрішня і зовнішня політика".[2]

Режисерам, що уперто противилися „переходові на рейки соцреалізму" пришивалося справи, що неминуче мали довести їх до підвалів ГПУ чи НКВД. Тому й не дивно, що більшість фільмів, зокрема на початку 30-тих років, було перероблювано по кілька раз. Деякі фільми було взагалі знято з виробництва. Ось що пише про один з таких фільмів В. Павловський: „Так, фільм режисера Білінського — „Застава коло Чортового Броду" (з прикордонного життя) робили й перебляли коло двох років, витратили на нього більше мільйона карбованців — і, зрештою, вирішили восени 1936 року покласти на полицю, бо з'ясувалося, що нові переробки, аби пристосувати його до найновіших віянь совєтської внутрішньої політики, коштуватимуть не менше як 300 тис. карб." [1]

Далі цей самий автор дає перелік деяких фільмів, що так і не побачили екрану: „Повідь", реж. А. Голуб і Н. Салкевич, „Штурмові ночі", реж. І. Кавалерідзе, „Войовничі дні", реж. Луков та ін.

Про інший фільм цей самий автор згадує так: „Найбільше яскравим прикладом є доля фільму „Суворий юнак", що його ставив спеціяльно запрошений з Москви режисер А. Роом на Київській кінофабриці, за повістю російського письменника Юрія Олеші. В цьому фільмі влада добачила прояви „формалізму" (гонитви за зовнішньою формою, нехтуючи його ідею та зміст), з яким большевики розпочали запеклу боротьбу в 1936 році. В липні 1936 р., за постановою уряду, працю над цим фільмом спинено, не зважаючи на те, що вже було всаджено в фільмування 1.800.000 карбованців. Режисера Роома знято з роботи

The Black Devils Of The Kremlin, Detroit, 1955, стор. 129.

[2] В. Павловський. Кінематографія на Україні, „Крила", ч. 5(15), 1953.

[1] В. Павловський. Кінематографія на Україні, „Крила", ч. 5(15), 1953, стор. 14.

200. Кадр з фільму „Можливо завтра".

201. Кадр з фільму „Свято Умірі".

з забороною далі працювати режисером. Операторові Єкельчикові оголошено догану за те, що він, мовляв, „прогавив" формалізм у цьому фільмі. Заступника директора Київської кінофабрики Лазуріна звільнено з посади, а від директора фабрики Нечеса та від начальника мистецько-виробничого відділу тресту „Українфільм" Левіта зажадано пояснень — як було витрачено купу грошей на отакий фільм? А лише за кілька днів до того місцеві газети в захваті описували цей фільм, що мав бути „новим етапом в розвитку кінофільмового мистецтва".[1]

Від загальної характеристики цього періоду в історії українського кіна перейдемо до ретроспективного перегляду окремих фільмів у хронологічному порядку.

На початку цього розділу було згадано про причини порівняльно високого кількісного складу українських фільмів в перші роки пля-

[1] Там само.

202. Кадр з фільму „Ворог один".

номірного наступу на українську культуру. Найбільша кількість українських фільмів, а також фільмів не-українських режисерів і сценаристів, але виготовлених виключно українськими силами, — припадала на 1932-1933 рр. Так, в 1932 році мали вийти з продукції такі фільми режисерів-чужинців: „Шахта 12-16", реж. О. Каплер; „Справи і люди", реж. А. Ма-

203 - 204. Кадри з фільму „Ворог один".

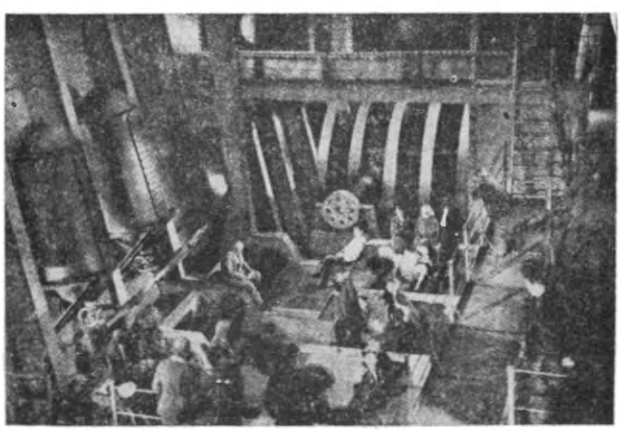
205. Кадр з фільму „Ворог один".

черет; „Вогні над берегами", реж. О. Соловйов; „Фронт" (перший звуковий художній фільм), реж. О. Соловйов; „Діти шахтарів", реж. О. Маслюков; „Можливо завтра", реж. Д. Дальський та ін. Проте, всі ці фільми, за винятком фільму „Діти шахтарів", було знято з виробництва.

В цей самий час українські режисери закінчували поставу таких фільмів, як: „Авангард",

206. Кадр з фільму „Ворог один".

сцен. і реж. М. Шпиковський; „Полум'я гір", реж. А. Кордюм; „Рік народження 1917", реж. Л. Бодик, сцен. М. Бажан. Проте, жодному з цих фільмів так і не судилося побачити екрану. Їх було знято з виробництва і обвинувачено в „буржуазному націоналізмі", „фашизмі", „біологізмі", „петлюрівщині" та інших гріхах. Натомість з'явились фільми суто ортодоксального, пропаґандивного характеру, що з рабською запобігливістю йшли за закрутами партійної лінії: „Атака", сцен. С. Лазурін, реж. Г. Тасін; „Вітаю з переходом", сцен. М. Ятко, реж. П. Долина; „Висота ч. 5", реж. Ф. Лопатинський, сцен. В. Охременко; „Корінці комунізму", сцен.-реж. Л. Луков; „Людина без футляра", сцен. С. Рошаль, В. Строєва, реж. В. Строєва; „Народження героїні", сцен. С. Вейтінґ, В. Вальдо, реж. О. Маслюков; „Свято Унірі", сцен. М. Ятко, реж. П. Долина та ін.



207. Кадр з фільму „Вирішальний старт".

Більшість цих фільмів було легко пропущено цензурою або через свою виразно пропаґандивну тематику, або через те, що режисерів було причислено до „соціяльно-близького елементу".

Найбільше цінними фільмами випуску 1932 року треба вважати „Іван" О. Довженка (див. вище) та „Люлі-люлі, дитино", сцен. О. Варава, реж. Л. Френкель. В цьому ж самому році

208. Фільмова група реж. Б. Тягна.

209. Кадр з фільму „Океан".

було знято з виробництва фільм талановитого російського режисера Л. Лукова — „Войовничі дні", як фільм „буржуазно-націоналістичний".

Також і в 1933 році,— коли не тільки працівники кіна, але й сама совєтська цензура докладно не знала визначення „соціялістичного реалізму" в застусованні до кіна,— було випущено такі фільми, як: „Вирішальний старт", реж. Б. Тягно, сцен. В. Охременко; „Ворог один", сцен. С. Бабанов, П. Коломойцев, реж. П. Коломойцев; „Гостра могила", реж. М. Бі-

210. Кадр з фільму „Океан".

лінський, сцен. М. Зац; „Зона", сцен. і реж. М. Капчинський; „Любов", сцен. Н. Зорич, реж. О. Гавронський; „Приємного апетиту", сцен. О. Корнійчук, реж. Х. Шмаїн; „Шлях вільний", сцен. Ю. Мокреєв, реж. І. Животовський; „Мак цвіте", реж. П. Долина, сцен. В. Охременко; „Коліївщина", реж. і сцен. І. Кавалерідзе. В цьому ж році було знято з виробництва чи вилучено з прокату такі фільми: „Вишневі потоки", сцен. П. Лісовий, реж. Б. Тягно; „Г.П.О.", сцен. В. Добровольський, П. Коломойцев, реж. П. Коломойцев; „Дівчата нашої країни", сцен. І. Микитенко; „Дружня сім'я", сцен. Зільберман, реж. Ердман; „Кульгаве щастя", сцен. С. Лазурін, реж. М. Маєвська; „Міжгір'я", реж. і сцен. Ф. Лопатинський; „Містечко Ладеню", сцен. Л. Первомайський, реж. Вільнер; „Молодість", сцен. В. Розенштейн, реж. Л. Луков;

211. Кадр з фільму „Океан".

„Незабутні сигнали", сцен. А. Кордюм, О. Корнійчук, реж. А. Кордюм; „Океан", реж. О. Ржешевський; „Сіль землі", сцен. Ятко, реж. Мурін; „Хролін", сцен. Шмідт, Л. Каплер, реж. Г. Стабовий.

Найбільшого розголосу серед цих фільмів набув фільм „Коліївщина". Талановитий український режисер Іван Кавалерідзе (з походження, по батькові грузин) не випадково розробляв історичну тематику. Зацікавлення історичним

212. Кадр з фільму „Люлі-люлі, дитино".

213. Кадр з фільму „Люлі-люлі, дитино".

минулим України виникло в нього ще задовго до приходу в кіно, коли він працював як скульптор. І. Кавалерідзе задумав і частково здійснив трилогію з історії визвольних змагань українського народу. Так в „Коліївщині" він розкрив рушійні сили селянського визвольного руху в XVIII столітті. В „Прометеї" (1936 р.) він продовжував розкривати їх на канві історичного матеріялу XIX століття. Остання частина трилогії — „Дніпро" — мала зображати сучасну епоху. Але саме цієї останньої частини

214. Кадр з фільму „Люлі-люлі, дитино".

трилогії І. Кавалерідзе так і не судилося побачити глядачам. Сценарій „Дніпра" було відкинено цензурою як „твір з буржуазно-націоналістичним ухилом".

Фільм „Коліївщина" було присвячено повстанню „коліїв" у 1768 році. Це повстання було останнім значним вибухом гайдамаччини в XVIII ст. В основу фільму було покладено фактичний історичний матеріял, хоч місцями послідовність історичних фактів не було дотримано.

„Коліївщина" виразно відмінна від попередніх фільмів І. Кавалерідзе. В цьому фільмі була „відсутня абстрактність, символіка, складні алегоричні рішення, мова набагато ясніша, простіша, і що особливо важливо — помітно зросла увага до актора, утвердилася віра в силу діяння його виражальних засобів".[1]

[1] А. Роміцин. Минуле і сучасне, „Мистецтво", ч. 4, 1957, стор. 19.

215. Кадр з фільму „Присмного апетиту".

Головні ролі в „Коліївщині" виконували кращі актори українського театру: О. Сердюк, Д. Антонович, І. Мар'яненко, П. Нятко, Г. Борисоглібська, М. Надемський, М. Петляшенко та ін.

Оцінка історичних осіб (Гонта, Залізняк) була настільки близькою до історичної правди, що багато критиків обвинувачували Г. Кавалерідзе у відкритому націоналізмі.

216. Кадр з фільму „Закони штормy".

Починаючи з 1934 року українське кіно остаточно „переходить на рейки соцреалізму". Окремі кінофільми дедалі більше починають губити своє національне обличчя. На поверхню культурного життя в перші роки після голоду 1932-33 рр. виринають меткі партійні активісти типу О. Корнійчука.

Наприкінці 1934 року було закінчено фільм „Останній порт" за популярною в той час п'є-

217. Кадр з фільму „Коліївщина".

сою О. Корнійчука „Загибель ескадри". Режисером і співсценаристом фільму був А. Кордюм. Всупереч сподіванням партійних кіл, фільм виявився ще більше аморфним і нецікавим, ніж п'єса. Протримався він на екранах тільки тому, що було зроблено велику рекляму і написано безліч похвальних рецензій в центральних пресових органах. Заохочений уявним успіхом свого першого фільму, О. Корнійчук пише сценарій для фільму „Полум'я", що з тріском провалюється, не піднявшись навіть до рівня кіноагіток 20-их років.

Майже одночасно О. Довженко починає фільмування цікаво задуманої стрічки про Миколу II п. н. „Цар". В самий розпал праці над фільмом постановою вищих партійних органів його було знято з продукції.

Подібної долі, здається, зазнав і фільм „Солдат" за сценарієм і режисурою І. Кавалерідзе,

218. Кадр з фільму „Коліївщина".

що його почали накручувати в Одеській кіностудії, а також фільми: „Петро Ромен", реж. П. Чардинін; „Чотирнадцята люлька", сцен. І. Кулик, О. Варавва, реж. П. Коломойцев.

З інших фільмів, що вийшли в прокат в 1934 році, треба згадати такі: „Кришталевий палац" реж. Г. Гричер; „Велика гра", реж. Г. Тасін; „Пісня про щастя", реж. В. Гардін; „На двох берегах", реж. Г. Тасін; „Чудотворці",

219. Кадр з фільму „Коліївщина".

реж. М. Капчинський; „Червона хустина" реж. Л. Френкель, сцен. О. Варавва.

Роблячи побіжний огляд фільмів, що мали вийти на протязі 1935 року, треба насамперед згадати фільми: „Повідь", реж. Л. Голуб і Н. Салкевич; „Темрява", реж. П. Долина; „Отаман Хруст", реж. В. Шелонцев; „Образа", сцен. А. Зорич, пост. А. Лейн; „Прощальна усмішка", сцен. Ю. Олеша, що так і не побачили екрану.

В цьому ж році О. Довженко випустив „Аероград" виробництва кіностудії „Мосфільм", що

220. Кадр з фільму „Коліївщина".

про нього ми вже згадували вище. Режисер І. .Савченко випустив фільм з російською тематикою п. н. „Гармонія" та „Аненківщина" також в „Мосфільмі".

З інших фільмів цього року українську тематику мав тільки фільм „Чи знаєте ви українську ніч?" в поставі реж. А. Лейна. Другі фільми взагалі мали дуже мало спільного з Україною: „Літуни", реж. П. Галаджев; „Сонячний маскарад" і „Будьоннівці", реж. Е. Григорович; „Маскотта", реж. В. Рапопорт; „Партизанська донька", реж. О. Маслюков і М. Маєвська; „Я люблю", реж. Л. Луков; „Інтриган", реж. Я. Урінов; „Чарівний сад", реж. Л. Френкель тощо.

Під виразним впливом американського кіна був режисер Х. Шмаїн (фільм „Якось улітку"), що про нього було вже згадано, а також режисер П. Коломойцев (фільм „Сонячна новеля").

На початку цього розділу ми вже згадали про гучний розголос з фільмами „Суворий юнак" та „Застава коло Чортового броду", що

221. Кадр з фільму „Наталка Полтавка".

їх було знято з виробництва. В кращому випадку фільми йшли в прокат і за два чи за три дні за наказом згори їх знімали з екранів, а численні копії — нищили. Щасливішу долю мав фільм І. Кавалерідзе „Прометей", що протримався на екранах дещо довше.

Але вже в середині лютого м-ця 1936 року в московській „Правді" з'явилась редакційна стаття п. н. „Груба схема замість історичної

222. Кадр з фільму „Назар Стодоля".

223. Кадр з фільму „Назар Стодоля".

правди", присвячена фільмові „Прометей". В цій статті, спрямованій насамперед проти сценариста і режисера І. Кавалерідзе, вказувалось, що невдача фільму „Прометей" полягає в тому, що „замість історичної правди, показаної засобами мистецтва, в ньому дано грубу схему, що спотворює історію... Нехтування історичною правдою помстилось за себе. Всі образи фільму — це дерев'яні надумані фігури, маски, а не живі люди".[1]

[1] „Правда", 13 лютого 1936 року.

224. Кадр з фільму „Їхав козак на війноньку".

Передова стаття в „Правді" була рівнозначна присудові. Фільм, що оспівував свободолюбність і боротьбу за самовизначення підневолених народів російської імперії, безслідно зник з екранів.

Цікаво, що в 1936 році випущено ряд фільмів для дітей і молоді: „Пригоди Петрушки", реж. К. Ісаєв; „Щаслива зміна", реж. В. Юреньова; „Карл Бруннер", реж. О. Маслюков; „Троє з одної вулиці", реж. Н. Шпіковський; „Кондуїт", реж. В. Шелонцев та ін.

В листопаді 1936 року вийшла на екрани України кіноопера „Наталка Полтавка" за сценарієм і режисурою І. Кавалерідзе, що мала великий успіх серед найширших верств українського населення. Успіх фільму треба завдячувати як талановитому режисерові, так і широковідомим виконавцям — І. Паторжинському, М. Литвиненко-Вольгемут, Г. Манькові (тепер в Канаді), К. Осмяловській і ін.

225. Кадр з фільму „Прометей".

В 1937 році українська кінопродукція різко впала. В квітні місяці вийшов фільм „Назар Стодоля" за Т. Шевченком в режисурі Г. Тасіна. Фільм було поставлено в традиційному побутовому стилі, без поглиблення характерів окремих персонажів. Тому навіть участь А. Бучми, Н. Ужвій, О. Сердюка, М. Пішванова та М. Надемського не підняла фільм вище аматорського рівня. Тільки декорації В. Кричевського чарували глядачів.

Проте, при докладнішій аналізі „Назара Стодолі" розкривалась прихована тенденційність фільму. На перший плян режисер висунув соціяльні мотиви, спотворюючи цим самим первісний задум Т. Шевченка. Отже, у фільмі було штучно створено „соціологізований" конфлікт, зведений до грубої схеми: боротьба між кріпаками і панами. Режисер фільму, Г. Тасін, намагаючись прислужитись компартії, передав

226. Кадр з фільму „Винищувачі".

куті меду. Навіть офіційна совєтська критика пізніше засудила фільм за непотрібне наголошення соціяльних мотивів.

В цьому ж році в студії „Союздетфильм" (Москва) вийшов фільм, що був присвячений рокам громадянської війни на Україні. Це був фільм „Дума про козака Голоту" за повістю А. Гайдара „РВС". Фільм було поставлено російською мовою за участю російських акторів. Його наскрізь тенденційне насвітлення зображуваних подій ішло в розріз з історичною правдою і мало дуже мало спільного з Україною. І взагалі, про цей фільм навіть не варто було згадувати, якби його режисером не був Ігор Савченко. Саме завдяки йому „Дума про козака Голоту" протрималась на екранах Совєтського Союзу досить довгий час.

З інших українських фільмів, що вийшли на екран в 1937 році, треба згадати фільм „Гірська квітка", сцен. С. Іваненко, реж. В. Арте-

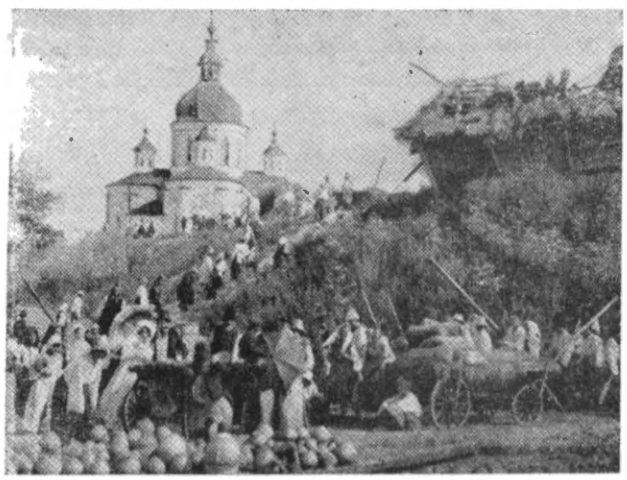
227 - 229. Кадри з фільму „Багата наречена".

менко; „Справжній товариш", реж. А. Окуньчиков і „Том Соєр", реж. Л. Френкель.

Безплідним виявився також і 1938 рік. З фільмів на українську тематику вирізнявся тільки „Запорожець за Дунаєм" в поставі реж. І. Кавалерідзе з участю Г. Юри, С. Шкурата, О. Сердюка, С. Шагайди та І. Козловського (вокальна частина). Хоч декорації та костюми було дуже старанно добрано, проте опера Гулака-Артемовського так і залишилась оперою на екрані. Згодом спробу екранізувати безсмертний твір українського композитора було повторено ще раз, але також з невеликим успіхом (1953 р.).

230. Кадр з фільму „Сорочинський ярмарок".

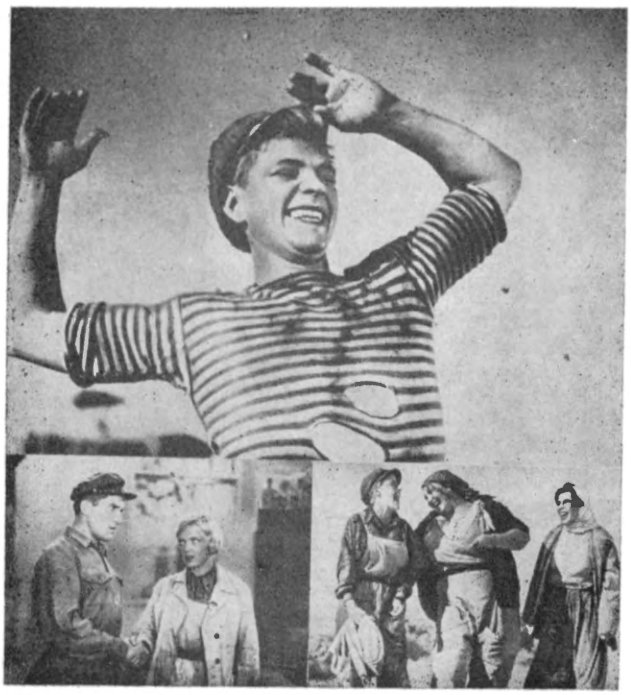
В цьому ж році заходами Київської кіностудії в співпраці з студією „Мосфільм" було випущено кінокомедію „Багата наречена". Також і цей фільм було поставлено російським режисером І. Пир'євим і сценаристом Є. Помещіковим, що „спеціялізувались" на українській тематиці. Обсада головних дійових осіб на 99% була в руках російських акторів. І якщо фільм користувався матеріяльним успіхом, то це треба насамперед завдячувати чарівним українським пейзажам, мелодійності українських пісень і природному українському гуморові. Замість колгоспників було показано калейдоскоп недорозвинених кретинів і, щоб глядачі мали з чого сміятися, всіх їх наділено гумористичними рисами та поставлено в безглузді коме-



231. Кадр з фільму „Сорочинський ярмарок".

дійні ситуації. Мабуть, нехотячи, режисер фільму показав, що найбільшою мрією українського колгоспника було бажання мати... ровер.

Більше плідним виявився 1939 рік. В квітні місяці вийшов на екрани історичний фільм „Кармелюк", виготовлений на Одеській кіностудії за сценарієм В. Суходольського і Г. Тасіна. До речі, це вже була четверта спроба екранізувати біографію леґендарного українського героя. Першу екранізацію було зроблено реж. І. Савченком ще в 1928 році. Вийшла вона на екрани в двох серіях повним метражем (5.300 м.), але вже в 1934 році була заборонена за „рецедиви націоналізму". Другу спробу екранізації „Кармелюка" зробив талановитий режисер Фавст Лопатинський (1930 р.), що



232 - 234. Кадр з фільму „Трактористи".

передчасно загинув на засланні. Третя версія „Кармелюка" (сцен. Ф. Самутін, С. Вейтінг) була мабуть, продовженням другої версії, але вже без згадки про реж. Ф. Лопатинського. Цю версію було озвучено в 1936 році.

В останній версії „Кармелюка" приймали участь кращі технічні та акторські сили (худ. В. Кричевський і М. Симашкевич, комп. М. Вериківський, опер. М. Бєльський; актори: О. Хвиля, Н. Ужвій, Г. Юра, Д. Мілютенко, С. Дубровський, Є. Пономаренко та ін.). На виробництво фільму було відпущено необмежені кошти. У фільмі було спеціяльно зроблено наголос на соціяльні та клясові протиріччя в змаганнях українського народу за волю. Проте, остання версія фільму набагато відстала від трьох попередніх версій вже самим фактом примусового соціяльного замовлення і цілковитою кастрацією національних рис народного героя Кармелюка.

Майже одночасно з „Кармелюком" вийшов на екрани України фільм О. Довженка „Щорс", що про нього вже була мова в монографічному підрозділі про великого українського режисера.

В червні 1939 року було випущено перший український кольоровий фільм „Сорочинський ярмарок" за сценарієм і режисурою М. Екка. Цей фільм був своєрідною сенсацією в історії українського кіна. Він породив багато наслідувачів і безкритичних епігонів. Він показав необмежені можливості в застосуванні кольоритних елементів. Не зважаючи на ряд технічних недотягнень (надто різка тональність кольорів, відсутність м'яких переходів між окремими барвами, невміння користуватися світлофільтрами для вірної передачі кольорів та ін.), кінофільм „Сорочинський ярмарок" був початком нового етапу розвитку української кінематографії.

Влітку цього ж року, заохочені фільмом „Багата наречена", режисер І. Пир'єв і сценарист Є. Помєщіков випускають новий комедійний фільм „Трактористи". Як і попередній фільм, „Трактористи" було зафільмовано на Київській студії художніх фільмів, а деякі сцени — на „Мосфільмі". Також і цей фільм було виготовлено виключно російськими технічними та акторськими силами. З українських акторів брала участь лише Р. Дніпрова-Чайка, якщо не рахувати численних статистів у гуртових сценах.

Якщо порівняти „Багату наречену" з „Трактористами", то можна наочно побачити, що перший фільм своїм задумом і майстерністю

235. Кадр з фільму „Трактористи".

236. Кадр з фільму „Вершники".

побудови комедійних ситуацій стоїть на голову вище від другого. Проте, об'єктивність вимагає ствердити, що комедії І. Пир'єва були новим подихом в затхлу атмосферу українського кіна передвоєнних років. Недарма вони викликали гострі дискусії та суперечки. Цікаво, що режисер навіть не намагався показувати українське колгоспне село в буденному перекрої. Він розумів, що це заведе фільм в безнадійно сумну глуху вулицю. Він надхнув свої фільми природнім українським гумором, вивів перебільшено кольоритні постаті, надав фільмам особливо піднесеної настроєвости. Але серед сірих совєтських буднів глядачі не помічали часами карикатурного гіперболізму. Адже фільм непомітно переводив їх із світу безпросвітної реальности в світ рожевих ілюзій.

Дальшим фільмом Київської студії художніх фільмів був історично-революційний фільм „Вершники" за однойменним романом Юрія Яновського. Як відомо з біографії Ю. Яновського, роман „Вершники" було написано в 1935 році після дворічного заслання в далекі північні табори. Тому, не підлягає сумніву, що як самий роман так і фільм було витримано в стилі соцреалізму. Це була свого роду „реабілітація" Ю. Яновського.

З інших фільмів 1939 року варто згадати виразно пропаґандивний фільм про совєтських літунів „Ескадрилья № 5" (реж. А. Роом), „Винищувачі" (реж. Е. Пенцлін) та про моряків — „Моряки" (реж. В Браун), „Морський пост" (реж. В. Гончуков).

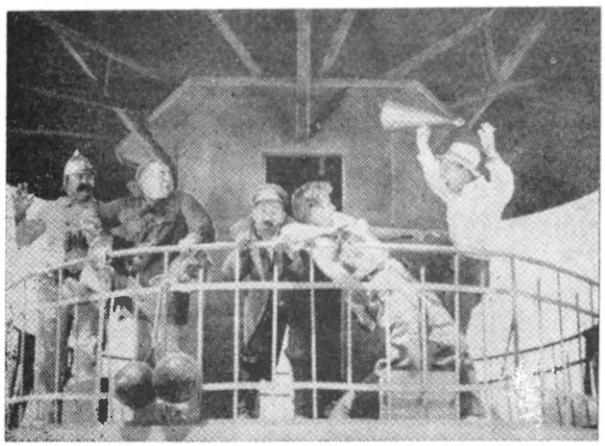
Талановитий режисер Володимир Браун створив також і ряд інших фільмів з життя моряків. Сам уродженець м. Одеси, В. Браун органічно відчував „дух вольности" моряків і чаруючу привабливість Чорного моря.

Цікаво буде також згадати, що в 1939 році реж. І. Кавалерідзе розпочав фільмування великого історичного фільму „Пісня про Довбуша". Натурні сцени фільму робилися в Карпатах за участю акторів Г. Костюченка, С. Стадниківни та ін. Проте, цей фільм так і не вийшов на екрани України.

В лютому 1940 року вийшла на екрани перша серія фільму „Велике життя" виробництва Київської студії художніх фільмів. Цей фільм було присвячено викристалізуванню „стахановського" руху на Донбасі, зростанню культурних вимог шахтарів, а також боротьбі з „ворогами народу".

Сценарій фільму написав російський кінодраматург П. Нілін. Тому й не випадково, що як увесь фільм, так і окремі його персонажі позбавлені українського духу. Навіть їх мова мала дуже віддалений зв'язок з українською літературною мовою. І якби сценаристові чи режисерові забажалося перенести дію з Донбасу в Кузбас, тобто з України в Сибір, —досить було б тільки зробити кілька незначних корективів в діялозі персонажів і в глядачів не було б сумніву, що дія відбувається за кілька тисяч кілометрів від України. До того ж імена

237 - 238. Кадри з фільму „Велике життя".



239. Кадр з фільму „Шуми, містечко".

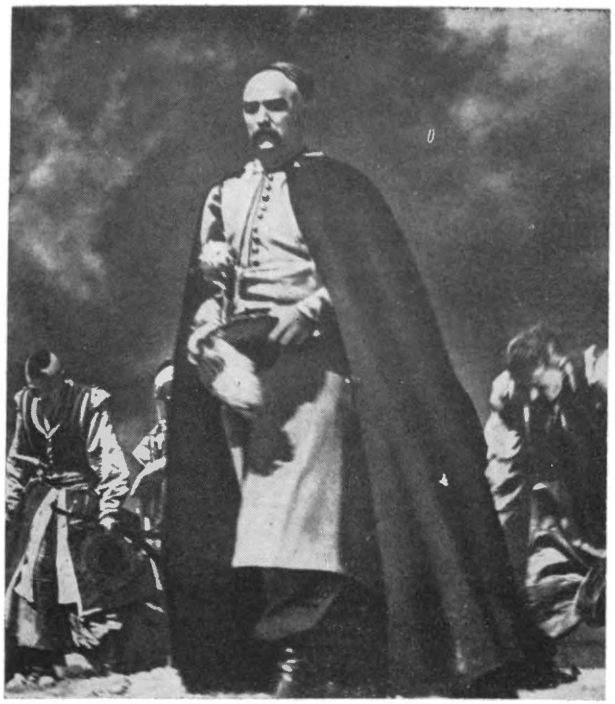
дійових осіб самі свідчать про своє національне походження: Козодоєв, Ваня Курскій, Балун, Пєтухов, Буґорков, Усинін, Хадаров, Захаров, Ізмайлов. На протязі цілого фільму не можна було знайти жодного українського прізвища. Тенденційність фільму виявляється на кожному кроці. На протязі цілого фільму дійові особи намагаються прищепити один одному (а значить і глядачам) любов до праці, високу моральність, „творчу ініціятиву", потребу „загострення пильности в боротьбі з ворогами народу".

В цьому ж році вийшов фільм „Танкер Дербент" за повістю Ю. Кримова. Як тематично, так і складом технічних і виконавчих сил цей фільм також не мав нічого спільного з Україною.

Влітку 1940 року вийшов документальний фільм „Визволення" про окупацію Західніх областей України і Білорусії. Сценаристом і режисером фільму був О. Довженко. Зрозуміло, що поза своєю документальністю фільм був просякнутий виразною тенденційністю, щоб показати великодушність старшого брата, який, мовляв, великодушно прийняв в свою родину братів з Галичини, Волині і Полісся. Але „визволені" брати зовсім не виглядали такими пригнобленими, як це намагалася втокмачити в голови українського народу офіційна пропаганда. Навпаки, вони справляли враження щасливих, здорових, заможних селян і робітників, добре взутих і вдягнених. Навіть майстерність О. Довженка не могла приховати правди, і фільм незабаром було знято з екранів.

Потерпів цілковиту поразку меткий режисер

240 - 242. Монтаж кадрів з фільму „Танкер Дербент" за повістю Юрія Кримова. Сценарист і режисер О. Файнціммер, оператор С. Іванов.



243. Кадр з фільму „Богдан Хмельницький".

І. Пир'єв із своїм новим фільмом „Любима дівчина".

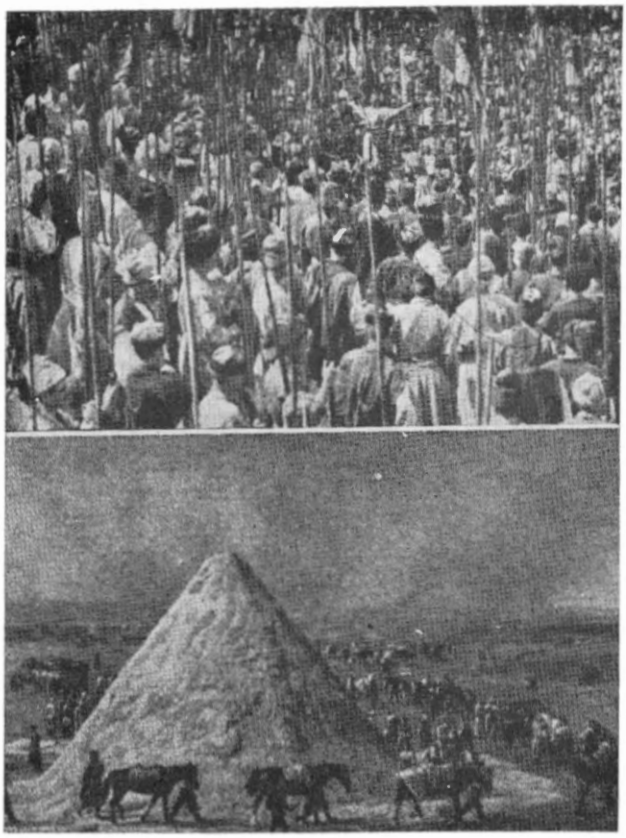
Багато більше успіху мав реж. О. Сердюк, випустивши кінокомедію „Шуми, містечко", але й цей фільм довго не протримався на екранах.

Малому успіхові всіх цих фільмів сприяв, мабуть, той факт, що в березні 1941 року вийшов величавий фільм „Богдан Хмельницький" за сценарієм Корнійчука і режисурою І. Савченка.

В цьому фільмі режисер намагався розв'язати найскладнішу проблему українського історичного фільму — взаємовідносин вождя і народу, особи і маси. „Богдан Хмельницький" — це свого роду героїчна епопея. Своїм напруженим драматизмом, героїкою, стилем, всією структурою і атмосферою дії фільм нагадує українську думу.

Первісний варіянт сценарія було написано О. Корнійчуком самостійно. Виявивши подивугідну меткість та неабияку винахідливість в галузі драматургії, О. Корнійчук знову зустрів-

244 - 247. Монтаж кадрів з фільму „Богдан Хмельницький", реж. І. Савченко.



248 - 249. Кадри з фільму „Богдан Хмельницький".

ся з неповторною специфікою кіна і виявився зовсім безпорадним. Якщо навіть для драматичного твору „Богдан Хмельницький" був надто розтягнутим, важким для сприймання, часто-густо просто буденним і нецікавим, то для кіна перший варіянт сценарія взагалі не надавався. Кіносценарій мав бути творчою розробкою драматургічного твору, творчим його переосмисленням. Він виявився тільки епігонсько-механічним спрепаруванням. Фільм за таким сценарієм мав бути засуджений на невдачу. Тоді на авансцену виступив І. Савченко. Він терпеливо, але наполегливо переконав О. Корнійчука, що треба поглибити фабульні вузли і оживити змертвіло-схематичні образи. За його вказівками О. Корнійчук створив ряд нових сюжетних ситуацій, увів нові персонажі, розробив масові сцени, тобто, по суті, написав зовсім новий твір, розрахований на специфіку кіна.

З певністю можна твердити, що саме режисер І. Савченко сприяв успіхові „Богдана Хмельницького", що не О. Корнійчук, а саме І. Савченко був фактичним надхненником фільму.

Другою причиною небувалого успіху „Богдана Хмельницького" були виразно націоналістичні нотки, що пробивалися крізь могутні синкопічні акорди талановитого майстра-режисера. Ці націоналістичні нотки були так майстерно замасковані, що їх важко було розпізнати навіть досвідченому фільмовому критикові. Часто-густо вони органічно зливалися з іншими мистецькими компонентами.

В „Богдані Хмельницькому" перед режисером було поставлено компартією також і спеціяльне завдання: всупереч загальновідомим історичним фактам, зробити особливий наголос на факт „возз'єднання" України з Росією. Це, звичайно, мало бути зроблено непомітними, дискретними, режисерськими засобами. Проте, навіть такому досвідченому і талановитому режисерові, як І. Савченко, не вдалося повністю виконати „партзамовлення". Тенденційність фільму шита білими нитками. Часто-густо ця тенденційність заслонює образ самого Хмельницького.

Загальне ж трактування інших персонажів, за невеликими винятками було майже без закиду. Навіть офіційний кінофільмовий місячник „Искусство кино" був змушений признати,

250 - 253. Кадри з фільму „Богдан Хмельницький".

254 - 255. Кадри з фільму „Богдан Хмельницький".

що: „Режисерське трактування більшости образів і сцен, образотворче рішення багатьох важливих епізодів являють собою досить рідкий в історії українського кіна приклад умілого перекладу образів епічної народної поезії на мову кіномистецтва. З українських народних дум не тільки перейнято окремі сюжетні мотиви (на зразок кількаразової появи за ходом дії бандуристів, смерти і похорону старого козака Тура, ув'язнення в польському казематі закованих Гаврила і Шайтана тощо), але й надзвичайно мальовнича сцена відходу двадцяти „сивих лицарів", що їх послано підіймати народ проти польської шляхти. Думами підказані також характер і стиль зображення жорстоких звичаїв тієї суворої доби. Виключаючи окремі епізоди, що змальовують взаємовідносини і обставини в польсько-шляхетському таборі, цей фільм можна з повною підставою назвати реалізацією героїчних мотивів української народної поезії".[1]

Щоб зберегти „історичну правдоподібність", для фільму „Богдан Хмельницький" було не тільки асигновано необмежені кошти (деякі сцени фільмувалися 10-12 разів), але й взято з музеїв дорогоцінні реліквії того часу: „Для цього фільму не пошкодували нічого і взяли з музеїв для фільмування справжню зброю козацької старшини, тогочасний автентичний скляний посуд (щоб показати в фільмі, як Хмельницький ступає у важких чоботах під час бенкету по столу, заставленому цим посудом) і, навіть, взяли історичну гетьманську булаву Хмельницького з київського музею зброї в Лаврському Музейному Містечку. Проте, тепер цей фільм вже заборонено, бо він, як з'ясувалося по війні, ще не дотягнув до сучасних совєтських вимог і став недостатньо промосковський".[2]

Фільм „Богдан Хмельницький" формально завершив період соцреалізму в історії українського кіна і був останнім передвоєнним фільмом.

Фактично ж в продукції був ряд інших філь-

[1] А. Ромицин. О путях развития украинской кинематографии, „Искусство кино", ч. 4, 1954, стор. 88-89.

[2] В. Павловський. Кінематографія на Україні, „Крила", ч. 5(15), 1953, стор. 15.

256. Кадр з фільму „Богдан Хмельницький".

мів, але тільки кілька з них вдалося закінчити вже під час Другої світової війни. Насамперед треба згадати такі фільми, як: „Боксери", реж. В. Гончуков, (1941); „Дочка моряка", реж. Г. Тасін (1941); „Майська ніч", реж. М. Садкович (1941); „Морський яструб", реж. В. Браун (1941); „Олександер Пархоменко", реж. Л. Луков (1942); „Таємничий острів", реж. Е. Пенцлін (1941); „Як гартувалась сталь", реж. М. Донской (1942).

В 1941 році режисер А. Роом поставив фільм „Вітер із Сходу". Сценарій фільму було написано А. Дубровським і В. Кучером за співучастю горезвісної Ванди Василевської.

Про цей фільм взагалі не варто було згадувати, якби не високомистецька гра в ньому артиста А. Бучми, що виконував ролю Хоми Габрися. Тільки завдяки йому сухий, пропагандивний образ було надхнено життєдайною мистецькою правдоподібністю, що в ній було розкинено скравки правди. Виконання А. Бучми було настільки безпосереднім і щирим, що глядач місцями забував про тенденційне підложжя фільму. Виконання актора часами заворожувало й підкупало своєю щирістю, простотою і безпосередністю.

Крім А. Бучми, варто відзначити дбайливе виконання своїх ролей галицькими акторами, що вперше зустрілися із специфікою кіна: Є. Курило, С. Стадниківна, П. Сорока, Й. Стадник, О. Сліпенький, В. Рачка.

Майже всі другорядні ролі було розв'язано в контрастовому пляні за шабльоном: чорне — біле. Це признали навіть самі совєтські критики: „До недоліків фільму слід віднести пев-

257. Кадр з фільму „Богдан Хмельницький".

258. Кадр з фільму „Майська ніч".

259. Кадр з фільму „Вітер із Сходу".

260. Кадр з фільму „Вітер із Сходу".

261. Ю. Шумський.

262. І. Кавалерідзе.

263. Ю. Яновський.

ну прямолінійність ряду образів, наявність слабо пов'язаних з драматургічним розвитком сюжету образів".[1]

В цілому, фільм „Вітер із Сходу" мав неприємний присмак тенденційности і погано замаскованої пропаґанди.

Підсумовуючи цей період в історії українського кіна, треба ствердити, що в тематичному і жанровому відношенні всі фільми розподілялися на: а) воєнно-оборонні, б) пропаґандивно-аґітаційні, в) історично-революційні, г) комедійно-повчальні.

Найменші закрути партійної „лінії" боляче відбивалися на продукції кінофільмів, не кажучи вже про їх зміст. В період масових арештів за наркома Єжова довелося припинити фільмування кількох цікавих кінокартин; після розгрому „троцькістів" і „бухаринців" довелося вирізувати цілі сцени з виготовлених вже і пущених в прокат фільмів; після голосного процесу СВУ (Спілка Визволення України) зникли не тільки окремі кадри чи сцени, не тільки окремі фільми, але й ряд режисерів (Лопатинський, Гавронський).

Після розкриття „змови" Тухачевського, Якіра та ін. О. Довженкові, що саме тоді закінчував фільмування „Щорса", довелося викидати цілі сцени з фільму, замінити їх новими: „Це затримало закінчення фільму більше, ніж на рік, і Довженко хапався за голову, говорячи: „Що ж мені тепер з фільмом робити?! Куди ж я їх з історії викину?!" [1]

В останні роки перед Другою світовою війною, коли на зміну Єжову прийшов горезвісний Берія, яскраво виявилася приписана згори тенденція багатократного підкреслення вищости „старшого брата". Ряд фільмів було примусово русифіковано. Такої долі почасти зазнав і фільм „Богдан Хмельницький". Згодом ця тенденція ще більше поширяться в період після закінчення Другої світової війни.

Якщо проаналізувати тематику фільмів підсовєтської України між двома світовими війнами, то виявиться надзвичайно цікавий факт: переважна більшість українських фільмів у тій чи іншій формі змальовувала боротьбу українського народу за визволення спід ярма наїзників. Це прагнення до волі, до самовизначення, незмінно виявляється в кожному фільмі. Часами воно виявлялось завуальовано, але переважно в досить прозорих натяках чи навіть зовсім відкритій формі.

Отже, навіть в роки найбільших моральних утисків українцям було притаманне прагнення до волі, до свободи, до самовизначення.

[1] А. Жукова, Г. Журов. Українське радянське кіномистецтво, К. 1959, стор. 109.

[1] В. Павловський. Кінематографія на Україні, „Крила", ч. 5(15), 1953, стор. 15.

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА І УКРАЇНСЬКЕ КІНО

1941 - 1945

Друга світова війна знівечила всі творчі задуми і пляни майстрів українського кіна. Всіх мистців віком до 50 років було мобілізовано, вдягнено в совєтську уніформу і вислано на фронт.

Цієї участи не уник, як знаємо, навіть О. Довженко. Проте, під пом'ятою, брудною юніформою випромінював світлий образ мистця.

Друга світова війна і наступ німецьких армій на Україну звели всю кінопродукцію нанівець. Совєтський уряд, мов потопаючий за соломинку, схопився за горезвісні аґітки часів Першої світової війни. Правда, на цей раз вони вже називалися „бойовими кінозбірниками". З дванадцяти таких „кінозбірників" один (дев'ятий) було випущено мистцями українського кіна, евакуйованими в республіки Середньої Азії. Завдання „кінозбірників" обмежувалось виключно пропаґандивною метою.

До дев'ятого збірника входили три короткометражні фільми: „Квартал ч. 14", сцен. С. Лазурін, реж. І. Савченко; „Сині скелі", сцен. Л. Смірнова і Ш. Гергель, реж. В. Браун; „Маяк" за повістю П. Сєвєрова, реж. М. Донской.

Хоч ці фільми намагались відобразити героїчну боротьбу українського народу проти німецьких загарбників, проте глядачів не переконали. Зростало незадоволення цими примітивними фільмами. Відчувалась потреба створення фільму великих форм, широких полотен.

Як було вже згадано в попередньому розділі, в 1942 році вже на евакуації, в Ташкенті, закінчено фільмування великого історично-революційного полотна „Олександер Пархоменко", сцен. Вс. Іванов, реж. Л. Луков. З виконавців цього виразно пропаґандивного фільму треба згадати О. Хвилю, Н. Боголюбова, Ю. Лаврова, Б. Чіркова та ін.

В цьому ж році в м. Ашхабад закінчено розпочатий ще в Київській студії фільм „Як гартувалась сталь". Фільм було поставлено за однойменним романом М. Островського режисером М. Донским з участю О. Хвилі, Д. Сагала, В. Перест-Петренка, Д. Капки, А. Дунайського та ін.

Названі фільми з більшим відсотком фаховости розв'язували тему боротьби українського народу з кайзерівськими ордами в 1918 році. При чому, в цих фільмах проводилась виразна рівнобіжність з боротьбою проти гітлерівських орд в часи Другої світової війни. Звичайно, в

264 - 266 Кадри з фільму „О. Пархоменко".

273. Кадр з фільму „Нескорені".

умовах евакуації було неможливо повністю втілити задум авторів сценаріїв. Загалом, ці фільми можна назвати не зовсім вдалою екранізацією літературних творів М. Островського та Вс. Іванова.

Цікаво, що в період Другої світової війни працівники українського кіна, хоч і були евакуйовані в примітивні студії Ташкенту і Ашхабаду, проте і далеко за межами України трималися відосіблено, відрубно від інших фільмових колективів. Цієї „одноосібности" не могли пробити навіть намагання російських мистців кіна прийняти участь у творенні українських фільмів, що давали їм значно більшу творчу волю, ніж їх власне кіно: „Російські письменники і драматурги допомагали літературним матеріялом українському кіно, що зберегло свою організаційно-виробничу самостійність протягом всього періоду евакуації".[1]

Основна тема в роки евакуації з України як за настроєм, так і за партійним наказом, була тема захисту Батьківщини. Майже підсвідомо кожний український драматург і режисер горів непідробною ненавистю до німецьких поневолювачів. В невідрадних кліматичних, матеріяльних і моральних умовах Середньої Азії українські мистці творять такі фільми, як: „Партизани в степах України" (1943), „Битва за нашу Радянську Україну" (1943), „Райдуга" (1944), „Перемога на Правобережній Україні" (1945), „Нескорені" (1954) та цілий ряд короткометражних документальних фільмів для „Бойових кінозбірників".

В цих фільмах розкривалося становище українського народу під німецькою окупацією. Поруч з правдоподібними, реалістичними сценами, ці фільми не гербували також і дешевою пропаґандивною приправою. І тільки участь таких відомих артистів кіна, як Наталія Ужвій в ролі Олени Костюк з фільму „Райдуга" та Амврозій Бучма в ролі Тараса Яценка з фільму „Нескорені" врятували ці фільми від моральної і матеріяльної невдачі.

Фільм „Партизани в степах України" було поставлено І. Савченком за однойменною п'єсою О. Корнійчука. В цьому фільмі приймали участь Н. Ужвій, Д. Мілютенко, Є. Пономаренко, А. Дунайський та ін.

Драматургія цього фільму була нижче критики. Вона дуже нагадувала стиль аґіток часів громадянської війни на Україні. Автор сценарія фільму (О. Корнійчук) ніколи не бачив живого партизана, а якщо й бачив, то далеко від фронту. Він навіть не знав умов партизанської боротьби. У фільмі переважали деклямаційні заклики, промови, декларації. Цим фільмом було остаточно доведено факт, що з вузького партзамовлення неможливо зробити мистецький твір. Соцзамовлення створило аґітку. А між аґіткою і справжнім мистецьким твором — прірва.

Художньо-документальний фільм О. Довженка „Битва за нашу радянську Україну" було виготовлено за співучастю Ю. Солнцевої та Я. Авдєєнка при співпраці десятка безіменних кінооператорів, що, ризикуючи життям, завжди були на передовій позиції віч-на-віч

274. Кадр з фільму „Фронт".

[1] А. Ромицин. О путях развития украинской кинематографии, „Искусство кино", ч. 4, 1954, стор. 78.

267 - 272. Монтаж кадрів з фільму „Райдуга". В ролі Олени Ковтюх — Н. Ужвій.

з ворогом. Замість автомата чи ручної гранати вони незмінно тримали кінокамеру.

Цей фільм було створено за співучастю 24 кінооператорів на різних відтинках фронту, а також у німецькому запіллі. Фільм супроводжувався дикторським текстом пера О. Довженка. Як і інші його твори, так і цей текст насичений пристрастю і обуренням, він повен надії і віри, він неперевершений за своєю ліричністю і емоційною силою. З окремих, тематично розрізнених кадрів, О. Довженко створив мистецький твір. Режисер фільму зсунув дію фільму в часі, застосовуючи новаторських монтажних побудов. Так, після кадрів із страхіттями війни, режисер змонтував кадри на тему „Україна перед війною". Потім знову йшли кадри перших днів німецького наступу на Україну. І гостро публіцистичний супровід дикторського тексту лунав з екрану: „Упала осінь. Пішли дощі. Степи гнівом засіялись, прокляттям і стогонами. І чули люди ночами, як стогнала від горя земля і плакали вдови".[1]

Фільм кінчався сценами захоплення совєтами Харкова, Кременчука, Полтави та інших українських міст, а також закликом громити ворога, знищувати, гнати його.

Наприкінці 1943 р. в Алма-Аті було випущено фільм за п'єсою О. Корнійчука „Фронт". Це був суто пропаґандивний фільм, що показував конфлікт між двома поколіннями совєтських командирів. З другого боку, метою фільму було намагання виправдати поразки совєтської армії в перші роки війни. Отже, фактично, „Фронт" був „козлом відпущення" для кремлівських можновладців. Але фільм запізнився з виходом у світ. Проблеми, що їх хотів вивести на екрані О. Корнійчук, втратили свою актуальність ще перед закінченням Другої світової війни.

Колектив евакуйованої в Ашхабад Київської кіностудії, незадовго перед кінцем війни (1944 р.), поставив повнометражний фільм „Райдуга" за сценарієм Ванди Василевської. Режисером фільму був М. Донской.

Сюжет „Райдуги" нескладний. Вагітна колгоспниця Олена Костюк, жінка керівника партизанського відділу, вертається додому, очікуючи родів. Командант німецької залоги, намагаючись дістати відомості про партизан, забиває спочатку дитину, а потім і саму матір. У фільмі яскравими фарбами змальовано самопожертвенність і героїзм української жінки.

Перевантаження фільму зайвими психологічними і натуралістичними подробицями часто-густо відвертає увагу глядача від наскрізної дії фільму. До того ж змалювання характерів німецьких окупантів було далеке від правдоподібности і межувало з карикатурою.

Режисер О. Довженко в співпраці з своєю дружиною, Ю. Солнцевою, в 1945 році закінчив інший документальний фільм „Перемога на Правобережній Україні", що про нього було вже згадано в попередньому розділі.

У фільмі „Нескорені" режисера М. Донского заторкнено тему співпраці з німецькими окупантами. В образі селянина Тараса Яценка показано еволюцію поглядів у відношенні до німців. З пасивного спостерігача Тарас Яценко (арт. А. Бучма) виростає на активного борця з ворогом.

Пригодницький фільм „Зиґмунд Колосовський" було присвячено боротьбі польських партизан проти німців.

Подібну пропаґандивну тематику мали також і інші, менше важливі, фільми цього періоду.

Розвиток українського кіномистецтва в роки війни повільно йшов у напрямку зближення з життям, в напрямку викорінення натуралізму, схематизму і пропаґандивно-аґітаційного бур'яну перших років війни.

Як в останні роки перед Другою світовою війною, так і під час війни помітний відсоток творців української кінематографії складали російські режисери, що залюбки стояли осторонь Москви, користаючись значно більшою широтою і силою мистецького вислову, ніж у себе на батьківщині. Їх заслужено можна вважати співтворцями українського кіна.

[1] Очерк истории советского кино. М. 1959. т. 2, стор. 591.

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ КІНО ПІД СОВЄТАМИ

1945 - 1960

В перші роки після Другої світової війни праця українських кіностудій була цілком дезорганізована. Технічний персонал кіностудій розбрівся хто-куди, акторів було вивезено в запілля, кращих режисерів перетягли до себе московські та ленінградські кіностудії. Тому довелось похапцем добирати розпорошені технічні сили. Режисерів і акторів почали запрошувати з інших кіностудій на „гастролі".

В наслідок цього продукція українських кіностудій катастрофічно впала. І тільки 10-12 років після закінчення війни стан фільмових кадрів більш-менш стабілізувався.

Побачивши всю катастрофічність тодішнього положення, українські кіностудії почали запрошувати до співпраці навіть режисерів місцевих театрів. Так на Київську кіностудію ім. О. Довженка було запрошено таких театральних режисерів і талановитих випускників театрального інституту, як: В. Івченко, В. Биковець, Н. Макаренко, О. Слєсаренко, І. Бжеський та ін. Хоч в українське кіно цього періоду вони і внесли багато елементів театральности, проте оздоровили його загниваючий організм. Майже в кожному фільмі, що його вони поставили, були наявні елементи національних особливостей українського народу.

Перед тим, як перейти до конкретної аналізи українських фільмів перших повоєнних років, треба зазначити, що не тільки кількісно, але й якісно стояли вони на найнижчому рівні. Адже з 1946 до 1951 рр. було випущено на екрани України лише 8 художніх фільмів. Хоч більшість фільмів цього періоду вже звільнилась від фальшивого патосу, що панував у 1941-1945 рр., проте ще не знайшла нових засобів виразности, нових метод праці.

В 1946 році Київська кіностудія випустила фільм „Стріла" (реж. І. Земгано, сцен. Є. Помєщіков і Б. Ласкін). Другий фільм роботи цього ж режисера п. н. „Українські мелодії" було заборонено і знято з екранів. В перші повоєнні роки, в період т. зв. „відлиги", було випущено також і кілька інших фільмів з виразно націоналістичним забарвленням. Проте, совєтська критика незабаром дійшла і до них. Ось чим „мотивувався" випуск цих фільмів: „В перші роки після війни в наслідку деякого послаблення ідеологічної роботи виникла небезпека розходження між практикою української літератури і мистецтва, з одного боку, і вимогами, що їх ставить до художньої творчости народ, — з другого. Деяке розповсюдження дістали реакційні буржуазно-націоналістичні погляди „школи" Грушевського: в окремих фільмах („Українські мелодії", 1945) боротьба українського народу показувалась у виді намагання відродити ідеали старої, відсталої України".[1]

Щоб остаточно ліквідувати паросте націоналізму в українському кіні повоєнних років, компартія "... прийнявши рішення по ідеологічним питанням, виправила небезпечний стан речей, що склався в літературі та мистецтві в післявоєнний період, вказавши на шкідливість, що спричинилась безідейними, низькими творами, підвищила вимогу до художніх творів. На Україні Центральний Комітет партії прийняв ряд постанов, що розкривали націоналістичні перекручення в літературі, літературознавстві,

[1] А. Ромицин. О путях развития украинской кинематографии, „Искусство кино", ч. 4, 1954, стор. 84.

275 - 277. Кадри з фільму „Подвиг розвідчика".

278. Кадр з фільму „Щедре літо".

в історичній науці, здійснив заміри для посилення ідейного виховання партійних і совєтських кадрів".[1]

На „невисоку ідейно-художню якість" таких фільмів, як „Центр нападу" (1945), „Голубі дороги" (1947) і „Щедре літо" (1950) вказували самі совєтські критики.

Намагання виправдати явну нелогічність совєтського пропаґандивного гасла, що його залюбки чіпляли до українського кіномистецтва, — „соціялістичне за формою, національне за змістом", — завело багатьох режисерів у глуху вулицю. Штучне користування зовнішніми національними атрибутами привело в лютість навіть офіційних совєтських критиків: „Сумну згадку залишила по собі кінокартина Б. Барнета „Щедре літо". У ній герої ходять в українських сорочках, у хатах колгоспників висять рушники, але художньо переконливого українського народного твору кіномистецтва не вийшло. Це саме можна сказати і про фільм „Полум'я гніву", „Павло Корчагін", „Дорогою ціною" та деякі інші".[2]

[1] Там само, стор. 84-85.

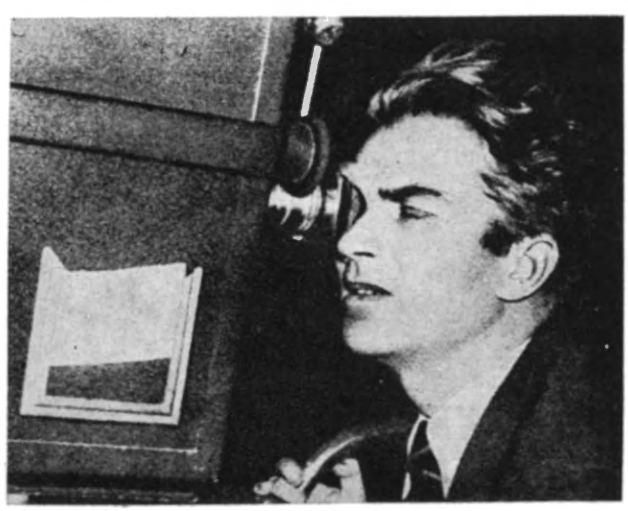
[2] В. Кудін. Народність і сучасність кіномистецтва, „Мистецтво", ч. І, 1958, стор. 14.

Більше зрілим і цікавішим був фільм „Подвиг розвідника" (1947) в поставі Б. Барнета за сценарієм М. Блеймана про один із епізодів партизанської боротьби під час німецької окупації.

Режисер Ігор Савченко ще раз показав скравки своєї майстерности у фільмі „Третій удар" (1948). Це — фільм виразно аґітаційного характеру, що своєю незґрабною структурою нагадував епопею. Фільм зображував звільнення Криму в 1944 році від німців. В „Третьому ударі" нема виразно накреслених характерів, нема дійових осіб. Головна дійова особа фільму — це не людина, а маса. Тому й у цьому фільмі переважають масові кадри, батальні сцени, ґрандіозні битви. Епічна природа фільму пронизана контрастовим співставленням двох світів, двох ідеологій: комуністичної та фашистівської. В дусі аґітаційного антаґонізму побудовано майже всі кадри фільму. Здавалось би, що цей фільм витримано в суто партійному дусі. Проте, ясновидці дуже розчарувалися б, довідавшись, що „Разом з тим „Третьому ударові" притаманне поважне недотягнення, яке було характерне для багатьох творів радянського кіномистецтва післявоєнних років і було породженням осудженого партією культу особи з його недооцінкою ролі маси, народу".[1]

Проте, найповніше обдарування Ігоря Савченка розкрилось у фільмі „Тарас Шевченко" (1951). Фільм історично-біографічного жанру ставити не легко. Не один український режи-

[1] А. Ромицин. О путях развития украинской кинематографии, „Искусство кино", ч. 4, 1954, стор. 65.



279. Реж. І. Савченко при фільмовій камері.

280. Кадр з фільму „Тарас Шевченко".

сер і сценарист потерпів творчу поразку в зустрічі з сухим біографічним матеріялом. Фраґментарність, відсутність логіки розвитку подій, схематичність, — ось головні недоліки біографічних фільмів.

Режисерові І. Савченку в значній мірі вдалося перебороти більшість цих недоліків, але не вдалося перебороти найголовнішого — не вдалося поєднати партзамовлення з мистецтвом. Фільм повністю відповідав комуністичній ідеології, але не відповідав історичній правді. Насамперед це виявилося в тому, що Шевченко на протязі цілого фільму розмовляє російською мовою (за винятком деклямованих віршів). Навіть з рідною сестрою він говорить поросійськи! Далі, зовсім не показано органічного зв'язку Шевченка з Україною, з українським народом. Поета показано в товаристві

281. Кадр з фільму „Тарас Шевченко".

„друзів-росіян", в товаристві „демократів-революціонерів" і нарешті в товаристві „українських поміщиків та інтеліґентів", але не в товаристві народних мас, простого народу.

Ось, що слушно завважує з цього приводу один з небагатьох знавців театрального і фільмового мистецтва Іван Колосів: „Ще ніхто від самої смерти національного генія українського народу не осмілився так нахабно фальсифікувати, оббріхувати його життя, творчість, сучасників, які близько до нього стояли, події і український народ".[1]

Зрештою, і самі совєтські критики недвозначно натякнули на тенденційність фільму: „В правдивих художніх образах розкривається генеральна тема фільму — тема єдности і дружби великого російського народу з братнім українським народом".[2]

282. Кадр з фільму „Тарас Шевченко".

Отже, задля згори наказаної теми „єдности і дружби" принесено в жертву великого Кобзаря, перекручено автобіографічні факти, зроблено насмішку над українською поезією, над милозвучною українською мовою. Для чого все це було зроблене? Один з рецензентів „Тараса Шевченка" випадково проговорився: „До останнього часу контрреволюційні українські націоналісти намагаються фальсифікувати образ Шевченка, спотворити зміст його творчости. Приятеля великого російського мислителя-революціонера Чернишевського — передового

[1] І. Колосів. Комуністичний кінофільм про Тараса Шевченка, „Крила", ч. 5, 1952.

[2] М. Рильський. Великий народній поет, „Правда України", 21 грудня, 1951.

283. Кадр з фільму „Тарас Шевченко".

революційного демократа Т. Шевченка вони намагаються зобразити вузьколобим націоналістом, що немов би хотів відділити долю українського народу від долі братнього російського народу".[1]

На подібні нісенітниці не варто навіть давати відповіді. Зрештою, І. Колосів дуже слушно з цього приводу завважив: „Відомо, що Чернишевський з великою пошаною ставився до Шевченка, з усієї душі ненавидів царську Росію і визнавав окремішність української нації. Також Герцен писав, що „Україну треба визнати вільною і незалежною країною". („Колокол", ч. 33, 1859 р.). Але з Шевченка, що шанував Чернишевського і Герцена, як борців за волю всіх народів, зробити носія сучасних комуністичних ідей, плазуна перед „старшим братом" — на це здібні тільки безоглядно нахабні комуністи".[1]

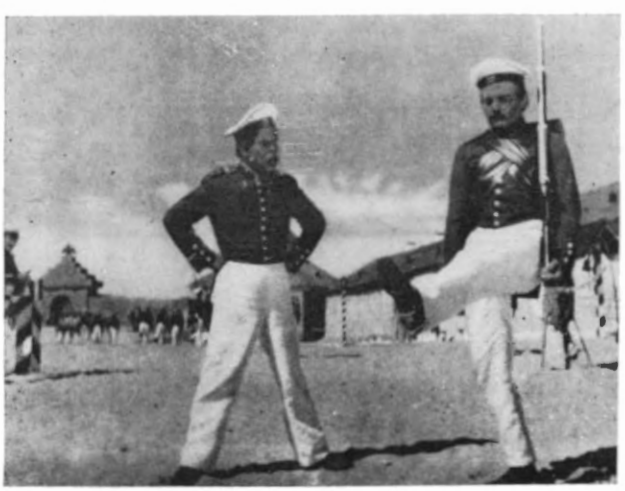
Крім „Тараса Шевченка" в 1951 році вийшов ще один фільм — пригодницька кіноповість для молоді „У мирні дні". Режисером фільму був В. Браун, сценарій написано І. Прутом. Як і інші фільми цього періоду, цей фільм був виразно пропаґандивного характеру про період „мирного будівництва".

Як бачимо, кількісний і якісний склад українських фільмів перших повоєнних років стояв на катастрофічно низькому рівні. В зв'язку з цим в совєтській пресі було чути голоси перестороги і побоювання за долю українського

285. Кадр з фільму „Тарас Шевченко".

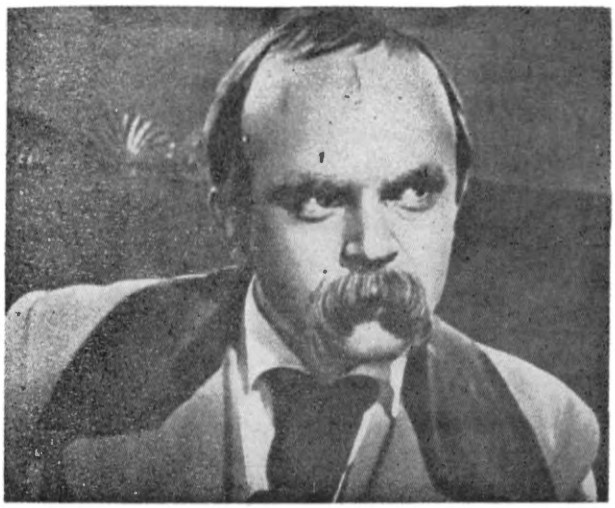
кіномистецтва. Зокрема, надто сміливим виступом в пресі був виступ Юрія Мокрієва в газеті „Советское искусство" за 1951 р. В його статті „Розвивати національну кінодраматургію" висловлено думку, що її можна окреслити коротким висловом: „Геть від Москви!" Ствердивши, що розвиток совєтського кіномистецтва можливий тільки завдяки розвиткові кіномистецтва національних республік, Ю. Мокрієв пише (цитуємо за „Сучасною Україною", ч. 16, 9. 8. 1953): „Нам здається, що існування так званої Сценарної Студії в Москві при Міністерстві кінематографії СССР, на обов'язкові якої *лежить підготування сценаріїв для кіностудій брат-*

[1] М. Роом. Фильм о великом кобзаре, „Огонек", ч. 51, 16 грудня, 1951.



284. Кадр з фільму „Тарас Шевченко".

[1] І. Колосів. Комуністичний кінофільм про Тараса Шевченка, „Крила", ч. 5, 1952.



286. С. Бондарчук в ролі Т. Шевченка.

ських республік (підкреслення „СУ"), в її сучасному вигляді навряд чи потрібне. Більше того: створення такої трестової сценарної „промисловости" абсолютно не відповідає завданням розвитку національного кіномистецтва... Створення художніх і хронікальних кінофільмів з життя і праці трудящих національних республік повинно стати справою честі і гордости майстрів літератури і кіна цих республік".

Далі Ю. Мокрієв гостро засудив ефимерний сценарний плян Київської кіностудії, що постановила створити фільми про Івана Франка, Лесю Українку, Миколу Лисенка, але жодного з цих фільмів ні в 1951, ні в 1952 роках український глядач так і не побачив. І як іронію долі, Ю. Мокрієв наводить факт, що в Київській кіностудії в цей саме час виготовляли два повнометражні художні фільми: грузинський і узбецький. Тому й не дивно, що кадри українського кіна все більше й більше ріділи.

Творчу ініціятиву беруть в свої руки працівники українського театру. Так, заходами колективу Київського театру ім. Івана Франка в 1952 р. було випущено фільм-виставу „Украдене щастя" за однойменною п'єсою І. Франка. Зрозуміло, що цей фільм не міг перебороти нашарування театральности, бо виставу було живцем перенесено в фільм. Адже не тільки режисер (Г. Юра), художник (М. Уманський) і композитор (Н. Пруслін) вистави брали участь у фільмі, але й виконавці головних дійових осіб залишилися ті ж самі (А. Бучма, Н. Ужвій, В. Добровольський та ін.).

В цьому ж році вийшов ще один фільм-вистава „В степах України" за горезвісною п'єсою О. Корнійчука. Як і попередній фільм, „В степах України" був невдалим мавпуванням недолугої театральної вистави.

Захоплення екранізаціями театральних вистав продовжувалося також і в 1953 році. Так, виходить на екрани фільм „Калиновий гай" за однойменною п'єсою О. Корнійчука. Як і в попередніх фільмах, переважна більшість виконавців належала до колективу Київського театру ім. І. Франка. Тільки постановником фільму був кінорежисер Т. Левчук.

Влітку 1953 р. в одному з кінотеатрів Нью-Йорку висвітлювали фільм „Майстрі мистецтв України", битвір, позбавлений живої душі, національного кольориту і справжнього творчого надхнення.

Не зважаючи на участь ряду відомих українських мистців, а також кількох мистців молодшої ґенерації, — цей фільм мав дуже мало спільного із справжнім національним мистецтвом. Замість правдивого художнього чи документального фільму, глядач бачив нашвидку зліплене пропаґандивно-балаганне видовище низької якости.

Перша частина фільму складалася з інсценізації „Майської ночі" М. Гоголя в продукції Московської кіностудії ім. Горького за сценарієм К. Ісаєва. Як і „Тарас Шевченко", цей фільм йшов в російській мові і тільки кілька народних пісень були виконані по-українському. Від самого твору М. Гоголя в фільмі залишились тільки „ріжки та ніжки". Те ж саме можна сказати про чудову музику до нього М. Римського-Корсакова, невдало спрепарована С. Потоцьким. І тільки дякуючи тому, що режисер фільму Олександер Рой спромігся перебороти схематичність і надуманість сценарія, а головні виконавці М. Досенко (Левко) та Т. Конюхова (Галя) талановито втілили безсмертні образи М. Гоголя, — глядач сприймав фільм з непослабленим інтересом.

Друга частина фільму — суто концертова. Складалася вона з окремих вокальних і хореографічних точок та уривків з опер. Режисер цієї частини фільму — Борис Барнет. Продукція Київської кіностудії, при співучасті державного „академічного" хору „Думка" і солістів, хору, оркестри та балету Київської держопери ім. Т. Шевченка.

287. Кадр з фільму „Украдене щастя".

Друга частина фільму „Майстрі мистецтв України" наочно доводила, що комуністична партія підпорядковувала собі не тільки дрібних ремісників мистецтва, але й деяких заслужених майстрів сцени. До цих останніх треба насамперед зарахувати Івана Паторжинського, Марію Литвиненко-Вольґемут, Бориса Гмирю та Михайла Гришка. Зокрема І. Паторжинський і М. Литвиненко-Вольґемут, не зважаючи на багатолітню працю на українській сцені, не спромоглись (чи не дозволено їм) показати щось інше, крім дуету з опери Гулака-Артемовського „Запорожець за Дунаєм". Правда, виконання уривків з цієї опери доведене у них до меж майстерности і на їх креаціях будуть вчитися лави молодих мистців. Проте, відсутність нових творчих шукань в галузі репертуару треба пояснити тільки самоізоляцією цих талановитих мистців в умовах підсовєтської дійсности, або свідомим спростачуванням фільму його продуцентами.

За останнє десятиріччя Б. Гмиря дуже постарів. Але його голос все ще не втратив своїх оксамитових барв і максимальної повноти звучання. Тільки у виборі репертуару мистець зійшов нанівець. Мабуть, за директивами з центру мистцеві довелося виконувати арію з опери М. Мусорґського „Борис Ґодунов", а також вже надто заспівану народну пісню „Дивлюсь я на небо". А голосові дані Б. Гмирі дозволяли на дещо кращий вокальний репертуар.

Безперечно, деґрадація деяких діячів українського театру і кіна в СССР не випадкова. Вона обумовлена перш за все силою впливу компартії, що намагається всеціло підпорядкувати собі матеріяльне і духове життя України. Тому не дивно, що в цій „вільній" республіці найталановитіші діячі театру систематично терплять партійний гніт і знущання. Поруч з безкомпромісовими мистцями і передовими діячами театру є мистці, що легше піддались впливові комуністичної ідеології та знівечили своє обдарування. Характерний приклад подібного заломання це — творчий шлях М. Гришка. Коли він виконував російською мовою „Пісню про Сталінград", глядачеві ставало боляче і соромно за цього майстра, що співав на замовлення кремлівських можновладців. І скільки б не намагались присяжні партійні критики вихваляти його працю, деґрадація цього колись талановитого мистця зовсім очевидна. Непересічний талант М. Гришка був знищений негативним впливом оточення совєтської дійсности.

Серед інших виконавців фільму переважали мистці молодшої ґенерації. Серед них треба насамперед виділити співачок Е. Чавдар („Зелен хміль" та „Соловейко") і З. Старченко („Ой, не світи, місяченьку"). Державна капеля бандуристів під кер. Міньковського дуже посередньо виконала народну пісню „Закувала та сива зозуля" муз. Ніщинського. Найкращими точками другої частини фільму „Майстрі мистецтв України" був безперечно новий балет Анатолія Свєшнікова за лібретом Чаговця „Маруся Богуславка" у виконанні балетного ансамблю Київської опери, а також „Гопак", що включав групу інших народних танків, у виконанні Державного ансамблю.

Дещо млявo йшов уривок з опери М. Лисенка „Тарас Бульба", хоч солісти М. Роменський (Тарас), Л. Груденко (Мати) і Д. Гнатюк (Остап) показали непогані голосові можливості. Зокрема арія Остапа „Горе, горе на Вкраїні" прозвучала, як протест не тільки проти минулих поневолювачів нашої батьківщини, але й проти сучасного окупанта.

Поставники фільму не забули додати до бочки меду і ложку пропаґандивного дьогтю. Та до того ж і не одну. Першою ложкою дьогтю була пісня „Кажуть люди, кажуть" у виконанні Закарпатського народного хору під кер. Мирославського. З виразно пропаґандивною метою була уведена також „Пісня про канал Волга-Дон" у виконанні Народного хору під кер. Г. Верьовки. Але найбільшою профанацією укра-

288. Кадр з фільму „Запорожець за Дунаєм".

їнського мистецтва був фінал фільму з солістами, хором і оркестрою Київської опери. Виникає в зв'язку з цим питання: невже талановиті українські композитори за залізною завісою не спромоглись створити нічого ліпшого, як запозичати слова і живцем перейняти мелодію музично досить примітивної російської народної пісні „Будьте здорови, живіте багато"?

1953 рік збагатився ще однією екранізацією театральної вистави. Це була екранізація опери „Запорожець за Дунаєм". На цьому творові треба зупинитися довше, докладніше познайомившись з його фільмовою версією.

Вже майже ціле століття не сходить з української сцени безсмертна опера С. Гулака-Артемовського „Запорожець за Дунаєм". Навіть в найдальших закутинах світу, всюди, де тільки доля заносила українців, лунала мелодійна музика опери; чарували вухо майстерні арії, дуети, квартети і квінтети; рідним ляйтмотивом звучали хори. „Запорожець за Дунаєм" був центральним твором в репертуарі корифеїв української сцени. Його ніколи не цурались ветерани сцени. Його обожнювали молоді акторські сили. Його з подивугідною прихильністю сприймала маса українського глядача.

Тому не випадково , що й в історії українського кіна „Запорожець за Дунаєм" займає певно визначене місце. Вже в 1938 р. Київська кіностудія випродукувала звуковий фільм під цією ж назвою. Згодом (в 1939 р.) за лібретом „Запорожця за Дунаєм" зроблено звуковий фільм в Америці заходами невтомного В. Авраменка. На початку 1954 року на екрані одного з третьорядних нью-йоркських кінотеатрів з'явився найновіший кольоровий фільм з тією ж незмінною назвою, виробу 1953 року в Київській кіностудії.

Насамперед виникає питання: чому Київська кіностудія випустила ще одну версію „Запорожця за Дунаєм"? Чому з таким подивугідним поспіхом вислано копії фільму закордон? Адже в новій версії фільму не видно суттєвих змін в порівнянні з „Запорожцем", що вийшов 15 років тому. Але такий висновок виникає тільки при побіжному перегляді фільму.

Насправді ж відповідь захована далеко глибше. Тільки при дбайливій аналізі нового фільму та досконалому ознайомленні з методами й завданнями совєтської кінопродукції можна зауважити кілька красномовних деталей. А деталі ці дуже старанно і навіть майстерно замасковані.

1. Новий фільм розраховано як прихованопропаґандивний засіб для невтралізування протисовєтських, виразно націоналістичних настроїв українського народу на поневоленій Батьківщині. Цим фільмом вищі партійні кола намагалися впевнити широкі маси українського народу, що його національна культура вільно розвивається. А поворот до історичної чи побутово-етнографічної тематики був найкращим засобом пропаґандивного впливу на широкі маси поневоленого народу України. Така тематика, до того ж ще й відповідно підсолоджена, відвертала увагу широких мас від пекучих проблем, від злиденного життя і від новітнього рабства.

2. Нову версію „Запорожця за Дунаєм", як і нещодавно висвітлений фільм „Майстрі ми-

289. Кадр з фільму „Запорожець за Дунаєм".

290. Кадр з фільму „Запорожець за Дунаєм".

стецтв України" , з поспіхом оздоблено чужомовними титрами та вислано закордон для того, щоб деструктивно вплинути на монолітність української політичної еміграції з одного боку, і здобути вже втрачену прихильність чужинецького світу, з другого боку. Вже в самій сюжетній основі „Запорожця за Дунаєм" закладено виразні моменти ностальгії, туги за батьківщиною. Бо драматичні колізії опери С. Гулака-Артемовського перегукуються з драматичними колізіями наших днів, коли не тисячі, а сотні тисяч українців опинилися на добровільному вигнанні. Совєтські партійні заправили не врахували тільки одного: так само, як дійові особи „Запорожця за Дунаєм" плекали в своєму серці любов до рідної землі й рідного народу, — так і сучасна еміграційна спільнота міцно плекає в собі цю любов, чекаючи слушного часу для визволення своїх земляків із смертельних обіймів ворога.

3. Випускаючи нову фільмову версію „Запорожця за Дунаєм", Київська „Кіностудія художніх фільмів" безуспішно намагалася надолужити свій „творчий прорив" і замаскувати майже цілковиту відсутність свіжої кінопродукції. Недарма в совєтській пресі все частіше підіймається питання кризи, що її переживає українське кіно. Ось, наприклад, в журналі „Дніпро", поруч з дошкульною епіграмою про занепад кіновиробництва на Україні, подано багатомовну примітку: „Київська кіностудія художніх фільмів дає нашим глядачам дуже мало творчої продукції". Адже й справді, якою жалюгідною видається нам річна продукція одного чи двох фільмів у порівнянні з двома десятками повнометражних художніх фільмів (не рахуючи такої ж кількості короткометражних та кількох десятків навчальних, технічних і документальних фільмів), що їх випускала Київська кіностудія перед Другою світовою війною.

4. Проте, найголовнішим і найстаранніше замаскованим трюком совєтської пропаганди в новоспеченому фільмі є, безперечно, майстерно спрепарований текст кіносценарія, що перейшов через меткі руки поета Максима Рильського. З оригінального лібретта опери зовсім зникли цілі епізоди. Одним розмахом пера присяжного віршомаза викреслено цілу ролю Прокопа (1 дія) і Старого Козака, що у фіналі закликає запорожців до молитви. Майже зовсім відтято вже й так мізерний прозовий текст Оксани. Навмисне пропущено слова Імама, що свідчать про великодушність Султана: „А Карась з його жоною наділяються казною; хоче він лишитись тут, а як ні, то з Богом в путь!" Зроблено також і низку дрібних купюр в діялогах Карася і Одарки. Натомість текст кіносценарія щедро підсолоджено мотивами соціяльної нерівности. З Карася М. Рильський безуспішно намагався зробити героя, борця за соціяльну несправедливість, а в самому фіналі фільму — навіть вождя і надхненника запорожців. Подібне втілення цієї постаті надто небезпечне і мало вмотивоване, якщо взяти під увагу суто гумористичне тлумачення образу Карася на протязі всього фільму. Що далі, тим більше починає вилазити шило з мішка: в уста

291. Кадр з фільму „Запорожець за Дунаєм".

292. О. Корнійчук.

293. Н. Ужвій.

294. М. Бажан.

Андрія невміло вкладено „загальнообов'язкові" слова про горезвісну „поміч від єдинокровних братів".

Але вершком невибагливого фарисейства та підлабузницької кльовнади Максима Рильського треба вважати викинення на смітник неповторно-мелодійної і глибоко-патріотичної молитви козаків „Владико неба і землі", що вже на протязі століття наповняє серця українців братерською любов'ю, гордістю і завзяттям. Тому не важко собі уявити, яким нікчемним і мізерним видається парадоксальний новогвір „Спасенний день, блаженний час" та ще й на тлі безсмертної „Молитви"!

Не маючи змоги докладно зупинитися на акторському і музичному виконанні окремих учасників фільму, вкажемо тільки, що як режисер (В. Лапокниш) і головні актори (І. Паторжинський — Карась, М. Литвиненко-Вольгемут — Одарка, Е. Чавдар — Оксана, Н. Шелюжко — Андрій, М. Гришко — Султан), так і цілий колектив Київської кіностудії ще раз повторили помилки своїх попередників. Вони не врахували, що кіномистецтво в основі своїй глибоко відмінне від театрального мистецтва взагалі, а від опери — зокрема. Вони не зрозуміли, що немає жодного мистецтва, яке скупчувало б в собі неохопну кількість засобів виразности, як саме кіномистецтво. Вони не усвідомили собі, що такий багатогранний твір, як опера С. Гулака-Артемовського „Запорожець за Дунаєм", не може бути втілений на фільмовому екрані суто театральними засобами.

Компартія завжди протеґувала фільмові твори, що популяризували комуністичне виховання українського народу взагалі, а молоді зокрема.

Талановита письменниця Лідія Компанієць написала на замовлення компартії сценарій фільму „Доля Марини", що його було випущено на екрани України в 1953 році. Як і треба було сподіватись, фільм перейнято наскрізною тенденційністю з намаганням показати, як проста колгоспниця виростає в героя праці, в новатора. Тенденційність і тут шито червоними нитками: мовляв, працюйте і трудіться і би колись можете бути такими, як Марина. Мабуть, нехотячи, Л. Компанієць наочно показала невідрадність становища жінки-колгоспниці, схвилювала глядача драматизмом сюжетних ситуацій. У фільмі яскраво показано відносини головної героїні з парторгом колгоспу. Як побічна тема, виступив образ колишнього бригадира Терентія. Місцями цей неґативний образ заслонював собою позитивні персонажі. Безуспішними були намаґання режисерів В. Івченка та І. Шмарука надхнути життям пропаґандивний матеріял кіносценарія.

Комуністичному вихованню молоді було присвячено також і фільм „Команда з нашої вулиці" режисерів О. Маслюкова і М. Маєвської. Перебільшений дидактизм і невиправдана пропаґандивність сковувала безпосередність вияву характерів совєтських дітей.

„Морську" тематику знову заторкнув режисер В. Браун, приправивши фільм „Командир

295. Кадр з фільму „Назар Стодоля".

корабля" значною дозою пропаґанди. Хоч фільм було виготовлено в Київській кіностудії, проте серед головних виконавців був тільки один український актор (В. Добровольський).

Також і інші фільми 1954 року переважно заторкували пропаґандивну тематику: „Тривожна молодість" (реж. С. Грабін), „Наші чемпіони" (реж. М. Донской), „«Багатир» іде в Марто" (реж. Е. Брюнчугін).

При цій нагоді треба згадати фільм режисера Л. Лукова „Це може статись у вас". Хоч цей фільм і не має прямого відношення до української кінематографії, проте цікавий для нас насамперед тим, що вперше заторкував тематику про українське підпілля в Західній Україні.

Тільки фільм „Земля" за повістю О. Кобилянської в поставі А. Бучми та О. Швачка заторкував побутову тематику. Кілька цікавих режисерських знахідок потонуло в болоті штучно створених „соціяльних" мотивів. До того ж деякі виконавці достатньо не оволоділи мистецтвом живого буковинського слова. Саме вони і випадали з цілого ансамблю виконавців.

Історичну тематику заторкував кольоровий фільм „Назар Стодоля" в поставі режисера Г. Чухрая з участю молодих кіноакторів. Також і в цьому фільмі було зроблено спеціяльний наголос на соціяльні мотиви.

Цікаво, що вже в 1952-1954 рр. кількість випущених на екрани України художніх фільмів зросла до 15, з них більша частина вийшла в 1953-54 рр. Матеріяльно-технічна база українського кіновиробництва зросла з приєднанням влітку 1954 року Одеської кіностудії, а в 1956 році — Ялтинської кіностудії.

Тематика українських кінофільмів в 1955 році значно пожвавлюється. Крім суто патріотично-пропаґандивних фільмів („Полум'я гніву", пост. Т. Левчук; „Педагогічна поема", пост. О. Маслюков і М. Маєвська; „Зірки на крилах", реж.-пост. І. Шмарук), ми бачимо побутово-історичний фільм „Лимерівна", пост.-сцен. В. Лапокниш. Помітно значне місце займають комедійні фільми („Одного чудового дня", „Пригоди з піджаком Тарапуньки"), а також комедійний фільм на „українську" тематику — „Максим Перепелиця", що його було виготовлено на кіностудії „Ленфільм" режисером А. Граником. В цьому ж році Київська кіностудія випустила кольоровий фільм „Андрієш", що його режисером і поставником був Я. Безелян. На жаль, цей фільм ні тематично, ні складом виконавців не мав нічого спільного з українською кінематографією.

Ще більшу різнородність в тематиці треба відзначити в 1956 році. Як і в попередніх роках, центральне місце займають пропаґандивні фільми. Так, з'явилася нова фільмова версія за твором М. Горького „Мати", пост. М. Донской, реж. О. Козир. Хоч і нова версія „Матері" технічно стояла значно вище старої версії, проте не могла дорівнятися до режисерської майстерности і щирости акторського виконання в старій версії, що її створив В. Пудовкін в 1926 році, коли кіно ще не мало ні звуку, ні кольору, ні наймодерніших технічних уряджень в кіностудіях.

Режисер В. Браун поставив нові кольорові фільми з пропаґандивним забарвленням з життя моряків п. н. „Матрос Чижик" і „Море кличе".

За сценарієм М. Стельмаха режисер Г. Крикун поставив фільм „Над Черемошем" з участю західньо-українських акторів (Я. Геляс, Е. Ліцканович та ін.). Для натурних сцен фільму використано мальовничі краєвиди Карпат.

Спритний і меткий О. Корнійчук вже не раз пробував щастя в історичній тематиці, проте на цей раз йому не пощастило. Його виразно пропаґандивний фільм про історичне минуле України п. н. „Триста років тому" пройшов майже непоміченим. І взагалі, його зоря, мабуть, вже остаточно зайшла.

296. Кадр з фільму „Павло Корчагін".

Фільм режисера В. Крайніченка „Мандрівка у молодість" заторкував тематику громадянської війни, показану через призму найновіших директив компартії.

Подібну тематику мав також фільм „Павло Корчагін" за романом М. Островського „Як гартувалася сталь", що його поставив режисер І. Бжеський.

Другою найпопулярнішою темою в 1956 році була тема „мирної праці", але, звичайно, також під кутом нових закрутів партійної лінії.

Найтиповішим фільмом з такою тематикою був фільм „Головний проспект" за сценарієм Г. Кушніренка та в поставі І. Естріна. Це — типовий фільм про будівельників. Але це вже не звичайні робітники. Це — совєтська еліта: інженери і архітектори. Особисті любовні переживання тісно переплетені з громадськими, що, здавалось, мало б бути запорукою успіху фільму. Але підсовєтський глядач добре навчився відсіювати пропагандивний бур'ян від плодотворчого зерна правди. Глядач не повірив режисерові, не зважаючи на те, що сюжет фільму побудовано на різкому конфлікті, на конфлікті професора Сотіна із своїм учнем Береговим. Береговий — новатор. Сотін — консерватист. Окреслення головних дійових осіб було надто контрастовим. Тому й образ Сотіна перетворився в звичайний механічний штамп. Часами здавалось, що його було введено в фільм тільки для того, щоб зрушувати хід дії з мертвого пункту.

Цікаво, що переважну більшість ліричних фільмів післявоєнного періоду українського кіна побудовано на славнозвісному „трикутнику", яким залюбки послуговуються всі недосвідчені драматурги і сценаристи. До того ж, на відміну від фільмів передвоєнного періоду, а також фільмів періоду Другої світової війни, — домінуюча роля надана жінці в пропорції 2 : 1.

В „Головному проспекті" за цією змертвілою схемою змальовано образи Віри, Берегового і Галі. У фільмі режисера В. Івченка „Є такий парубок" сюжет розвивається в рамцях зазначеної схеми між Лесею, Антоном і Танею. Саме в цей час закінчувалось фільмування іншого фільму на тему мирного будівництва — „Долина синіх скель" в поставі М. Красія за сценарієм Ю. Мокрієва. Але й у цьому фільмі також панує той самий штамп, тільки під іншими іменами (Тереза, Рубан, Ксеня). Нема сенсу перечислювати також інші фільми. З невеликими видозмінами схема залишається без змін.

Також і тема товариської дружби зображена в цих фільмах в старих, заялозених нормах. Вона побудована на зразок шекспірівського Гамлета і Горація. Буденні ситуації, буденні персонажі і ще буденніші самі фільми. Одна ситуація схожа на другу, один персонаж схожий на інший, подібні своєю пересічністю фільми.

Той самий фільм реж. В. Івченка „Є такий парубок" тематично перегукується з фільмом молодого режисера Ю. Лисенка за сценарієм Л. Компанієць „Коли співають солов'ї". Серед персонажів фільму „Є такий парубок" показано передового коваля Олега. Як і Катря з фільму „Коли співають солов'ї", Олег упоюється своїми успіхами, гордує, цурається приятелів. Образ було задумано як суто негативний. Але тому, що підсовєтська дійсність породжує тисячі олегів і катерин, цей образ було сприйнято глядачем як відкриту критику підгнилих основ совєтського устрою.

297. Кадр з фільму „Весна на Зарічній вул.".

Не нова тема фільму „Весна на Зарічній вулиці", поставленого режисерами М. Хуцієвим і Ф. Миронером на Одеській студії. Це — знову ж фільм про робітничу молодь, про її побут і навчання. З буденного, сірого матеріялу важко зробити цікавий фільм. Тому доводиться тільки співчувати сценаристові та режисерам, що не шкодували витрачених намарно зусиль. Всупереч офіційній тенденції, поставники фільму не показали усвідомлення головними дійовими особами значення своєї праці на заводі та диктаторського впливу колективу і, звичайно, парторгів, на кожного робітника зокрема. Саме за це фільм „Весна на Зарічній вулиці" було різко осуджено в совєтській пресі.

В цьому ж році було екранізовано безсмертну комедію І. Карпенка-Карого „Суєта" в поставі реж. М. Афанасьєвої з участю акторів Київського театру ім. І. Франка.

В кінці 1956 року вийшов на екрани великий біографічний фільм „Іван Франко" в поставі режисера Т. Левчука. Цей фільм, безперечно, був значним режисерським досягненням, проте мав ряд суттєвих недоліків, зокрема драматургічного характеру. Фільм розкривав основні етапи життя Великого Каменяра. Його випуск збігся із сотою річницею з дня народження

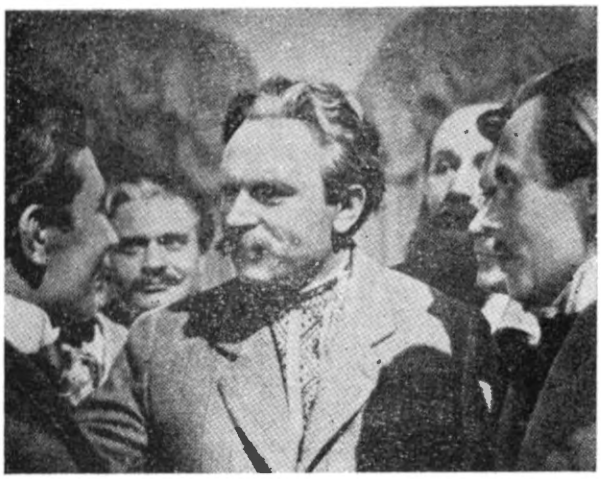
299. Кадр з фільму „Іван Франко".

298. Кадр з фільму „Іван Франко".

поета. Зрозуміло, що режисер фільму був змушений показувати життя поета як відданого революціонера, борця з українським націоналізмом, поборника прав трудящих. В цьому сенсі фільм „Іван Франко" був подібний до фільму „Тарас Шевченко". Навіть образи головних героїв було втілено тим самим актором — С. Бондарчуком. Тому не дивно, що ці образи разюче подібні один на одного.

З інших фільмів, що вийшли в 1956 році треба згадати: „Вогнище безсмертя", реж. С. Цибульник, сцен. І. Луковський; „Шарф коханої", реж. Е. Іванов-Борков, сцен. З. Маркіна; „Діти сонця", реж. О. Швачко; „Білий пудель", реж. і пост. Мар'яна Рошаль, сцен. Г. Гребнер та ін.

В 1957 році українське кіновиробництво ще більше пожвавлюється. Вже на початку року з'явилися такі фільми, як: „Капітан «Старої черепахи»", реж.-пост. В. Воронін та Г. Горбай,



300. Кадр з фільму „Іван Франко".

сцен. Л. Ліньков; „Ти молодець, Аніто", реж.-пост. В. Кочетов та Е. Некрасов, сцен. А. Батров; „Без вісті загиблий", реж.-пост. І. Шмарук, сцен. В. Закруткін.

Як бачимо з самого переліку фільмів, вони не мали нічого спільного з українською кінематографією за винятком того, що були створені на українських кіностудіях українськими руками.

Так само дуже мало спільного мав з Україною фільм режисера В. Брауна „Мальва" за однойменним твором М. Горького.

Вище ми вже побіжно згадували про фільми „Коли співають солов'ї" та „Долина синіх скель". Вони є найбільше характерними фільмовими творами цього періоду. Тому на них варто зупинитися докладніше.

Сюжет фільму „Долина синіх скель" побудовано на конфлікті між інженером-геологом Василем Рубаном та бюрократичним керівником нафтопромислу — Макушенком. Рубан переконаний, що в Долині синіх скель є нафта, Макушенко — стає йому на перешкоді. Зрозуміло, що з цієї буденної теми не можна було створити небуденний фільм.

Фільм за сценарієм Лідії Компанієць „Коли співають солов'ї" значно поступається її попередньому фільмові „Доля Марини". В цьому фільмі також заторкнено „колгоспну" тему. Але її здрібнено, зрізничковано. Голова колгоспу намагається приховати свої власні недоліки в роботі за досягненнями передової доярки чи ланкової.

Автор сценарія легко володіє пером. Лідія Компанієць має добру спостережливість, вміє доцільно користуватися деталями, намагається максимально уточнювати і скорочувати діялог. Перед нею стояло нелегке завдання: з нудної, сірої буденщини створити „поетичну картину радісного життя" українського колгоспника. Проте, навіть непересічний талант не допоміг Л. Компанієць позбутися стандартних, заялозених засобів змалювання характерів дійових осіб. Тут і романтичний зоотехнік Василь, і жартівливі доярки Мар'яна, Устина, і колгоспний „Ромео" — Федір Кудря, і голова колгоспу Тимофій Завірюха. Образи всім давно знайомі, одноманітні, сухі. І тільки образ доярки Катерини Квітки стояв дещо осторонь. Л. Компанієць хотіла показати „створення" передової колгоспниці-ударниці. Про неї пишуть в газетах, за неї говорять в цілому районі, її фотографують репортери. Вона — на вершині слави. І тут трапляється з нею метаморфоза. Катерина нехтує працею, відосіблюється від друзів, переймає „буржуазні" звички.

Саме в цьому персонажі фільму, незалежно від режисера і сценариста, розкривається вся фалшивість і банкрутство колгоспної системи та совєтської системи „видвіженців", „ударників" та „стахановців". Мимоволі фільм став обвинувачувачем всієї совєтської системи. Тому й не випадково, що офіційна критика в основному негативно оцінила цей фільм.

З Одеської кіностудії вийшла на екрани екранізація новелі М. Коцюбинського „Коні не винні" за сценарієм Д. Копиці та в поставі режисера С. Комара. Питома вага цієї кіностудії дедалі більше зростає. Майже одночасно виходить в світ фільм „Моя донька" (реж.-пост. Б. Жілін, сцен. Н. Таубе), а також фільм „Повість про першу любов" (реж. Є. Ташков, сцен. М. Смірнова).

В травні 1957 року Київська кіностудія випустила великий кольоровий фільм „Круті сходи" (пост. С. Навроцький, сцен. В. Золотаревський і І. Луковський). Дія фільму відбувається в різних країнах Европи, де перебувають „старі" емігранти — батько і син Наріжні. Поранений в залізничій катастрофі, батько радить синові повернутися на батьківщину. Син повертається, пристає до большевиків, працює за фахом у Києві. Не зважаючи на переобтяженість фільму зайвими деталями, поставники „Крутих сходів" згубили наскрізну дію фільму. Вони навіть не спромоглись наділити цен-

301. Кадр з фільму „Дорогою ціною".

тральні персонажі переконливими національними елементами. Недарма офіційна критика в одному місці називає Наріжного „українським ученим" („Радянська культура", 3 лютого 1957 р.), а в іншому — „російським ученим" („Советский экран", ч. IX, 1957 р.).

З певною метою було замовчувано фільм Київської кіностудії ім. О. Довженка „Дівчина з маяка". Фільм зображує сильних духом людей, але їх поведінка не зумовлена відповідними постановами компартії. Більше того, їх поведінка має суто ліричне підложжя.

Героїня фільму, Марійка, залишившись хвора на маяку, направляє „спасенний вогник" і рятує тих, що їм загрожувала загибіль в бурхливому морі. В цьому фільмі досить оригінально розв'язано традиційний ліричний трикутник: Марійка—Ігор—Оксана. Герої фільму це — не маріонетки з типово пропаґандивних фільмів останніх років, це — живі люди з їх поганими і добрими сторонами.

Проте, від фільму все ж таки віє млявістю і мертвотою. В „Дівчині з маяка" режисер Г. Крикун не розвинув динамізму ситуації, а автор сценарія О. Гончар виклав події в законо-мірному логічному порядку, не надхнувши їх животворчим вогнем фільмової своєрідности.

Безперечно, реж. Г. Крикун намагався зобразити героїню фільму, Марійку, чарівною, закоханою, духово чистою. Але саме цього глядач не відчув. Образ поетичної Марійки сценарист порівнював до чайки. А у фільмі глядач цього не побачив. Натомість глядач побачив і почув сміх Марійки. Спочатку безпричинний, потім денервуючий, а під кінець — майже психопатичний. Отже, невміле користування засобами мистецького вислову привело до спотворення цілого образу і невдачі фільму.

В Київській кіностудії було зафільмовано відому комедію „Мораль пані Дульської" в поставі режисера Л. Вернаховського та О. Швачка. Фільм поставлено за однойменною п'єсою польської письменниці Г. Запольської, що майстерно розкрила негативні сторони життя польських містечкових шляхтичів за часів Австро-Угорської імперії. Ось що писала про цей фільм „Українська літературна газета" в 1958 році: „Можна справді дивуватися особливому талантові польської письменниці, яка в п'єсі (а отже і в фільмі) зуміла нагромадити стільки моральних потвор, лиходіїв, кокоток, лицемірів. Занадто згущені фарби викликають протилежний ефект: фільмові не можна вірити. Важко повірити і в „польськість" „Моралі пані Дульської". Варт звернути увагу на те, що цей фільм є зразковим інтернаціональним гібридом: виконавці ролей у фільмі — російські актори театру ім. Лесі Українки в Києві, фільм поставлений за польською п'єсою в українській студії, на замовлення центральної телевізійної студії в Москві, тобто російською мовою".[1]

Кольоровий фільм „Пісні над Дніпром" (реж. В. Кучвальський, сцен.-пост. А. Мішурін і В. Вронський) мав більше документальний, ніж мистецький характер. Цей фільм цікавий насамперед тим, що в доступній для пересічного глядача формі передав чар української вокальної музики.

Фільм Одеської кіностудії „Координати невідомі" (сцен. І. Рядченко, реж.-пост. М. Винярський) заторкує історію втечі совєтського танкера „Туапсе" з Чорного моря до Владивостоку

[1] „Українська літературна газета", ч. 9(39), вересень 1958 р., стор. 2.

302. Кадр з фільму „Партизанська іскра".

під час Другої світової війни. Як і треба було сподіватись, увесь екіпаж корабля „безмежно відданий" компартії, за винятком тільки радиста Долинського. Цього останнього щедро наділено усім асортиментом негативних рис зрадника і „ворога народу". Часто-густо дію фільму було настільки пересичено „контрреволюційними" висловами Долинського, що глядачеві починає здаватися неначе він присутній на демонстрації „атидержавного", „шкідницького" фільму. Це навіть було завважено в совєтській пресі.[1]

Майже непоміченим пройшов фільм „Ластівка" виробництва Київської студії художніх фільмів за сценарієм Д. Вишневського (реж. С. Грабін).

Твори М. Коцюбинського рідко переробляли для сцени. Маштабність розгортання дії важко було втиснути в вузькі сценічні рамки. Але специфіка кіна якраз і надавалась для його високомистецьких творів. Тому екранізація новелі „Дорогою ціною" заслуговує на окрему увагу.

Вже сама тематика новелі М. Коцюбинського, що заторкувала визвольні рухи в період козацької доби, надавалася для зручного випнятя незмінних соціяльних проблем. Саме цей факт, а також органічно чуже для російської духовости прагнення до волі та самовизначення зустріло режисера Марка Донского не підготованим. Навіть майстерно зафільмовані оператором М. Топчієм кадри опоетизованої письменником природи при відповідному музичному супроводі не завжди переносять глядача в бурхливі часи козацької доби.

Але найбільше впадає ввічі прихована тенденція фільму, що про неї слушно зазначив у своїй рецензії на фільм В. Ревуцький: „У контрасті ж до Коцюбинського режисер підкреслив кілька разів думку, що між своїми людьми й на своїй землі й неволя (кріпацтво, каторга чи заслання) миліша від волі на чужині. Сиди дома і борись — вибореш волю, або загинеш".[1]

Надто поверхово, схематично і непереконливо показано кадри, що їх дія відбувається в Туреччині. Вони більше нагадують сцени з опери „Запорожець за Дунаєм", ніж художній фільм.

З виконавців фільму насамперед треба відзначити В. Донську, що правдиво, щиро і переконливо передала складну скалю почуттів відважної Соломії. Відразу впадає в очі, що цій ролі режисер приділив найбільше часу, знехтувавши такими відповідальними персонажами, як Остап (арт. Ю. Дідович) та Котигорошок (арт. І. Твердохліб).

Наприкінці 1957 року випуск кінофільмів з Київської кіностудії значно пожвавився. Так, в кінці листопада 1957 року вийшов широкоекранний фільм із стереофонічним звуком „Партизанська іскра" за сценарієм О. Гончара в поставі О. Маслюкова і М. Маєвської. Як і треба було сподіватись, цей фільм мав пропагандивно-документальний характер. Сценарій фільму було написано за матеріялами підпільної організації „Партизанська іскра", що існувала під час німецької окупації в Другій світовій війні.

---

[1] Див. „Радянська культура", 10 жовтня 1957 р.

[1] В. Ревуцький. На екрані Коцюбинський ... „Нові дні", вересень 1959.

303. Кадр з фільму „Партизанська іскра".

Виразно пропаґандивного характеру був також і фільм „Орлятко" за сценарієм В. Монастирського, що його випустила Одеська кіностудія.

Фільм режисерів М. Макаренка і О. Козиря за сценарієм М. Макаренка — „Далеке і близьке" — було присвячено 40-літтю большевицької революції. Тому й не дивно, що й це був суто пропаґандивний фільм. Сценарист і режисер взялися за непосильне завдання: намалювати узагальнюючий образ життя селянства з початків колективізації до наших днів.

Щоб змалювати характери окремих персонажів, ужито двох фарб — чорної і білої. Представників „трудового селянства" (Костя, Олег, Саня, Іван) змальовано білими фарбами; представників „куркульства" (Яків Гнатюк і його син Дмитро) — чорними. Отже, в цьому фільмі було вжито примітивну соціологічну схему. Зокрема, це наочно видно в образі Якова. Образ змальовано в таких примітивних вульгарних фарбах, що навіть совєтська критика змушена була підняти голос в його обороні: „Яків особистих, індивідуальних якостей не має. Це наглядне втілення абстрактного поняття „куркуль", ходяча клясова категорія, збірний вираз авторської моральної оцінки куркульства. Відповідно з цим подано й поведінку Якова. Його вчинки і вигляд звіроподібні, навіть своїм близьким він навіває щось подібне на містичний жах; кожний його крок говорить про якусь утробну, зоологічну ненависть до всього живого, в кожному слові чути невгамовну спрагу помсти".[1]

З усього сказаного випливає, що неґативні образи фільму змальовано тими ж самими чорно-білими фарбами, що й у аґітпропфільмах 20-тих рр.

Горезвісний О. Корнійчук також і в 1957 році добився екранізації своєї п'єси „Правда" за сценарієм О. Левади.

В цей самий час було екранізовано п'єсу Г. Квітки-Основ'яненка „Шельменко-денщик" в поставі режисера В. Іванова.

В кінці 1957 р. з представниками Угорщини було підписано умову, щоб на одній з українських кіностудій виготовити фільм про угорського героя Мате Залка, учасника громадянської війни в СССР, а також фільм за романом Бела Імеша „Карпатська рапсодія". У виготовленні цих фільмів мала б брати активну участь і Київська студія художніх фільмів ім. О. Довженка. Проте, до дня випуску цієї праці з друку не було відомо про яке-будь зрушення в цій справі.

На закінчення ретроспективного перегляду українських фільмів, що їх було випущено в 1957 році треба згадати кольоровий документально-пропаґандивний фільм „Живи, Україно" режисера М. Юдіна за сценарієм М. Стельмаха. Цей фільм було присвячено річниці „возз'єднання" України з Росією і перенасичено неперебірливою тенденційністю.

Серед художніх українських фільмів, що їх було випущено в 1958 році насамперед варто згадати кольоровий повнометражний фільм „Народжені бурею" за романом М. Островського (сцен. Ю. Кротков, реж.-пост. Я. Базелян і А. Войтецький), а також фільм „Кінець Чирви-Козиря" за мотивами п'єси І. Микитенка „Диктатура" (сцен. О. Левада, пост. В. Лапокнин).

Одеська кіностудія випустила зовсім пересічний фільм „Сторінки минулого" за сценарієм А. Абрамова і М. Письманника, в поставі режисерів В. Кочетова і Е. Пашкова.

Один із небагатьох учнів О. Довженка, Ю. Тимошенко, накрутив кінокомедію „Штепсель женить Тарапуньку". Фільм побудовано на суто естрадних епізодах, дотепних мість в ній не так

[1] А. Роміцин. Наміри і наслідки, „Искусство кино", ч. II, 1958, стор. 40.

304. Кадр з фільму „Велике життя", що був прототипом фільму „Гори, моя зоре".

вже й багато, а за нарочитим, вимушеним гумором криється сумна доля пересічного українського громадянина в Совєтському Союзі.

Фільм „Гори, моя зоре" за сценарієм Є. Онопрієнка викликав чи не найбільшу дискусію за останні роки. Це — фільм з життя і побуту шахтарів.

Тема фільму — боротьба з прогульниками, пияками та аморальними елементами між шахтарями Донбасу. Драматичний конфлікт побудовано на протиріччях між „чесними совєтськими трудівниками" і „шкідниками", „анархістами", „лінюхами" та „бузотьорами". Побіжно дія ускладнюється також особистим конфліктом між начальником шахти Андрієм Панченком, донькою парторга Тамарою та водієм електровоза Нелькою.

Завданням сценариста, що й казати, виявилося нелегким. Адже між шахтарями годі шукати романтичних перипетій. Саме тут стала в пригоді сценаристові його буйна творча фантазія. І тільки місцями режисер фільму О. Слєсаренко ненароком показав безпроглядне, напівтваринне животіння українських шахтарів. Дуже вдало показано фізичну силу п'ястука в сучасній совєтській дійсності. Саме в цих кадрах він показав підсовєтське життя без прикрас, без пропагандивної рожевої поволоки. Дійові особи фільму не відзначалися оригінальністю. Вони видавалися глядачеві старими знайомими, давно зображеними в інших фільмах. Не говорячи вже про згадані вище головні дійові особи, навіть другорядні персонажі (Костя, Аркадій і Довгий) живцем перенесені з інших фільмів, а зокрема дуже нагадують Балуна і Курського з першої серії „Великого життя" Л. Лукова. Проте, фільм настільки влучно і образно висвітлював негативні персонажі, що на глядачів справляв враження, зовсім протилежне задумові режисера і сценариста. Режисер фільму реалістично змалював справжнє обличчя українського шахтаря, показав безвихідність його долі, його напівголодне існування. Звичайно, що це все показано в завуальованій формі, окремими яскравими мазками. Тому й не дивно, що в цей період т. зв. „політичної відлиги" фільм „Гори, моя зоре" звучав по-новому. Недарма він викликав різкий обмін думок на сторінках совєтської преси.

Не зважаючи на ряд інших недоліків, режисер О. Слєсаренко в цьому фільмі оволодів гострою кінематографічною формою. Фільм виготовлено в кольорах. В ньому, мабуть, мимоволі було протиставлено мальовничі українські краєвиди і сірі будні примітивно устаткованих шахт Донбасу.

Київська кіностудія випустила фільм „Прапори на вежах" за однойменним твором А. Макаренка в поставі А. Народицького. Ім'я А. Макаренка широко відоме в СССР. В кінці 20-их і на початку 30-тих років у зв'язку із штучно влаштованим голодом на Україні з'явилося безліч безпритульних, сиріт, молодих рецидивістів. Уряд арештовував їх, посилав у дитячі будинки, в колонії неповнолітніх злочинців, висилав навіть у „віддалені області країни", тобто на Колиму, в Сибір чи Казахстан. Але уряд залишився безсилим в намаганнях перевиховати безпритульну молодь. А. Макаренко був одним із перших педагогів, що теоретично обґрунтував і практично застосував свою систему перевиховання молодих злочинців.

Совєтська фахова преса досить влучно оцінила цей фільм: „З подивугідною товариськістю у фільмі співіснують беззаперечні вартості та цілковито непробачні помилки, життєва достовірність і невиправданий вимисел, справжні знахідки і пряме безглуздя . . . "[1]

[1] Р. Соболев. Досадные потери, „Искусство кино", ч. 9, 1958.

305. Кадр з фільму „Киянка".

Підходячи до екранізації творів А. Макаренка, треба визначити, в якій мірі творці фільму втілили його художні образи і педагогічні ідеї. Сценарій фільму в основному достовірно передає зміст повісті „Прапори на вежах". Проте, це — передача суха, позбавлена життя, натхнення, творчого горіння.

Значна частина виконавців уже мала раніше нагоду зустрітися з ідеями А. Макаренка в його ж „Педагогічній поемі" (1955 р.). Тому й у новому фільмі до них можна ставити збільшені вимоги. В самому сценарії фільму зроблено наголос не на педагогічних ідеях А. Макаренка, а на приватних переживаннях героїв, на їх інтимних перипетіях. Не відомо для чого треба було вводити в фільм заяложений „ліричний трикутник": Ігор—Оксана—Воленко. З мелодраматичним надривом проведено через увесь фільм образи Ванди і Воленко.

Вдруге довелося акторові В. Ємельянову працювати над створенням образу Макаренка. Якщо в „Педагогічній поемі" йому було надано рис солодкавої сентиментальности, нерішучости і штучного резонерства, то у фільмі „Прапори на вежах" актор значно ближче підійшов до завершення художнього образу.

Підсумовуючи враження від фільму „Прапори на вежах", треба зазначити, що прапорів (як символу перемоги в А. Макаренка) так і не було піднято на вежі в задушливих умовах підсовєтської дійсности.

Великого розголосу набув двосерійний фільм „Киянка", що його було поставлено режисером Т. Левчуком в Київській кіностудії ім. О. Довженка за сценарієм І. Луковського. Свій фільм автори назвали кіноповістю. Проте, це — роман-хроніка, що охоплює події на Україні протягом чотирьох десятиліть. Головна дійова особа — Галя Очеретько — народилась в день, коли було повалено царат. Тому й у фільмі зображено революційні події, повстання арсенальців, німецьку окупацію Києва, „мирне будівництво", Другу світову війну і повоєнну відбудову зруйнованого міста. Широкий діяпазон зображуваних подій викликав неминучу фрагментаричність, ретроспективність в розгортанні сюжетних ліній.

Фільм „Киянка", на відміну від інших фільмів цього періоду, містить в собі найбільше пропаґандивного матеріялу. На тлі мальовничих краєвидів Києва різким дисонансом звучить безглузда тема праці в період „мирного" будівництва, багато оздоблена різкими випадами проти „буржуазного націоналізму". Проте, недолугість сценариста виявилася в надмірній фрагментарності, що викликала надто поверхове і сухе накреслення окремих сцен. Як сценарист, так і режисер не мали відчуття певних елементів національної форми твору, про що зазначила навіть офіційна совєтська критика: „Якщо, наприклад, робітника Середу і його дружину за всіма ознаками відразу ж можна впізнати в фільмі як наших земляків-киян, то в молодій героїні і в деяких інших персонажах ці риси відчуваються дуже мало. Національне забарвлення деяких сцен суто зовнішнє. Так сприймається, наприклад, поїздка молодих арсенальців на могилу Шевченка. Вона не зв'язана з сюжетом, не викликає в ге-

306. Кадр з фільму „Киянка".

307. Кадр з фільму „Киянка". Пор. з попереднім кадром.

роїв жодних думок і взагалі будь-якої реакції".[1]

У фільмі виступає ціла низка персонажів, різних за своїм характером та зовнішнім втіленням. Проте, у внутрішній наскрізній дії кожного окремого образу відчувається надумана тенденційність, рабська підлеглість постановам компартії.

Головні дійові особи фільму — Галя Очеретько та Яків Середа. Червоною ниткою проходять їх образи через обидві серії фільму. Інші образи (Віктор Дорошенко, Коломієць, полковник Буш) надто схематичні та стандартні.

Цікаво, що в „Киянці" вперше є виразний натяк на часткову регабілітацію репресованих українців (справа Олексія і Віктора Дорошенків). Для „доповнення" фільму виведено також і образ „українського буржуазного націоналіста" Леоніда Дорошенка. Його, звичайно, змальовано як „прислужника імперіялістів", що проліз навіть в орган державної безпеки, а потім в керівництво одного з „ґлавків". В останніх кадрах з нього зроблено жалюгідну, приречену постать.

Оператор М. Кульчицький, поставник Т. Левчук і режисер В. Канарський уникли захоплення широкою кольоровою ґамою, витримавши загальний кольорит фільму в м'яких, пастельних тонах. Зокрема, операторові вдались кадри краєвидів Дніпра.

[1] О. Левада. Про деякі проблеми української драматургії. „Мистецтво", ч. 2, 1959, стор. 13.

Як і сценарій, так і фільм хибує на зайву фраґментарність, малу динаміку в розвитку сюжету, надуману помпезність і загальну драматургічну млявість. Успіх фільму в пересічного глядача треба завдячувати не безуспішним намаганням протягнути тенденційну нитку через всю дію обидвох серій, а насамперед яскравим, виразним і дбайливо дібраним виконавцям.

Фільм виробництва Одеської кіностудії „Зміна починається о шостій" (реж.-пост. В. Воронин, сцен. Б. Колодний) наскрізь просякнений тенденційністю, про що було навіть згадано в офіційному мистецькому органі.[1]

За мотивами творів С. Васильченка Київська кіностудія поставила кольоровий фільм „Чарівна ніч" (реж. І. Новаков, сцен. Л. Смілянський).

[1] Див. „Мистецтво", ч. 2, 1959, стор. 12.

308. Арт. Н. Іванова в заголовній ролі киянки Галі Очеретько.

ПОЕМА ПРО МОРЕ

309. Кадр народження сина у Кравчини.

Майже одночасно (кінець 1958 року) в Київській кіностудії вийшов фільм „Під золотим орлом" (реж. М. Новіков, сцен.-пост. М. Афанасьєва) за однойменною п'єсою Я. Галана.

В цей саме час кіностудія „Мосфільм" випустила широкоекранний кольоровий фільм О. Довженка „Поема про море" (реж.-пост. Юлія Солнцева, реж. Г. Пчолкін, опер. Г. Єгіазаров). В кожному своєму фільмі О. Довженко знаходив нові засоби виразности. Проте, головна його сила в поетичній думці, що сягає поза часом і простором, поза межі локального сюжетного матеріялу.

Прем'єра „Поеми про море" в Нью-Йорку це — свого роду подія. Цього фільму очікували в Америці давно. Вже з кінця 1958 року совєтська преса наполегливо реклямувала його як „новаторський фільм", як „шедевр кіномистецтва", як „безсмертний твір".

Будемо щирі: „Поема про море" принесла глибоке розчарування. Насамперед, в цьому фільмі нема Довженка. Того Довженка, що його ми бачили в „Звенигорі", в „Арсеналі", в „Землі", в „Івані", в „Щорсі". В кожному довженківському фільмі відчувалась повсякчасна присутність великого режисера. В кожній мізансцені, в кожному монтажному вузлі, в кожному кадрі можна було побачити своєрідне письмо О. Довженка. В „Поемі про море" глядачі побачили місцями досить вдале наслідування творчих засобів талановитого режисера. Цим ми не маємо на думці заперечувати працю найближчого співробітника і дружини режисера — Юлії Солнцевої. Як поставник і режисер вона зробила все, що могла. Із сюжету, що надається тільки для кіноагітки чи хронікально - документального фільму, вона створила художній фільм. Але одна справа наслідувати когось, а зовсім інша — творити фільмовий шедевр.

310. Н. Наум і А. Пархоменко („Поема про море").

Невблаганна смерть обірвала життя О. Довженка на самому початку праці над „Поемою про море". Залишився, як і завжди, максимально сконденсований літературний сценарій, короткі нотатки і загальні режисерські вказівки для головних виконавців. Самий режисерський плян фільму, деталі в побудові мізансцен і окремих кадрів, спалахи творчої фантазії великого режисера — пішли з ним в могилу. Проте, фільмовий колектив на чолі з Ю. Солнцевою вирішив довести фільм до кінця.

311. Сліпий бандурист на березі Дніпра.

Фільм „Поема про море" це — фільм про Україну і українців. Це — фільм про будову Каховської гідро-електростанції. Про знищення квітучих українських сел, що за наказом з центру мають стати дном величезного водоймища. Невідомо тільки, чому саме фільм був виготовлений кіностудією Мосфільм? Адже в Києві, Одесі та Ялті є також великі, задовільно устаткковані кіностудії. Також і технічний персонал цілком складався з не-українців. Щодо акторського складу, то й тут виразно позначилася ініціятива „старшого брата": виконання головних персонажів було в руках російських акторів і тільки в незначних епізодичних ролях було затруднено українських акторів. І якби

312. Українське село перед зруйнуванням.

313. Зруйновані хати колгоспників.

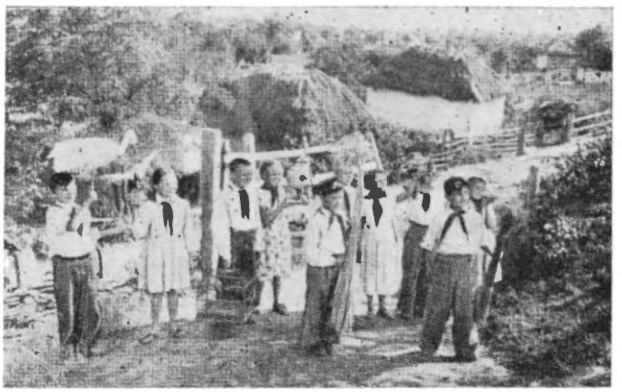
не українські мелодійні пісні та дослівно тричотири речення з уст статистів, то дію „Поеми про море" можна було б з успіхом перенести з берегів Дніпра на береги Волги, Лени чи Єнісею. Адже, розмовна мова в фільмі — виключно російська.

Може саме завдяки цьому невиправданому інтернаціоналізмові режисерові фільму було великодушно прощено ряд „формалістичних" прогріхів: літ молодої матері у сні над Дніпром, „оживлення" скакунів із скифських могил, паріння диких качок в образі чотирьох дітей, що заснули всі на одному ліжку.

Урядова совєтська цензура і критика якимсь чудом пропустила епізоди напівголодного колгоспного животіння, зокрема ті ж самі кадри з купою сонних дітей на єдиному ліжку, з голодною дитиною, що мріє про „курячу ніжку", кадри пасивного спротиву селянина урядовим наказам. За цей недогляд, напевно, хтось рано чи пізно поплатиться, а, може, вже поплатився своєю головою.

314 - 316. Кадри з фільму „Поема про море". Сцен. О. Довженко, реж. Ю. Солнцева.

317. Сцена з „курячою ніжкою".

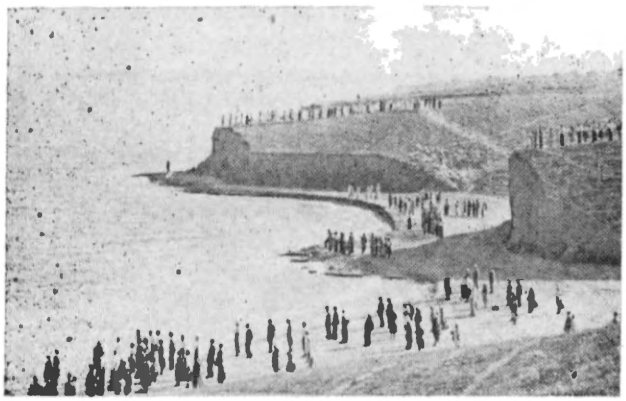


318. Сцена з „щасливими" піонерами.

Але найбільшу „ведмежу" прислугу успіхові цього виразно пропаґандивного фільму закордоном, безперечно, зробив великий епізод, що переріс в символ доби, в символ комуністичного визиску селянства. Голова радгоспу Зарудний скликає відусіль всіх сучасних і колишніх громадян села перед його зметенням з лиця землі. Урочиста, святкова атмосфера. По-святковому вдягнені селяни. І ось з гурту виділяється струджена постать жінки із „контрреволюційним" запитом: „А чого так важко жити і нічого нема?" І вже зовсім сміхотворна відповідь голови колгоспу: „Я не міністр. Запитайся в міністерстві". А після цього — довга півхвилинна довженківська павза, заповнена німим виразом окремих облич, що їх було показано великим пляном. Саме це провокативне запитання простої колгоспниці та глибока павза після цього промовисто висловили настрої українського селянства під совєтською диктатурою.

Творцям фільму можна було б також закинути і ряд суто фахових недотягнень і помилок. Так, у фільмі відсутній головний герой. Якщо врахувати факт, що всі попередні фільми О. Довженка побудовані за системою розгортання дії навколо головного героя, то логічно виникає питання: чому саме не було дотримано цієї засади також і в останньому фільмі? Далі. В „Поемі про море" нема цілісного сюжету. Складна сюжетна побудова утруднює сприйняття фільму глядачем. Відсутність динамічної дії заповнена дикторським текстом, думками вголос. Фільм перенасичено публіцистикою, декляматівними тирадами, неприродними епізодами, що їх навіть при найбільшому зусиллі не можна назвати новаторськими. Так, не можна назвати новаторським штучно-раптове перевтілення демобілізованого Федорченка в уніформу генерала армії. Таке перевтілення було б значно переконливішим, якби його за-

319 - 320. Кадри з фільму „Поема про море".



321. Кадр з фільму „Поема про море".

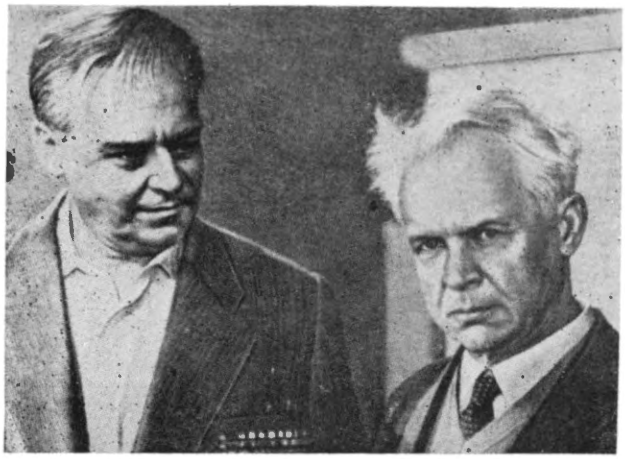
фільмувати методою повільного напливу, а не раптовою зміною кадру.

Суто довженківськими здаються тільки кадри, що в них режисер переміщує дію в часі, а також постійна зміна ракурсів фільмової камери. Вільний рух камери не тільки в просторі, але й в часі — О. Довженко вживає для того, щоб прищепити глядачеві почуття історичної тяглости української історії, уміння подивитися на минуле з позиції сучасного і на сучасне з позиції майбутнього.

Важко вирізнити когось з виконавців. Все це актори високої кляси, але з довженківськими образами зустрічаються вони вперше, тому й замість живих людей ми бачимо на екрані ряд ходячих схем, низку нудних резонерів.

Підсумовуючи враження від „Поеми про море", доводиться, на жаль, ствердити, що це не фільм Довженка. Це — фільм, що тільки віддалено наслідує Довженка. І що найголовніше. Це — не український фільм. Це — тільки фільм про українців.

322 - 326. Кадри з фільму „Поема про море".



327. О. Довженко під час фільмування перших кадрів „Поеми про море".

Тематика українських фільмів, що їх було випущено в 1959 році, за невеликими винятками показала виразний ухил в сторону сучасности. Одним з таких винятків був фільм виробництва Київської кіностудії „Гроза над полями" за романом А. Шияна „Гроза". У фільмі показано широку панораму бурхливих подій на Україні в 1916-18 рр. Центральні постаті фільму — багата вдова Софія і бідняк Яків Македон. Ще не так давно вони приріклись у вірності один одному. Але доля склалась зовсім інакше: Яків пішов до міста на заробітки, а Софію батьки видали за багатого пристарілого промисловця Ізарова. Овдовівши, Софія залишається повноправною господинею всіх маєтків. Якова забрали до війська, але Софія і тут не приховала своїх почуттів до нього. Через бурхливі революційні події молоді люди опиняються в протилежних ворожих таборах. Замість любови між ними виникла „клясова" ненависть, що привела до трагічної загибелі Софії від руки Якова.

Здавалось би, що сюжетні лінії фільму не повинні були б нічого спільного мати з тенденційністю інших підсовєтських фільмів. Але вже з перших кадрів фільму вилазить пропаґандивне шило з мішка. Як поставники, так і режисер фільму безуспішно намагалися підкреслити клясову ворожнечу, що навіть одержує перемогу над любов'ю.

Не важко було створити артистці Рижського драматичного театру, Д. Рітенберґс, односторонню постать „ворога народу" — Софії. Адже найлегше змалювати фільмовий образ одними чорними фарбами. Молодому артистові Г. Осташевському довелося зустрінутись з багато складнішим фільмовим матеріялом. Режисер намагався в образі Якова показати пробудження клясової свідомости українськоо селянина на самих початках революції, а у втіленні артиста Г. Осташевського глядачі побачили тільки жадобу помсти за зраду Софії. І коли герой, дігнавши на коні Софію, зарубує її на смерть шаблею, — цей вчинок мимоволі обвинувачує цілу большевицьку систему в безглуздому терорі. Глядачі втратили довір'я до вчинків і слів Якова Македона. Наприкінці фільму симпатія глядачів залишилася по стороні Софії, всупереч задумові сценариста А. Шияна, поставників М. Красія і Ю. Лисенка, а також режисера В. Корольова. Недарма фільм „Гроза над полями" було нищівно скритиковано в совєтській пресі.

Як примусовий асортимент, Київська кіностудія випустила фільм „Вогненний міст" за популярною в 30-тих роках п'єсою Б. Ромашова тієї ж назви. Цей фільм не мав нічого спільного з українським кіномистецтвом. Його поставником та головними виконавцями були актори театру Російської драми ім. Лесі Українки в Києві.

На початку 1959 р. Одеська кіностудія випустила фільм на сучасну тематику п. н. „Два

328. Кадр з фільму „Гроза над полями".

329. Два Федори з однойменного фільму.

Федори" за сценарієм В. Савченка та в поставі М. Хуцієва. Сюжет фільму побудовано на протиставленні характерів двох персонажів — демобілізованого совєтського солдата і безпритульного підлітка. Режисер фільму М. Хуцієв сам коротко сформулював наскрізну дію „Двох Федорів": „Увесь матеріял задумувався нами так: кінець війни, перемога, люди вертаються додому. І в цьому величезному океані людського щастя є і горе і навіть трагедія — розбиті життя, розвалені рідні хати, бездомні сироти".[1]

Хоч це мав би бути український фільм, проте він цілковито позбавлений національного кольориту, національної форми. Цей дисонанс настільки кидається ввічі, що журнал „Мистецтво" відкрито заявив: „Національна форма мистецтва, хоч і є формою, не обмежується специфікою зображальних засобів, як це намагаються довести деякі теоретики... Поняття національної форми будь-якого мистецтва, в тому числі і кінематографічного, пов'язано насамперед із його змістом, що визначає форму, з образом, що його несе глядачеві екран. І поняття це історично конкретне. Воно змінюється так само, як і змінюється життя народу, його характер і звичай".[2]

Київська кіностудія ім. О. Довженка поставила фільм для молоді п. н. „Сашко" за сценарієм С. Пономаренка і Л. Смілянського. У фільмі головні ролі виконували учні київських шкіл. Проте, й цей фільм пересичений пропаґандивною блекотою і неприхованою тенденційністю.

Виразно пропаґандивний фільм було також зроблено на тлі подій з танкером „Туапсе", що його було інтерновано у водах Формози китайськими націоналістами. Коли на екрані з'явилися грізні загадкові літери „НП" у глядачів проходив мороз поза шкірою. За воєнною абревіятурою „НП" — це „надзвичайна подія". Фільм було зроблено талановитим режисером Віктором Івченком (учнем Леся Курбаса) за сценарієм Г. Колтунова. Як і його назва, так і увесь фільм перейнятий жахом. Жахом перед китайськими націоналістами, жахом перед „замполітом" Коваленком, жахом перед „своїми" членами залоги.

Без збереження послідовної документальности, без глибшого розкриття характерів окремих персонажів, без відчуття правди — фільм „НП" залишився тільки дешевою аґіткою, як були аґітки в роки громадянської війни. Різниця була тільки в тому, що тоді переважно виконавцями та режисерами були аматори, а тепер — фахові професійні сили.

Головна дійова особа фільму — це партійний прихвостень — „замполіт" на кораблі. Він був диктатором на кораблі. Він контролював поведінку та вчинки матросів і офіцерів корабля. Він навіть знав їх думки. Хоч, здавалось, фільм мав би бути документальним зображенням фактичних подій, проте тенденційність його виявлялася на кожному кроці, в кожній сцені, в кожному кадрі. Тому й не дивно, що

330. Кадр з фільму „Два Федори".

„Советский экран", ч. 10, 1959, стор. 3.

[2] М. Соломонов. Нотатки про нові фільми, „Мистецтво", ч. I, 1959.

331. Кадр з фільму „НІІ"

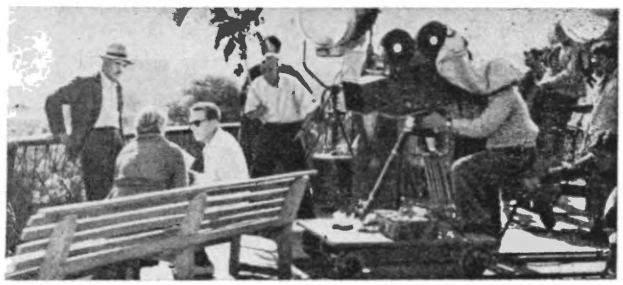
совєтські критики захоплено прийняли цей фільм.

Приклад із совєтськими моряками із залоги танкера „Туапсе", що відмовились повертатись на батьківщину, міг негативно вплинути також і на інших моряків. Тому не випадково, що совєтська преса вела наполегливу пресову кампанію за цей фільм ще з 1957 р. Київська „Літературна газета" повідомляла з захопленням: „... Головну увагу колектив студії приділяє створенню фільмів на сучасну тематику. «НІІ» — так називатиметься двосерійний фільм про патріотизм і мужність радянських моряків".[1]

В процесі праці над фільмом, мабуть, виявилося, що розтягати цю кіноагітку на два окремі повнометражні фільми буде недоцільним. Тому замість реклямованих двох серій було випущено одну, та й то з великим запізненням, коли зображувана тема втратила свою актуальність.

Цікавий факт, що має відношення до цього фільму подає Л. Полтава: „В «НІІ» фільмувалася велика група китайських студентів, які навчаються у вищих школах СССР".[1]

Київська кіностудія майже в цей самий час випустила фільм-комедію „Літа молодії" за сценарієм А. Шайкевича в поставі режисера О. Мішуріна. Музичне оформлення фільму було в руках талановитого композитора Платона Майбороди, тексти пісень вийшли з-під пера А. Малишка. Сюжет і режисерські засоби нагадують оперетково-водевільний жанр з ухилом



333. Фільмування „НІІ" в Одесі.

в тенденційний патріотизм. Як сам фільм, так і гра головних виконавців (С. Жіванкова — Наталка Артеменко, В. Рудий — Сергій) не відзначилися будь-якою оригінальністю.

Проте, через ряд важливих причин треба докладніше зупинитись на цьому фільмі. Дотепер відповідальність за ідеологічні та мистецькі недотягнення ніс насамперед режисер і частково сценарист. Це логічно і зрозуміло. Адже від режисера залежить, в якому саме пляні розв'язати той чи інший образ, в якому перекрої подати глядачеві наскрізну дію фільму. Совєтські режисери повинні нести також відповідальність за матеріяльний успіх фільму, не кажучи вже за його технічні компоненти. Одним словом, всі гріхи дотепер падали на голову режисера.

Тому велике здивування викликала стаття режисера С. Герасімова в офіційному совєт-

[1] „Літературна газета", ч. 65, 1958.

332. Кадр з фільму „НІІ".

[1] Л. Полтава. Українська совєтська кінематорафія в 1958 році (рукопис).

334. М. Яковченко у фільмі „Літа молодії".

ському органі „Искусство кино". Цей запрясжений режисер знайшов іншого „козла відпущення" — глядачів. Аналізуючи митецькі та матеріяльні успіхи ряду фільмів, С. Герасімов проговорився, що фільм „Літа молодії" відвідало в кілька разів більше глядачів, ніж фільм „Поема про море". Цим самим совєтський режисер, мабуть, сам не хотячи, ствердив факт, що совєтські глядачі майже збойкотували такий широко реклямований і ідеологічно витриманий фільм, як „Поема про море", захопившись музичною комедією „низької якости" і „сумнівної вартости" — „Літа молодії". Цей факт свідчить про те, що пересічний совєтський глядач вже пересичений пропаґандивною літературою і пропаґандивним мистецтвом. На реклямно-пропаґандивні трюки його вже не

335. С. Жіванкова у фільмі „Літа молодії".

візьмеш. Він вже вміє відрізняти зерно від полови, веселий і безжурний фільм від сухої і виразно тенденційної аґітки на „виробничу" тему.

Адже спочатку самі совєтські критики признали, що: „Фільм приваблює щирим ліризмом і справжньою комедійною дотепністю, хоч сценарій його не відзначається особливою сюжетною ориґінальністю".[1]

З дещо більшим застереженням до цього фільму поставився московський фільмовий двотижневик „Советский экран". Автор цієї рецензії підкреслює задовільну працю кінооператора, що вдало передає барвисті українські пейзажі, а також відзначає наявність українських елементів у музичному оформленні філь-

336. Кадр з фільму „Літа молодії".

му композитором П. Майбородою. Проте, зразу ж додає: „Однак, після перегляду мимоволі виникає питання: пощо все це було показано? Чому праця такого великого колективу була витрачена на втілення такого фалшивого, примітивного сценарія?" [2]

Совєтська критика до цього часу не могла додуматись, чому саме кожний комедійний фільм „вітчизняного" виробництва, не кажучи вже на закордонні фільми, — незмінно користувався багато більшим успіхом, ніж фільм „ідеологічно витриманий".

Причина криється не тільки в тому, що пересічному глядачеві остогидли пропаґандивно-тенденційні, аґітаційно-виробничі чи документально-хронікальні фільми. Причина криється в чомусь глибшому.

---

[1] „Мистецтво", ч. 2, 1959, стор. 14.

[2] „Советский экран", ч. 12, 1959.

337. Кадр з фільму „Літа молодії".

За останні роки на Україні дещо послаблено ідеологічно-партійний тиск, зокрема в галузі кіна. Совєтський уряд був змушений трохи відхилити залізну заслону. Згідно з підписаним між США і СССР „культурним обміном", ряд українських кіномистців відвідав низку західно-европейських і американських фільмових центрів, познайомився з чужинецькими кіномистцями різних мистецьких напрямків і силою обставин переглянув найпопулярніші фільми. Тільки після цього українські кіномистці усвідомили собі, що таке свобода творчого вислову в кінематографії. До того ж деякі кіномистці брали активну участь у закордонній кінопродукції. Так, наприклад, артиста С. Бондарчука було запрошено взяти участь у фільмі „В Римі була ніч" режисера Роберта Росселіні.

Отже, захоплення українських кіномистців і кіноглядачів безжурними, веселими, життєрадісними музичними фільмами — було наслідком прямого впливу західно-европейської та американської кінопродукції на українську кінородукцію під совєтами.

338. Кадр з фільму „Літа молодії".

Нічого цікавого не можна сказати також і про фільм Ялтинської кіностудії „Військова таємниця", що його було поставлено режисером М. Маєвською за сценарієм Л. Солом'янської. Фільм призначено для молоді, щоб виробити чуйність і пильність в боротьбі з шпигунами.

Романтика моря знову притягнула до себе сценариста М. Кудієвського та молодих режисерів-випускників В. Довганя і А. Курочкіна, що для них фільм „Та, що обганяє вітер" був одночасно дипломною працею. Фільм було зроблено з молодечим запалом і творчою схвильованістю в Ялтинській кіностудії. Провідна думка фільму — всесильність моря, здійснення людської мрії, прославлення сильних духом людей. Режисери намагалися максимально опоетизувати безпроглядні щоденні будні рибацького селища і овіяні лірикою події на рибацькій шхуні з претенсійною назвою „Та, що обганяє вітер". Тому від цього фільму більше віє загадковою казковістю, поетичною настроєвістю поза часом і простором, ніж від інших совєтських українських фільмів цього періоду. Недарма критика закинула поставникам фільму ряд прогріхів: „Суперечливим у фільмі було розв'язання епізодів, що зв'язані з бурею на морі та загибелю рибаків... Хочеться заперечити проти образотворчого розв'язання окремих кадрів, як, наприклад, загальний і великий пляни рибачки Катерини з дитиною на скелі. Автори фільму немов би говорять тут

339. Кадр з фільму „Та, що обганяє вітер".

340 - 341. Арт. Л. Шпара і Е. Кошман у фільмі „Та, що обганяє вітер".

про фатальну, містичну силу моря, що вимагає жертв, про неминучу загибель людини в двобої із сліпою стихією. Таке тлумачення і архаїчне і невірне по суті".[1]

Серед молодих виконавців фільму „Та, що обганяє вітер" насамперед виділяється артист

[1] Е. Миронова. „Обганяющая ветер", „Советский экран", ч. 11, 1959, стор. 6.

342. Арт. М. Менглет („Виправленому вірити").

Е. Кошман в ролі Андрія, вольового рішучого рибака. Центральну жіночу ролю Марини дуже дискретно і природно виконувала молода артистка Л. Шпара. Як від виконавців, так і від цілого фільму вперше повіяло щирістю і безпосередністю, що їх бракувало майже всім фільмам на поневоленій Україні за останні два десятиліття.

В тематику фільмів останніх років почали входити нові мотиви, що не так ще давно були

343 - 344. Кадри з фільму „Виправленому вірити".

під забороною політичної цензури. У фільмі Одеської кіностудії „Виправленому вірити" (пост. В. Жилін, сцен. Д. Храбровицький) заторкнено тему звичайного совєтського громадянина. Фільм переплетено рядом більше чи менше правдоподібних перипетій, що їх подано в пригодницькому жанрі. Тут і „пильні" працівники міліції, і члени кримінальної шайки, і робітники суднобудівельного заводу, і доморослі Шерлоки Голмси, що збивають з пантелику навіть „непомильні" органи безпеки.

До цього часу совєтські можновладці намагалися безуспішно переконати народи вільного

345. Кадр з фільму „Коли починається юність".

світу, що в СССР цілковито немає злочинців, і що ніхто не робить незаконних арештів. Фільм „Виправленому вірити" наочно ствердив, що злочинність в СССР займає поважне місце і що незаконні арешти таки робилися і робляться.

Фільм „Коли починається юність" виробництва Київської кіностудії в поставі режисера О. Слєсаренка за сценарієм В. Собка і О. Слєсаренка заторкував проблему виховання молоді, що втратила своїх батьків під час Другої світової війни. Це — фільм про молодь, що ніколи не мала юності. Герой фільму — Іван Соколенко — втратив батька на фронті. Згодом умерла і мати. Опіка над молодшим братом і сестрами перейшла до рук старшого брата. І ось перед очима глядачів відбулося переображення героя: із соромливого, скромного підлітка викристалізовується голова родини, рішучий і відважний.

Проте, і цей фільм не позбавлений значних недоліків. Увесь фільм в цілому, а зокрема

346. Кадр з фільму „Коли починається юність".

його заключна частина позбавлена динамізму в розвитку дії. Від фільму віяло млявістю і анемічністю. У фільмі було надто багато повторень подібних ситуацій і окремих мотивів. Невідомо для чого було введено дві смерті — матері героя і батька героїні. Навіть офіційний двотижневик „Советский экран" відкрито висловив свою критичну думку: „Роздрібленість і розкиданість сюжетних ліній тягне за собою втрату єдности характерів героїв. В дії того ж головного героя багато незрозумілих, а часом мало мотивованих вчинків".[1]

Вдало було підібрано головних виконавців (Іван — С. Дворецький, Саня — С. Данильченко, Марина — А. Роговцева). Але молоді актори відчули свою безпорадність в зустрічі з досить слабим сценарним матеріялом. Моло-

347 - 348. Кадри з фільму „Коли починається юність".

дий, малодосвідчений режисер О. Слєсаренко не допоміг їм розібратись в складному лябіринті режисерських завдань.

Різким дисонансом прозвучала кінцева сцена фільму, що мала б бути завершуючим акордом. Режисер хотів передати зміст безглуздої думки відомого українжера М. Горького, втіливши її в закам'янілe обличчя героїні, що його було сфільмовано великим пляном. Як від самої думки („не треба в біді жаліти самого себе"), так і від обличчя героїні в кадрі віяло безмежною примітивністю і безглуздістю.

Майже цілком було замовчано фільм виробу Київської кіностудії „Його покоління" (пост. І. Бжеський і К. Гаккель, сцен. П. Сєвєров, реж. П. Федорченко).

Не легко доводилося деяким совєтським сценаристам, що працювали на українських кіностудіях після Другої світової війни, переборювати суто технічні та суттєво специфічні від-

[1] А. Зоркий. Когда начинается юность, „Советский экран", ч. 16, 1959.

міни. Не легко було українським сценаристам переборювати цензурні обмеження. Так, сценарій П. Лубенського та Г. Безорудька „Перший хлопець" перероблявся авторами 12 разів. Тільки останній, дванадцятий, варіянт сценарія було зафільмовано Київською студією художніх фільмів ім. О. Довженка.

Зрозуміло, що вимушена багаторазова кастрація кіносценарія позбавила фільм сатиричного стрижня і цілеспрямованости. Режисер С. Параджанов знайшов ряд цікавих творчих знахідок, що, однак, потонули в засмоктуючому багні офіційної совєтської цензури. Не дивно, що сюжет фільму надто розпливчастий, а окремі епізоди мало виправдані. Головні дійові особи комедії (дівчата-колгоспниці та парубки) схематичні, нудні, нецікаві. Нецікава і нудна також і тема фільму: боротьба за „почесне звання" першого хлопця в колгоспному селі. Перед глядачем з більшою чи меншою долею правдоподібности пройшли головні персонажі фільму: Юшка (Г. Карпов), Одарка (Л. Сосюра), Сидор (М. Шутько), Фрося (Т. Алексеєва), Панас (М. Крамар), Явдошка (Л. Орлова), Данило (Ю. Сатаров). Місцями виконавці смішили глядачів невимушеними комедійними ситуаціями, місцями виконавці осмішували себе самих. В цілому, на екрані було показано творчі можливості ряду молодих акторів і студентів театральних закладів.

Цікавий і заслуговуючий на увагу експеримент зробила Київська кіностудія, поставивши фільм „Якби каміння говорило" за „Бориславськими оповіданнями" Івана Франка в поставі режисера Ю. Лисенка за сценарієм М. Януковича і Ю. Лисенка. Але й тут було влято ложку дьогтю в бочку меду: непотрібно вип'ячено і наголошено соціяльні мотиви твору І. Франка. Надто перебільшено показано кадри злиднів і безправ'я робітників нафтових промислів Бориславa.

З виконавців треба насамперед виділити артистів Г. Осташевського (Іван), Л. Борисенко (Фрузя), Н. Гнеповську (Ганка). Зокрема з глибокою мистецькою переконливістю було передано кадри зради Івана і його загибелі, а також смерти Фрузі від руки заздрісної Ганки.

Совєтська критика з відкритими обіймами прийняла цей фільм: „Успіх авторів фільму в

349 - 351. Кадри з фільму „Перший хлопець".

352. Кадр з фільму „Якби каміння говорило".

тому, що вони показали історію Івана, Фрузі і Ганки не як побутову драму, а викрили її соціяльні корені, показали її справжніх винуватців".[1]

Майже в цей саме час (влітку 1959 року) було закінчене фільмове втілення іншого твору української клясики — комедії „Як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем" за однойменною повістю М. Гоголя. Фільм виготовила Одеська кіностудія за співучастю місцевих акторських сил за сценарієм А. Полторацького, в поставі В. Карасьова та в режисурі І. Скиби. Головними виконавцями були Н. Волков (Іван Іванович) та Г. Лаврик (Іван Никифорович).

Про намагання українських кінорежисерів відійти від одноманітних і нецікавих тем сучасности в історичне минуле України свідчить також і фільм І. Кавалерідзе „Григорій Сковорода" за сценарієм М. Петренка і І. Кавалерідзе. Ім'я талановитого кінорежисера Івана Кавалерідзе зникло з сторінок совєтської преси ще 20 років тому, в 1939 році, коли він розпочав працю над фільмом „Пісня про Довбуша". Фільм так і не з'явився на екрані, а ім'я його як режисера вперто замовчувалось увесь цей час. Були певні підстави твердити, що І. Кавалерідзе було арештовано і вислано з України. Можливо, що він тільки чудом врятувався і був „реабілітований" в період т. зв. „відлиги", тобто після смерти Сталіна. Тепер він вже зовсім „перекувався" і перейшов до обов'язкового „патріотичного підкаджування" совєтського устрою. Ось що писав він під час праці над фільмом „Григорій Сковорода":

„Видатного українського народного філософа-матеріяліста XVIII століття Григорія Сав-

353 - 354. Кадри з фільму „Як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем".

вича Сковороду пам'ятає і любить совєтський народ.

В дореволюційних націоналістичних колах української інтеліґенції ім'я Сковороди не було популярним, його не любили за „відсутність національного патріотизму". Деякі ж російські вчені того часу не хотіли признавати величчя „малоросійського філософа", що віддав усе своє життя освіті простого народу.

Образ цієї надзвичайної людини — великого гуманіста, поета і просвітянина — давно хвилював, притягав мою увагу, і я неодноразово звертався до нього в скульптурі. Ще в 1922 році, до 200-ліття з дня народження Сковороди,

355. Кадр з фільму „Григорій Сковорода".

[1] К. Ахтырский. Если бы камни говорили, „Советский экран", ч. 8, 1959, стор. 13.

356. Кадр з фільму „Григорій Сковорода".

я зробив пам'ятник, що його було встановлено на його батьківщині.

Тепер я працюю на Київській кіностудії над створенням художнього фільму, що його присвячено життю і творчості Григорія Сковороди. В своєму фільмі ми хочемо показати образ цього справді народного просвітянина, великого вченого, відобразити побут і звичаї дворянства і духовенства, розповісти про простих людей, що їх приятелем і захисником був Григорій Сковорода".[1]

У фільмі брав участь ряд талановитих українських акторів: О. Гай, Н. Ужвій, В. Биковець, К. Литвиненко, К. Землеглядова та ін. Мистець-маляр Н. Рєзнік виготовив декорації для фільму, а шкіци костюмів було виготовлено Е. Гаккебуш. Непересічний український композитор Б. Лятошинський написав спеціяльно для фільму музичний супровід, що органічно зливався з добою XVIII сторіччя.

Як видно з відгуків совєтської преси, фільм „Григорій Сковорода" не зовсім відповідав тогочасному напрямку партійної лінії, хоч і намагався підкреслити соціяльні суперечності тодішнього суспільства.

Першим фільмом про завоювання космічних просторів був художній науково-фантастичний фільм „Небо кличе" за сценарієм О. Сазонова і Є. Помєщікова, що його було виготовлено на

358. Кадр з фільму „Небо кличе".

Київській кіностудії. Цей фільм цікавий насамперед тим, що вперше заторкував тему, яка не так ще давно вважалась за військову таємницю. Фільм „Небо кличе" відкрив краєчок залізної завіси, що незмінно відділяє кремлівських можновладців від народних мас. Совєтський громадянин, що дотепер був позбавлений всіх демократичних свобід, дістав право на мрію. Право на мрію дістала також і підсовєтська молодь, що не була навчена переноситись думкою із світу реальностей у світ мрій.

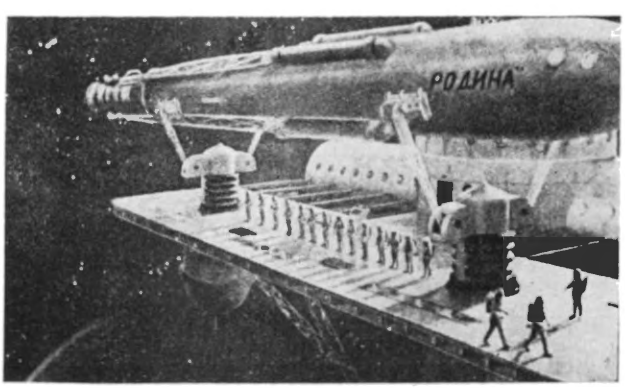
Треба ствердити, що поставник фільму Ю. Швець та режисер В. Фокін фахово розв'язали ряд важких технічних завдань, використавши необмежені засоби трюкового, комбінованого фільмування, а зокрема найновішу методу т.

[1] И. Кавалеридзе. Григорий Сковорода, „Советский экран", ч. 4, 1959.

357. Проект декоративного оформлення для фільму „Григорій Сковорода".

359. Кадр з фільму „Небо кличе".

з.з. „блукаючої маски". Всі ці технічні засоби дозволили майже непомітно перенести глядача в середину міжплянетного корабля, на плятформу проміжної станції, в жахливу порожнечу міжплянетних просторів. Але й тут не обійшлося без ложки дьогтю. Совєтські космонавти мають продовжувати подорож на Марс, але до нього не долітають, бо подорозі мусять відхилитися від попереднього маршруту, щоб ... врятувати нещасливих чужинців (мається на увазі американських космонавтів). Зрозуміло, що чужинецьких космонавтів змальовано найчорнішими фарбами і зображено прислужниками капіталістів. До того ж підкреслено, що вони не мають навіть достатньої



360. Кадр з фільму „Небо кличе".

технічної підготовки для подорожей в міжплянетних просторах.

Щодо окремих образів фільму „Небо кличе", то звернемось до першоджерел: „... автори сценарія, а вслід за ними і режисери захопились кінематографічним летом в Космос і недостатньо приділили уваги опрацюванню характерів. Герої пересуваються, вимовляють ті чи інші репліки, що поясняють щобудь в розвитку дії, іноді обіймаються, цілуються. Але їм не

361. Кадр з фільму „Лілея".

надано ні сильних почуттів, ні глибоких пристрастей, ні великих думок. Акторам, на жаль, нема чого грати, нема де виявити свій талант".[1]

Найбільше барвистим і захоплююче казковим фільмом був фільм-балет „Лілея", що його було виготовлено Київською кіностудією за мотивами творів Т. Шевченка на основі лібретта балету В. Чаговця. Як і сценічний прототип, фільм-балет „Лілея" виготовлено за участю солістів балету, кордебалету, балетної трупи і

[1] Вл. Николаев. Небо зовет, „Советский экран", ч. 20, жовтень 1959.

362. Кадр з фільму „Блакитна стріла".

оркестри Київського державного академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка. Сценаристами і поставниками фільму були В. Вронський і В. Лапокниш, режисером — А. Бочаров, а композитором — К. Данькевич. Головні балетні партії виконували молоді солісти балету Є. Єршова (Лілея) та Р. Візіренко-Клявін (Степан) з подивугідною прецизійністю і непідробним драматизмом. Вдало підібрані виконавці, цікаво розроблені мізансцени, драматично напружені монтажні вузли, насичені динамізмом навіть окремі кадри фільму, — все це було причиною того, що глядач забував про умовності сценічного кону, мимоволі переносячись із світу реальности в світ казки-феєрії.

З багато меншим успіхом дебютував молодий сценарист М. Винокуров. Йому навіть не допомогло виразне тенденційно-пропагандивне підсолоджування мутної води свого першого сценарія „Повість наших днів". Це був сценарій

363. Кадр з фільму „Зелений фургон".

про горезвісні МТС (машинно-тракторні станції). Як відомо, МТС були завжди в глибокому конфлікті з навколишніми колгоспами, що не мали достатньої кількости ременанту та сільськогосподарських машин. Назрівала невідклична потреба реорганізації, вірніше — децентралізації МТС, щоб краще обслужити колгоспні господарства. На основі цієї „захоплюючої" теми й було побудовано сценарій. Навіть щира на похвалу совєтська критика була силою обставин змушена признати, що автор „не зміг остаточно перебороти в сценарії тяжіння до декларативности, нахилу до ілюстративности, тому деякі персонажі окреслені надто поверхово, що значно знизило художній рівень твору".[1]

Боротьбі з шкідниками, провокаторами і шпигунами присвячено фільм „Блакитна стріла" випуску Київської кіностудії (сцен. Г. Черносвітов, пост. Л. Естров). Сюжет фільму досить банальний:

Погідний сонячний день на березі моря. Безжурно хлюпочуться у воді діти. Ольга Карпенко нетерпляче очікує свого чоловіка, пілота-випробовувача. Але Карпенко, як лояльний совєтський громадянин, саме в цей час випробовує новий секретний реактивний літак „Блакитна стріла". Вже після того, як літак піднявся в повітря, пілот довідується, що представники „чужої держави" постановили знищити пробний літак. Збитий чужою кулею, літак падає в море. Карпенко врятовується на парашуті, попадає в полон до ворога. Ворожий підводний човен, що підібрав Карпенка, оточують совєтські човни прикордонної охорони і примушують його вивісити білий прапор.

Фільм за своєю архітектонікою разюче нагадує пригодницькі американські фільми. Хоч він і тримав глядача в напруженні майже до самого кінця, проте не залишив глибокого враження після перегляду. Нагромадження малоправдоподібних ситуацій та штучно вирізьблених персонажів доповнювало загальну сумну картину.

Місто Одеса завжди славилося своїм кримінальним елементом. В Одесі виробився навіть своєрідний романтизм, що ним були овіяні вчинки криміналістів. Тому недарма Одеська

[1] О. Левада. Про деякі проблеми української кінодраматургії, „Мистецтво", ч. 2, 1959, стор. 12.

364. Кадр з фільму „Спрага".

кіностудія поставила комедійний фільм „Зелений фургон" за сценарієм Г. Колтунова та в поставі режисера Г. Габая. В основу фільму лягла гумористична повість письменника А. Козачинського про період міжвладдя і анархії в Одесі в 1920 р. Щоб не заторкувати надто болючої теми сучасної совєтської дійсности, режисер і сценарист фільму перенели час дії в роки громадянської війни на Україні, в оточення одеських „урок", конокрадів, „малинщиків", дрібних кишенькових злодіїв та всіх, що їх влада називала „соціяльно близьким елементом". Їм протиставлено представників влади — свіжоспечених „лягавих" міліціонерів, майже неозброєних „продармійців", по-звірячому жорстоких чекістів.

Мабуть, всупереч задумові режисера і сценариста „Зеленого фургону", фільм сприймався глядачем як пародія на представників влади. Як і в деяких інших фільмах, в цьому фільмі негативні персонажі настільки рельєфно були вирізьблені виконавцями, що відвернули увагу глядача від наскрізної дії центральних персонажів. Недарма, аналізуючи фільм, офіційний орган міністерства культури і союзу робітників кінематографії СССР недвозначно завважив: „Не все гладко в роботі режисера — зустрічаються деякі спади, що загалом вибачливі для першої спроби такої важкої різновидности кінокомедії".[1]

[1] Г. Кремлев. Зеленый фургон, „Советский экран", ч. 1, 1960, стор. 8.

В цілому, в „Зеленому фургоні" показано ряд цікавих барвистих персонажів, а також знайдено кілька вдалих засобів фільмової виразности (дим з димарів самогонщиків втягається назад у димарі при появі представників карного розшуку, захоплююча сцена з конокрадом, комічна бійка під час облави).

Все більше і більше активна в останні роки, Одеська кіностудія виготовила художньо-документальний фільм „Спрага" (сцен. Г. Поженян, реж.-пост. Є. Ташков). Дія фільму відбувається в Одесі під час німецької окупації. Захопивши одеську водогінну станцію, німці залишили місто без води, прирікши населення на повільну смерть. Відділ матросів, прокравшись у вороже запілля, ціною власного життя дав містові довгожданну воду.

Прототипом кіносценарія була поема того ж Г. Поженяна про подвиг одеських моряків. Проте, у фільмовому варіянті поеми залишилось надто мало від первісного задуму поеми. Натомість Поженян-сценарист фактично заперечив Поженяна-поета: з поета він перетворився на бездушного пропаґандиста. Щоб надолужити відсутність поетичної думки, Поженян-сценарист надав фільмові невластивих йому кримінально-детективних рис, що мали дуже мало спільного з історичними фактами і життєвою правдою. Зокрема, це стосується епізоду, коли матрос Безбородько, переодягнувшись, видає себе за німецького капітана Ранка. Про це не забарилась згадати совєтська преса: „На тлі яскравих, життєвих, майже документаль-

365. Кадр з фільму „Спрага".

366. Кадр з фільму „Спрага".

них сцен ці епізоди привносять у фільм невластиві йому риси детектива і виглядають як вставні номери. А від цього страждає мистецька цілісність твору".[1]

Фільм „Спрага" міг служити яскравим прикладом, як не завжди можна поєднувати поетичну думку з пропагандивною блекотою. Якщо О. Довженкові вдавалося майже непомітно для пересічного глядача досягати цього поєднання, то Г. Поженян тільки безуспішно наслідував великого режисера.

На замовлення Київської студії телебачення було екранізовано безсмертну комедію Г. Квітки-Основ'яненка „Сватання на Гончарівці" в поставі артиста І. Земгано та з участю артистів київських театрів. Фільмування відбувалося переважно на натурі, в пристудійному парку. Екранізацію було виконано в традиційному, побутовому пляні.

Наприкінці 1959 року на екрани України вийшла кіноепопея „Таврія" за однойменним романом О. Гончара. Поставником цього кольорового фільму був молодий режисер, учень О. Довженка, Ю. Лисенко, що також в співпраці з автором роману написав сценарій фільму. Як і прозовий прототип, так і його екранізація зберегли прозору тенденційність: намагання будь-що-будь протиставити злиденне животіння селян-заробітчан за царату, здавалось би, заможному життю українського селянства в колгоспах. На відміну від інших фільмів останніх років, ця тенденційність проведенна дуже обережно і дискретно. Звичайно поставник і сценарист забувають згадати, що основну масу селян-заробітчан становили не українці, а мешканці прикордонних з Україною земель, де не було українського чорнозему і де панували часті неурожаї. Більше того, вдумливий глядач може легко зробити висновки, протилежні задумові поставника і сценариста: як до революції український народ примушений був йти в найми до визискувачів-чужинців, так і після революції він примушений був йти в новітнє рабство, в колгоспи і радгоспи. Подібно до того, як Ганна примушена прийняти любов багатого співвласника Асканії Нової в Тавриді, а потім стати під прапор Махна, так і тисячі українських дівчат примушені були стати наложницями „старшого брата". Молоденька Вустя примушена дружити з матросом Леонідом Бронніковим, комуністичним ідеологом-підпільником, а сьогодні на поневоленій Батьківщині десятки тисяч дівчат примушені були прийняти комуністичну ідеологію. Навіть виразно негативна у фільмі постать прикажчика Гаркуші, що свідомо переходить до Петлюри, — перегукується з лавами українських повстанців, що створили легендарну УПА. Діди Омелько і Левко залишаються вірними собі, жартівливими і дотепними, далекими від політики. Саме таким залишився на Батьківщині український народ і в наші дні.

На цю диференціяцію долі українського народу перед і після большевицької революції слушно вказує також і Л. Полтава: „Звідси постає ще одна важлива риса фільму: „Таврія"

367. Кадр з фільму „Сватання на Гончарівці".

[1] Б. Галанов. Жажда. „Советский экран", ч. 3, 1960, стор. 8.

368. Кадр з фільму „Солдатка".

не спрощує поняття народу, показує складні процеси нашої нової історії". І далі: „Ми не могли б сприйняти кіноепопею „Таврія" як свою через відмінність політичних позицій, але, — відкидаючи кінцевий пропагандивний налет, — можемо сказати, що цей фільм є певним і то значним вкладом в українську кінематографію, бідну на складні твори і важливі мистецькі досягнення".[1]

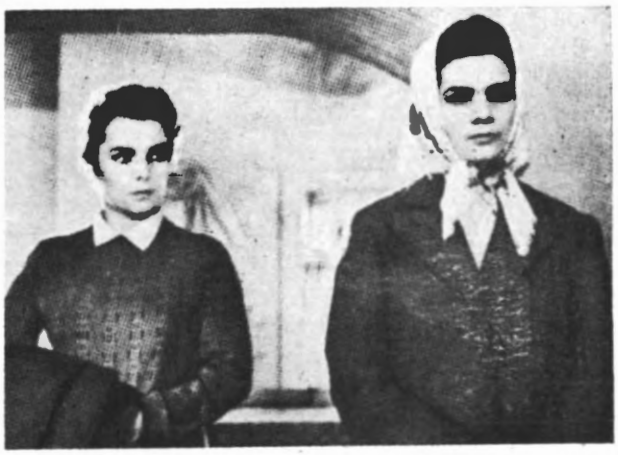
За 1959 р. кількісний склад українських фільмів в порівнянні з загальною совєтською кінопродукцією зріс до 22 1/3% (23 фільми із загальної кількости 103). І якщо врахувати ряд фільмів, що в їх мистецькій чи технічній частині брали участь українські режисери, актори, сценаристи чи технічний персонал, — то відсоток фільмів, виготовлених українськими руками зросте до 33%. Одним з таких фільмів був фільм „Доля людини", що його було випущено студією „Мосфільм". Режисером і виконавцем головної ролі був наш земляк, молодий актор Сергій Бондарчук. Цього непересічно талановитого актора ми вже знаємо з таких фільмів як: „Тарас Шевченко", „Іван Франко", „Отелло" та ін. До речі, саме цей фільм дістав найвищу нагороду на Міжнародному кінофестивалі в Москві, що відбувся 3-17 серпня 1959 р.

Як тематика, так і обмежений розмір цієї праці не дозволяють довше зупинитись на фільмі „Доля людини". До того ж цей фільм, хоч і був створений українськими руками, проте не мав нічого спільного з українською кінематографією.

Ще наприкінці 1959 року на Київській кіностудії було закінчено фільм молодого українського кінорежисера В. Денисенка „Солдатка". Це був його перший самостійний фільм. Тому й не дивно, що поза рядом цікавих режисерських знахідок у фільмі легко знайти місця, які зраджують недосвідченість молодого режисера.

У фільмі було заторкнено актуальну і чутливу тему післявоєнного часу на Україні: переживання і страждання молодої жінки, що її чоловіка було забито на війні. Хоч фільм було зроблено з майже п'ятнадцятирічним запізненням, проте зацікавлення цією темою серед широких кіл кіноглядачів свідчило про те, що ця тема завжди жива й актуальна. Адже не тільки Ірина Гайова (арт. З. Дегтярьова) залишилась одинокою після війни. Десятки тисяч українських жінок і матерів залишились вдовами, без даху над головою, без державної опіки. Вони були й будуть для совєтської влади „зайвими людьми", „непотрібним баластом", „соціяльно далеким елементом". Тому й глядачі із затамованим подихом слідкували за долею героїні фільму, що перегукувалась з незавидною долею інших українських жінок.

Для арт. З. Дегтярьової роля Ірини Гайової була дебютом. Ця роля була для неї близькою і зрозумілою. Тому й фільмовий образ вона створювала майже підсвідомо, спираючись на власний життєвий досвід, на власні переживання. Багато менше уваги приділив режисер іншим виконавцям. Совєтській критиці осо-



369. Кадр з фільму „Солдатка".

[1] Л. Полтава. Кінофільми студій Української ССР у 1959 році. Неопублікований рукопис, стор. 37.

370 - 371. Кадри з фільму „Олекса Довбуш".

бяиво не до смаку прийшовся образ Сергія Ільїна: „Зрештою, це сама невдала драматургічна лінія у фільмі . . . Та й актор (М. Козленко) на ролю Ільїна режисером вибраний, щиро кажучи, невдало".[1]

Молодий режисер В. Денисенко хотів показати у фільмі дійсність такою, як вона була. Але всесильний вплив компартії та совєтської цензури звів його задум нанівець. На екрані глядачі побачили ще одне невдале втілення партійного соцзамовлення.

З фільмами про народного героя Довбуша українській підсовєтській кінематографії не щастить. Давно відійшов у забуття фільм „Пісня про Довбуша", що його розпочав і так і не закінчив І. Кавалерідзе. На початку 1960 р. на екрани України вийшов фільм із дещо змодифікованою назвою — „Олекса Довбуш". Фільм виготовлено реж. В. Івановим за сценарієм Л. Дмитерка.

Леґендарний сюжет про героїчного ватажка не було так легко перевести на екран. Режисерові фільму не вдалося перебороти епізодичности і хронікальности кіносценарія. Напружені сцени боїв, клятви опришків, весілля. шляхетського бенкету, кривавої розправи з панами — подано відокремлено одну від одної, без внутрішнього взаємозв'язку між собою. Вони виблискують окремо, мов коштовні самоцвіти, але не створюють одного цілісного видовища. За цікаво розробленими деталями губиться наскрізна дія фільму.

В образі Довбуша режисер намагався зосередити всі чесноти, не заглиблюючись у внутрішнє життя героя. Тому не випадково, що постать Довбуша вийшла малоправдоподібною. потойбічною, нереальною. Зовсім розгублено почував себе виконавець заголовної ролі — А. Кочетков. Навіть сама совєтська преса змушена була визнати: „Шкода лише, що зовні Довбуш позбавлений тієї привабливости, якою завжди наділяла його народна уява".[1]

В цій самій рецензії на фільм було стверджено роздвоєність гри актора між образом леґендарного героя і реальної людини. Більше життєвим і безпосереднім виявився образ Марічки у виконанні Н. Наум. Артистка невеликими, скупими, але виразними штрихами змалювала постать героїні, правдиво відобразивши переживання узагальненого збірного образу жінок і матерів знедоленого народу. Від неґативних образів фільму віє безмежною нудотою, що межує з примітивізмом.

На всі ці недотягнення можна було б ще замкнути очі, якби у фільмі не було проведено виразної тенденційности в підкресленні неіснуючих і вигаданих соціяльних конфліктів серед українського народу в тих часах.

„Західньо - українській" тематиці присвячений також і фільм режисера В. Івченка за сценарієм В. Бєляєва — „Іванна". Це — наскрізь пропаґандивний фільм. Якщо в інших українських підсовєтських фільмах як сценарист, так і режисер майже завжди намагалися завуалювати відкриту тенденційність, то в цьому фільмі карти було відкрито. Найголовніше завдання і наскрізна дія фільму — скомпромітувати українську греко-католицьку церкву і одночасно вдарити по українському націоналізмові. Отже, завдання складне і невдячне. До того ж воно мало бути ідеологічно витриманим на всі сто відсотків.

[1] „Советский экран", ч. 1, 1960.

[1] „Мистецтво", ч. 2, 1960, стор. 18.

372. Кадр з фільму „Олекса Довбуш".

373 - 374. Кадри з фільму „Іванна".

Тому не випадково, що сценаристом фільму призначено молодого ленінґрадського письменника В. Бєляєва, як надійного, ідеологічно витриманого виконавця відповідального партійного замовлення. В. Бєляєв прибув до Львова ще восени 1939 року в складі бригади письменників, щоб, за його власними словами, „познайомитись з підступами греко-католицької церкви, очолюваної митрополитом графом Андрієм Шептицьким".[1]

Про це проговорився сам сценарист у передмові до українського перекладу сценарія. Оригінал сценарія було написано по-російськи. В. Бєляєву, мабуть, забракло матеріялу про духового пастиря греко-католицької церкви, про „розумного, хитрого, дуже небезпечного ворога".

Про діяльність митрополита А. Шептицького В. Бєляєв висловився в передмові до сценарія тільки у формі брудної лайки та голословних тверджень: „Багато років він снував павутину обману і мракобісся".[2]

Захлинаючись від захоплення, В. Бєляєв твердив, що „ще більше відкрилася у всій своїй огидності ворожа антинародна роля греко-католицької церкви, коли в західні області України вторглися гітлерівські окупанти".[3]

Сценарій „Іванни" пройшов не тільки крізь густе сито совєтської цензури, але й крізь руки кількох західньо-українських письменників-перевертнів, що надали йому „місцевого" кольориту.

Дія фільму відбувається в Галичині в 1940-1944 рр., під час совєтської та німецької окупацій. Донька греко-католицького священника, Іванна, з благословення митрополита А. Шептицького заручується з богословом Романом Ґеретою, що належить до націоналістичного підпілля. Совєтські слідчі органи викривають „контрреволюційну" діяльність Ґерети і його однодумців, але завдяки наступові німецької армії йому вдається зберегти своє життя. Іванна, переодягнувшись за монашку, організовує втечу німецьких військово-полонених, що серед них було багато українців. Ґерета видає її німцям. Оберштурмбанфюрер СС — Дітц — тортурами намагається довідатись імена її спільників. Не добившись свого, він наказує стратити її на Княжій Горі.

Очевидно, що така тематична основа не відповідала повністю тодішній партійній лінії. Щоб закінчення фільму було ідеологічно витриманим, автор сценарія уводить додаткові сцени з батьком Іванни, отцем Ставничим, що у формі розповіді обвинувачує митрополита А. Шептицького та все греко-католицьке духовенство у смерті улюбленої доньки.

Намагаючись надолужити ідеологічну слабість кіносценарія, режисер В. Івченко захопився примітивним натуралізмом. Навіть офіційна совєтська критика була примушена ствердити цей разючий факт: „Але треба сказати і про деякі недоліки. Зокрема про натуралістичність розстрілу полонених. Навряд чи потрібно

375. Арт. І. Бурдученко в ролі Іванни.

[1] „Мистецтво", ч. 1, 1960, стор. 20.

[2] Там само.

[3] Там само.

376. Кадр з фільму „Іванна".

показувати самий момент смерти і трупи людей, так само, як і накидати (хай би і на повільному затемненні) зашморг на шию Іванні. Адже існує глядацька уява, в якій домислиться і навіть побачиться те, на чому режисер тактовно поставить кінематографічну «крапку»".[1]

Критично оцінено також і безбарвне зображення совєтських офіцерів, а також ефимерного партизанського закону, що мав діяти проти німців. Карикатурно зображено постаті Дітца, Каблака, митрополита Шептицького.

Найбільше вдячною для виконавця була, безперечно, заголовна роля, що навколо неї збудовано увесь сюжетний кістяк фільму. Ролю Іванни було доручено молодій студентці Київського театрального інституту — Інні Бурдученко. Її акторське виконання променіло щирістю і безпосередністю вияву найменших нюансів настроїв і почуттів героїні. Навіть непосвяченому глядачеві зразу впадало в очі, що режисер присвятив їй найбільше уваги та часу в праці над фільмовим образом. Маючи основи доброї театральної освіти, І. Бурдученко активно сприйняла і творчо переосмислила майже всі режиссерські завдання, а також перетопила їх в горнилі власного творчого „я". Проте, ряд сцен фільму, де тенденційність сценариста досягла своїх меж, не переконують глядача, нагадуючи пропаґандивні „Бойові кінозбірники" часів Другої світової війни. Нелогічно й надумано звучить сцена перед стратою, коли Іванна зриває з шиї свого хрестика, мовляв, релігія — це джерело усього зла. Може саме тому доля жорстоко помстилась на І. Бурдученко. Наприкінці 1960 року, під час накручування сцени пожежі в новому фільмі режисера О. Слєсаренка, молода талановита акторка була іронією долі заживо спалена і померла в тяжких терпіннях у лікарні.

Разом із смертю І. Бурдученко відійшов у забуття і її фільм „Іванна". Так припав пилом забуття, натаврований прокляттям Всевишнього, безсоромний антирелігійний фільм „Іванна".

Фільм „Якщо ти любиш" має багато менше тенденційности, ніж інші українські фільми 1960 року. Тому не випадково, що його було розкритиковано на сторінках совєтської преси. Адже, це — фільм про вірне кохання і справжню дружбу підсовєтської молоді. А це, мабуть, йде в розріз із партійними директивами. Герої фільму, мовляв, більше зайняті своїми особистими справами, ніж громадськими, виробничими чи партійними. Режисерові В. Пархоменкові та сценаристові М. Шумилові не допомогло навіть і те, що дію фільму перенесено в „соціяльно близьке" оточення, в шахтарське селище Донбасу. Також і дійові особи були всі „пролетарського походження". Ліричну тематику заторкують також і фільми „Млечна путь" і „Чорноморочка". Про ці фільми совєтські критики висловились так: „Сценаристи та поставники цих кінотворів не лише грішать поганим знанням життя, але й зловживають трафаретними рішеннями, що переходять з фільму у фільм".[1]

До цих фільмів прилучено також і фільм А. Войтецького і К. Гаккеля „Це було навесні" і всіх їх разом змішано з болотом: „З одного боку — штамп, примітив, сліпе, бездушне копіювання зразків минулого, з другого — потуги на оригінальність, позначені несмаком і штукарством, а в основі низька професійна майстерність, відрив від життя".[2]

Знаменним є той факт, що цим „невдалим" фільмам присвячено надто багато уваги. Звичайно, такі „неповноцінні" фільми в совєтській пресі просто замовчуються. Їх знімають з прокату, і вони скоро відходять у забуття. Проте, з фільмами, що їх ми обговорюємо, справа стояла дещо складніше. Не зважаючи на максимально негативні рецензії, ці фільми користувались величезним матеріяльним успіхом у під-

[1] „Мистецтво", ч. 1, 1960, стор. 26.

[1] „Мистецтво", ч. 2, 1960, стор. 7.

[2] „Мистецтво", ч. 2, 1960, стор. 8.

377. Кадр з фільму „Хлопчики".

совєтського глядача, що йому вже давно остогидли фільми з „виробничою" чи тенденційно-патріотичною тематикою. Саме в цьому й криється таємниця широко закроєної кампанії проти цих фільмів.

Зокрема дісталось фільмові „Млечна путь": „Надумана нежиттєва картина «Млечна путь» — є свідченням поганого знання режисером нашої дійсности, нехтування творчого підходу до добору виконавців акторів".[1]

„Млечна путь" — це безжурна, весела музична комедія. Тому не випадково, що вона не була співзвучна із совєтською дійсністю. Режисер і сценарист фільму, мабуть, не втиснули достатньої кількости пропаґандивного матеріялу в сюжетний розвиток фільму: „... І добір акторів, і трактування основних образів, сюжету, характер роботи режисера над діялогом, деталлю, над національною формою у фільмі, — все це було хибним".[2]

На закінчення критик повчально завважив, що завинив у „провалі" фільму не тільки режисер, але й сценарист. Шкода тільки, що критик не насмілився вказати на головного винуватця цього „провалу". А винуватцем були, звичайно, сама підсовєтська дійсність, скована ланцюгами партійної цензури.

Сюжетною канвою „Чорноморочки" служила любовна історія між молодим курсантом морської школи Василем і аматоркою музики й танцю Софійкою. Проте, моряк не одобрює захоплення Софійки джазовою музикою. На цьому тлі показано ряд веселих джазових номерів, комедійних ситуацій, хореографічних точок, що кінчаються „геппі-ендом" і поцілунком закоханих.

Захоплення джазовою музикою сценарист і режисер офіційно висміюють. Але надто часте вживання ліричних пісень, естрадних номерів і виступів джазової оркестри перекреслює задум автора і поставників.

Офіційна совєтська критика ще дужче вилаяла цей фільм: „Ідіотський текст і ніякої музики... Ідіотська музика і майже ніякого тексту. Режисер, видимо, вирішив, що сатиричне перебільшення і явне оглуплення — речі однозначні".[1]

Наперекір задумові молодого режисера А. Коренєва, неґативні персонажі вийшли на перший плян, а позитивні — стали мертвими схемами, ходячими резонерами. Творці фільму намагались не образотворчими, а деклярaтивними засобами висловлювання думки збудувати цілий фільм. Для цього у фільм було уведено повчальні елементи: захоплення легкою музикою у Софійки перейшло, вона „порозумнішала", кинула бездарний естрадний ансамбль, повернулась до свого колгоспу і знову почала виступати... в гуртку самодіяльности. Але й у цих виступах яскраво видно тяжіння режисера до західноевропейського й американського фільму, до легкої музики, до ліричних мелодій.

В останні роки Київська кіностудія приділила значну увагу фільмам для дітей і юнаків. Адже виховання молоді — це одне з найголовніших завдань компартії.

Дія фільму „Хлопчики" відбувається в наші дні в Києві. Два школярі-підлітки — Петрусь і Ігор — клянуться у вірності один одному. Але їх характери різні. Нехотячи, Ігор підпалює „червоний куток". Підозра падає на їх товариша — Тіму. Цей останній — круглий сирота, забутий своїми товаришами. На цій драматичній канві розвиваються мелодраматичні ситуації фільму. Не тільки мелодраматичність, але й сентиментальність беруть гору в цьому фільмі. Тут вже режисер С. Цибульник передала куті меду. Офіційна совєтська преса неґативно поставилась до цих промахів режисера і сценариста: „Мелодрама, зрозуміло, — не заборонений жанр. Погано, одначе, те, що свою приналежність до нього автори хочуть приховати, завуалювати епізо-

[1] „Мистецтво", ч. 2, 1960, стор. 8.

[2] „Мистецтво", ч. 3, 1960, стор. 38.

[1] „Искусство кино", ч. 6, 1960, стор. 45.

378. Кадр з фільму „Хлопчики".

дами, що розв'язані в іншій стилістичній манері, в іншому ключі розповіді . . .".[1]

Цікаво, що в совєтській пресі вихвалені фільмові образи, створені юнаками, учнями київських шкіл, а одночасно розкритиковано ролі, що їх виконують дорослі актори. Найбільше дісталось образові учителя Івана Лукича, що його ролю виконував артист Н. Дупак: „Він якийсь занадто «приземлений», безбарвний, буденний. В ньому мало рис і якостей індивідуальних і в той самий час характерних для педагогів совєтської школи".[2]

Сценаристові і режисерові було зроблено ряд інших закидів: у фільмі занадто підкреслено бездушність і байдужість совєтських громадян до долі хлопчика, а одночасно подано замало виховних елементів для майбутніх „будівників комунізму".

Більшість кінофільмів ялтинської кіностудії було присвячено дітям. Одним з них був фільм молодого кінорежисера В. Павловського „Друзі - товариші". Сюжет фільму надто буденний і неправдоподібний. Піонери-школярі під час екскурсій знаходять таємничу печеру. На цьому „романтичному" тлі розгортається сюжетна лінія фільму, що ускладнюється ще додатковими перипетіями. В селі з'являється чужа особа, і школярі вирішують, що це справжній шпигун. І тут знову відбувається ряд непорозумінь, комедійних ситуацій, але все кінчається щасливо.

[1] „Советский экран", ч. 2, 1960.

[2] Там само.

Як бачимо, у фільм штучно введено мотив шпигуноманії, що так розвинена в СССР. Виконавці фільму виявились зовсім безпорадними в творчій зустрічі з неповноцінним кінематографічним матеріялом: „Режисерові В. Павловському ще треба наполегливо вчитися професійній майстерності — умінню лаконічно і яскраво виділити головну думку твору, не застосовуючи голої ілюстративности, більше докладно працювати з акторами, цікаво будувати мізансцени".[1]

Пригодницький роман Ю. Дольд-Михайлика „І один у полі воїн" знайшов своє втілення у фільмі „Далеко від Батьківщини". У фільмі показано геройські подвиги українців у німецькому запіллі під час Другої світової війни. У фільмі виразно проведено тенденційну ідею: і один у полі воїн, коли він любить свою батьківщину. Фільм було поставлено режисером О. Швачком, а головні ролі виконували В. Медведєв (Гончаренко) та З. Кірієнко (Моніка).

Перед режисером фільму „Здрастуй, Дніпре" („Мрії збуваються") було поставлено недвозначне завдання: „на повну силу показати симфонію комуністичної праці". Але режисер навіть близько не підійшов до оволодіння цією темою: ". . . Ні в музиці безпосередньо, ні в

[1] „Советский экран", ч. 5, 1960.

379. Кадр з фільму „Друзі-товариші".

380. Кадр з фільму „Друзі-товариші".

усій будові фільму майже не чути тем краси і величчя діл совєтської людини, будівника нового світу".[1]

Драматургію фільму підмінило механічне нагромадження випадкових епізодів, переважно стихійних нещасть, аварій, саботажів тощо. Щоб хоч трохи розрідити цю гнітучу атмосферу, сценарист і режисер увели сцени з піснями і танцями, а також кілька ліричних сцен. Проте, це не допомогло фільмові. Він так і залишився млявим, мало динамічним, резонерським. Дуже влучно висловився про цей фільм Леонід Полтава: „Вийшов твір не про людей, а про машин".[2]

Кінокомедія „Катя-Катюша" перейшла через всі перипетії совєтської бюрократичної машини. Автор сценарія Є. Онопрієнко, переробляв його кілька разів, скорочував, „усучаснював", але кінцевий його варіянт так і не сподобався критикам: „... На схематично окресленому тлі нашої сучасности ексцентричним, навіть дещо патологічним виглядає основний персонаж фільму — Катюша".[3]

В чому ж полягає ця патологічність образу Катюші? Вона, бачите, покохала хлопця, кинула все і пішла за ним. І це увесь її „гріх". Але рецензент фільму з цього робить дивовижні узагальнення: „Можливо, в кіномистецтві буржуазного світу (не прогресивної його частини) такий характер, або вірніше така повна відсутність дівочої цнотливости і була б до вподоби, але в нашому кіні така поведінка Каті-Катюші є не тільки не повчальною, а просто естетично неприйнятною".[1]

Проте, зразу ж рецензент фільму обмовляється, що режисер і виконавиця головної ролі змінили тлумачення цілого фільму. Героїню почала вабити „романтика великого будівництва", а не індивідуальні, загальнолюдські почуття, як це було згадано сценаристом. Таким чином, режисер перетворив живу героїню на мертву, ходячу схему: навіть свої почуття героїня висловлює у формі декларативних тирад. Тому не дивно, що арт. Л. Крилова, виконуючи ролю Катюші , повинна була одночасно сидіти на двох стільцях, — між Сціллою режисера і Харібдою сценариста. Саме тому й створений нею образ не переконує глядачів, від нього віє штучністю і награністю, як і, зрештою, від цілого фільму.

Фільм ялтинської кіностудії „Любою ціною" розповідав про хоробрість підсовєтської молоді під час німецької окупації. За всяку ціну молоді підпільники виконують важливе завдання підпільного центру. Сценарист і режисер фільму, О. Слєсаренко, колишній кінодокументаліст. Тому не дивно, що, як попередні його фільми, так і цей фільм відзначається цікаво

[1] Там само.

381. Кадр з фільму „Здрастуй, Дніпре".

[1] „Советский экран", ч. 12, 1960.

[2] Л. Полтава. Кінофільми студій Української ССР у 1959 році. Рукопис.

[3] „Мистецтво", ч. 3, 1960, стор. 38.

382. Кадр з фільму „Здрастуй, Дніпре".

розв'язаними деталями, вдало знайденими штрихами. В цілому ж цей фільм вражав глядача своєю надуманістю, художньою та історичною неправдою. З незначного епізодичного випадку хоробрости молоді під час Другої світової війни режисер зробив неприпустимі узагальнення, що, мовляв, підпільна молодь вирішила вислід війни. Навіть совєтські критики це завважали: „Гіпербола — та й та вимагає міри".[1]

Фільм „Кров людська — не водиця" було поставлено за однойменним романом М. Стельмаха. В основному фільм мало чим різниться від роману, якщо не рахувати кількох нових епізодів та змін сюжетних ліній окремих персонажів. Тематика фільму — бурхливі роки громадянської війни на Україні. В центрі сюжетного стрижня фільму — доля трьох колишніх шкільних товаришів: Григорія Нечуйвітра, Данила Підопригори і дівчини Галини.

Однак, ідейна основа фільму і роману різняться між собою. Якщо ідеєю героїв роману була боротьба за національну самостійність, за державне самовизначення, — то ідеєю героїв фільму була тільки мрія про „мирну працю", про заможне життя без „зла і насилля". Яскраво національні елементи взагалі не було показано у фільмі.

Архітектоніку фільму побудовано навколо народної пісні - думи, що нею названо цілий фільм. Дбайливо було дібрано акторський склад фільму. У фільмі прийняли участь актори 17 різних театрів України. Все це були висококваліфіковані професійні актори. Проте, кожний з них мав свою школу, свій творчий багаж. Кожний з них створив виразні, рельєфні постаті, але без активної співпраці з другими виконавцями, з режисером. Купка розсипаних самоцвітів ще не творить разка коштовного на-

[1] „Советский экран", ч. 17, 1960.

миста. Якщо образи позитивних героїв передано в романтично-реалістичному пляні, то образи „ворогів народу" спотворено до меж ґротеску. Зокрема спотворено і навмисно осмішено постать С. Петлюри. В такому ж ґротесковому пляні розв'язано постаті інших „негативних" персонажів. Совєтська критика тільки побіжно звернула увагу на від'ємні сторони фільму: „У фільмі є окремі слабі місця, не зовсім точні монтажні переходи, розтягнуті, в'ялі епізоди".[1]

За своїм жанром цей фільм нагадує ранні фільми О. Довженка. Це — кіноповість-дума. Саме цим і обумовлюються специфічні ознаки фільму і характер кінорозповіді. Поза зовнішньою офіційною ідеєю фільму яскраво виступає справжній підтекст ідейного задуму, що його висловлено у словах сільського вчителя Данила Підопригори: „Найкраща мудрість людини — орати землю..." Ця любов до землі, до завжди рахманної мрії володіти хоч клаптиком її — червоною ниткою проходить в ба-

[1] „Советский экран", ч. 16, 1960.

383. Кадр з фільму „Катя-Катюша".

384. Кадр з фільму „Кров людська — не водиця".

гатьох українських фільмах. Щоб розкрити внутрішню суть окремих епізодів, режисерові фільму М. Макаренкові бракувало матеріялу сценарія. Тому він взявся до суто кінематографічних засобів. Але ці засоби, змішані з пропаґандою, привели до голого натуралізму. Так, огидними і неестетичними здаються сцени вбивства заможним селянином Січкарем малих дітей комуніста Мірошниченка, смерти сільського комуніста Горицвіта, трагічної долі селянина Фесюка.

Режисер фільму боявся, щоб неґативні персонажі не вийшли більше рельєфними, ніж позитивні. Адже раніше було вже згадано про ряд подібних випадків у історії українського кіна. Тому не дивно, що совєтським критикам не подобалось окреслення неґативних персонажів: „Вони подані якось контурно. На нашу думку, неґативні персонажі варто було поглибити, взявши в основу власне літературний сценарій".[1]

Вдало схоплено на плівку мальовничі пейзажі України. Їх ліричність і естетична краса сприяли тому, що глядачі сприймали фільм з неослабною увагою. В музичному оформленні треба виділити кольоритні думи, написані композитором П. Майбородою. Все це сприяло тому, що поза прозору тенденційність у фільм проникають нотки ліризму, поетичного надхнення. Фільм звучав як лірична поема, як поема в прозі. Шкода тільки, що ця поезія отруєна тенденційністю в трактуванні зображуваних подій з виразним нахилом до відвертої пропаґанди комуністичних ідей.

[1] „Мистецтво", ч. 3, 1960, стор. 36.

На відміну від інших підсовєтських фільмів, дія фільму „Роман і Франческа" відбувається в основному поза кордонами СССР. Напередодні Другої світової війни матрос Роман Принада із своїм приятелем, також моряком, опиняються в Італії. Роман закохується в італійську дівчину Франческу, що мріє про кар'єру співачки. Совєтський корабель відчалює, і молода пара розлучується. Вже під час війни збігом обставин доля знову заносить Романа до Італії, вже в ролі партизана, присланого на допомогу італійським комуністам. Але Романові так і не вдається знову зустрітись із Франческою. Він тільки довідується, що вона зробилась славетною співачкою. Про замасковану тенденційність фільму свідчила сама „Радянська культура", вказуючи, що завданням фільму було плекати „ідею дружби та ідеї миру між народами всього світу".[1]

Кінокомедію "SOS" („Спасайте наші душі") поставив на Київській кіностудії молодий режисер О. Мішурін. Крім назв дійових осіб і натурних сцен мальовничої Одеси, — у фільмі немає нічого українського. Герой цієї кінокомедії, молодий моряк торговельної фльоти Юрко Цимбалюк, виходить у далеке плавання. Вже в морі радистка корабля Леся Гордієнко приймає сигнали аварії. Це на англійській яхті „Еліс" виникла пожежа. Цимбалюк рятує власницю яхти, доньку промисловця Мейсфілда. Вдячні чужинці запрошують Цимбалюка до себе. На тлі цих відвідин побудовано ряд комедійних ситуацій.

[1] „Гомін України", ч. 11(90), 1960.

385. Кадр з фільму "SOS".

386. Кадр з фільму „Повість полум'яних літ".

У фільмі "SOS" брали участь переважно молоді акторські сили. Режисер фільму намагався за всяку ціну зробити веселий, безжурний фільм. Це йому навіть пощастило б, якби не примусово нав'язана режисерові та поставникові тенденція показати інтелектуальну і моральну вищість совєтських моряків перед чужинцями. Совєтська критика в основному негативно оцінила цей фільм: „Сценарій було задумано як комедію, навіть як водевіль з елементами ексцентрики. Але на екрані вийшла малощо не мелодрама, що в ній все розіграється поважно, без почуття гумору, з подивугідним натиском на банальні поучення в дивовижно сповільненому темпі".[1]

В останні роки в Одеській кіностудії всього було затруднено понад 700 осіб. Тут було виготовлено пропагандивний фільм „Повернення" про селянина С. Суботу із Закарпаття, що довгий час був на чужині і нарешті повернувся „на родіну". „Фільм висвітлюватиме горе і нужду в капіталістичних країнах і вимріяне життя в умовах совєтського режиму".[2]

„Повість полум'яних літ" — це один з багатьох творів О. Довженка, що їх так і не вдалося йому реалізувати за життя. Сценарій фільму було написано О. Довженком в 1945 році, коли ще не встиг розвіятись дим пожеж і в повітрі було чути запах пороху. „Повість полум'яних літ", як і „Поему про море", ставила дружина О. Довженка — Юлія Солнцева. Деякі елементи цього фільму входили як складові частини в оповідання О. Довженка „Мати", „На колючому дроті", „Відступник" та ін., а також у два великі документальні фільми, що про них мова була вище.

„Повість полум'яних літ" — це велике епічно-філософське полотно, що зображувало життя українського народу під час Другої світової війни. Як і в інших кіносценаріях, також і тут О. Довженко широко користується розгалуженнями сюжетних ліній, перенесенням уваги глядача на ряд вставних епізодів. Тут перехід від інтимних ліричних сцен до масових епізодів чергується з ліричними відступами у формі снів, спогадів, асоціяцій, внутрішніх монологів. Надзвичайною красою відзначається авторський текст сценарія. Він не тільки насичений максимальною образністю, але й ліричною поетичністю. Оригінал фільму зафіксовано на широкоформатну плівку (70 мм) за американською системою „Тодд А. О." (див. стор. 20). Це дало можливість режисерові розв'язати ряд мізанкадрів у новому стилістичному перекрої, з врахуванням нових пропорцій фільмового екрану. Для пересічного глядача було зроблено звичайну 35 мм копію, що в значній мірі знівелювала непересічну композиційну побудову окремих мізанкадрів і звела нанівець ряд цікавих режисерських завдань.

В 1960 р. було заплановано випустити фільм за сценарієм Ліни Костенко „Сусіди сонця". Це мав бути фільм про „соціялістичні перетворення" на Гуцульщині, про „діяльність" комсомольців на Закарпатті. Про долю цього фільму нічого невідомо.

Наприкінці 1960 р. вийшли такі фільми, як: „Спадкоємці", реж. Т. Левчук; „Літак вилітає о 9-тій", реж. Ю. Лисенко; „Фортеця на коле-

387. Кадр з фільму „Повернення".

[1] „Искусство кино", ч. 10, 1960, стор. 45.

[2] „Вільне слово", ч. 43, 22 жовтня 1960.

388. Кадр з фільму „Спадкоємці".

сах", реж. О. Ланціус; „Звичайна історія", реж. І. Земгано; „Люди моєї долини", реж. С. Навроцький; „Їм було дев'янадцять", реж. В. Кочетов; „Веселка", реж. Н. Літус; „В наші дні", (2-га серія „Киянки"), реж. Т. Левчук.

До кінця 1960 року мали вийти такі художньо-документальні та хронікальні фільми, як: „Верховино, мати моя", реж. А. Народицький; „Молодість звільненого краю", реж. Л. Френкель; „Коли зацвітуть яблуні" ,реж. В. Довгань.

Нічого не відомо про долю ряду запланованих на 1960 рік фільмів: „Тарас Бульба", „Рота присяги", „Слуга народу", „Приколи до грудей троянду" та ін.

Передчасним було б обговорення фільмів 1961 року. До виходу з друку цієї праці не можна було скласти завершеного переліку фільмів, що їх фактично випущено на екрани України. Деякі фільми перебували в стадії монтажу, інші — в кінцевій стадії озвучування. Ряд фільмів ще не перейшов через Прокрустове ложе партійної цензури. Кілька фільмів перебувало ще в стадії фільмування. Низка кіносценаріїв чекала своєї черги, втрачаючи свою цікавість і злободенність. Тому про фільми 1961 роки можна говорити тільки в суто ретроспективному пляні.

Цікавою фільмовою спробою буде праця Київської кіностудії ім. О. Довженка „Українська рапсодія", що її тематика виходить поза межі локального матеріялу. Дія фільму відбувається у Франції на міжнародньому конкурсі вокалістів, де перше місце завойовує українська молода співачка Оксана. Ролю Оксани виконує випускниця Київського театрального інституту О. Петренко. Ролю закоханого в неї студента консерваторії доручено Ю. Гуляєву. Поставив фільм молодий режисер С. Параджанов за сценарієм О. Левади.

Режисер Є. Брюнчугін закінчує працю над фільмом для молоді „Морська чайка" за сценарієм Ю. Збанацького. У фільмі показано пригоди кількох школярів, що відпливають у море на рибальському човні.

За сценарієм І. Стаднюка режисер Г. Ліпшиць закінчує кінокомедію на сучасну тему „Де живе щастя".

Режисер В. Іванов, що нещодавно закінчив фільм „Олекса Довбуш", екранізує безсмертну комедію М. Старицького „За двома зайцями".

Значну увагу приділяє Київська кіностудія екранізаціям української клясики. Так, режисер В. Івченко закінчує працю над екранізацією „Лісової пісні" Лесі Українки. Ця непересічна казка-феєрія завжди приваблювала режисерів і акторів своєю філософською глибиною думок, співзвучністю із сучасністю.

Заслужений український режисер І. Кавалеридзе працює над екранізацією роману П. Мирного „Повія", що розповідає про трагічну долю селянської дівчини Христі.

Крім вищезгаданих фільмів, Київська кіностудія заплянувала поставити в 1961 році такі фільми, як: „Чудові люди" (сцен. С. Донцов, О. Маслюков і М. Маєвська), „Шовковий дім" (сцен. Л. Компанієць), „Закон Антарктиди" (сцен. С. Алексєєв, Б. Чалий), „Перо жар-птиці" (сцен. В. Міняйло), „Дорогою вітрів" (сцен. Л. Костенко).

Досить широкі пляни має також Одеська кіностудія. Нещодавно закінчено повнометражний фільм „Водив поїзди машиніст" в поставі реж. В. Жиліна, за сценарієм І. Бондіна. Фільм

389. Кадр з фільму „Фортеця на колесах".

390. Кадр з фільму „Їм було дев'ятнадцять".

заторкує одну з „нових" видозмін виробничої тематики — життя залізничників.

Ведеться підготовча праця до фільмів „Сповідь" (сцен. М. Канюка, М. Рожков, реж. В. Воронін, І. Новаков), „Фрося" (сцен. і реж. Є. Ташков). Перший фільм — суто антирелігійний, другий — показує мистецьку кар'єру простої селянської дівчини.

На соцзамовлення написано сценарій кінокомедії „Чудак - чоловік" (сцен. В. Логвиненко, реж. В. Кочетов), що її дія відбувається в одному з українських колгоспів. Сатиричне вістря фільму спрямоване проти ледарів, прогульників та інших „ворогів народу".

Не забула Одеська кіностудія також і суто „робітничої" тематики. Про життя робітничої молоді розповість фільм „Нічний тролейбус" (сцен. Ю. Шилов, реж. М. Терещенко).

Режисер В. Левін закінчує фільм „Сильніше ураґану" за сценарієм В. Федорова про пригоди учбового корабля під час плавання навколо Африки, з вантажем рижу для однієї з новостворених африканських країн.

На початку 1961 р. було закінчено виробництво фільму „Світ у вікні" (реж. В. Кочетов, сцен. Б. Сілаєв). Заплановано виробництво науково-фантастичного фільму „Вам аплодує Галактика" (сцен. М. Карюков, А. Бердник), фільму „Сіль землі" (сцен. К. Таубе), кінокомедії з життя спортовців „Дилдушка", а також фільмів для молоді „Літо в Лозняках" та „Хлопці з нашого берега".

Активізувала свою працю малопродуктивна Ялтинська кіностудія. Наприкінці 1960 року було закінчено фільм за однойменним оповіданням А. Чехова „Будинок з мезоніном". На початку 1961 року було випущено фільм „Прощайте, голуби" (реж. Я. Сегель) з життя підлітків, що закінчують ремісниче училище і виходять у життя.

Про будні рятувального корабля розповідає фільм „Іду до вас . . ." (сцен. В. Абизов, реж. В. Павловський). Про вплив компартії на формування характерів підсовєтської молоді розповідає фільм „Романтики моря" (сцен. В. Чорносвітов).

Підсумовуючи ретроспективний нарис історії сучасного українського кіна під совєтами, треба вказати на такі важливі фактори:

1. Соцреалізм, як примусово нав'язаний стиль українського підсовєтського кіна, дедалі більше втрачає своє первісне пропаґандивне завдання, перетворюючись в бездушний натуралізм. Обмежені згори приписаною тематикою і стилем, підсовєтські кінодраматурги примушені варитися у власному соку, повторно вживаючи заяложених засобів мистецької виразности. Загрозливе зловживання застарілими схемами занепокоїло присяжних совєтських критиків: „Натуралізм влився в кіномистецтво широкою хвилею, являючи собою чи не найбільшу небезпеку. Правдивість відображення життя в його суттєвих протиріччях часто-густо підмінюється дрібною побутовою правдоподібністю, художнє узагальнення витіснюється намаганням зберегти вірність фактові, свіже поетичне відчуття, оригінальний образ приноситься в жертву фотографії".[1]

[1] А. Роміцин. Наміри і наслідки, „Искусство кино", ч. 2, 1958, стор. 39.

391. Кадр з фільму „Лісова пісня".

392. „Українська рапсодія".

393. „Морська чайка".

394. „Лісова пісня".

Драматургічно слабі, безбарвні, сухі та дидактично-резонерські кіносценарії в руках малообдарованих режисерів ще більше втрачали специфіку кіна, перетворюючись на епічно мляві, тенденційні та відкрито пропаґандивні публіцистичні твори.

2. Кількісний склад українських фільмів цього періоду досить значний. Проте, своєю якістю вони стояли значно нижче фільмів передвоєнних років (1932-1941 рр.). Цей факт була змушена признати навіть совєтська преса, скромно згадуючи про „серйозні вади" деяких фільмів і „менш втішний якісний стан українського кіномистецтва в цілому".[1]

3. Найслабшим місцем, справжньою Ахіллевою п'ятою сучасного українського кіна під совєтами є драматургія. Ще й до цього часу виховано надто мало кваліфікованих сценаристів. Справу написання кіносценарія уряд доручає або малокваліфікованим партійним „висуванцям", або письменникам, драматургам чи навіть поетам, що цілковито не орієнтуються у специфіці кіна. Сценаристи більше захоплюються зображенням подій, а не логічним розкриттям їх через окремі персонажі, через людські характери.

Сучасним українським підсовєтським кіносценаріям бракує довженківської цілеспрямованости, гостроти, лаконізму. Їм бракує динамічних узагальнень і скульптурної виразности Кавалерідзе. Їм бракує поетичности і мистецького розмаху І. Савченка. Сучасні українські кіносценарії на Батьківщині це — тіло без душі, це плодюче дерево з підрізаним корінням.

4. Переважна більшість кінокритиків і мистецтвознавців на обох півкулях має помилкове уявлення про відсоткове співвідношення фільмів окремих підсовєтських „республік". Навіть в опінії дослідників кіна у вільному світі російське кіно займало домінуюче місце серед загальнореспубліканської кінопродукції. Тепер, нарешті, прийшов час заперечити конкретними фактами подібні нісенітниці. Заступник міністра освіти Української ССР, І. Чабаненко, насмілився в московському урядовому кіножурналі ствердити факт, що: "...в 1957 році продукція республіканських кіностудій становила 60% (sic! — Прим. Автора) загальносоюзної продукції художніх фільмів".[1]

Отже, цей беззаперечний факт та ще й із совєтських першоджерел свідчить про те, що поневолені народи Совєтського Союзу, під важким чоботом червоного окупанта, самотужки плекають національне мистецтво взагалі, а кіномистецтво зокрема. Значну частину республіканської кінопродукції займає продукція українських кіностудій в Києві, Одесі та Ялті.

5. Республіканські кіностудії за наказом згори примушені запрошувати московських режисерів, щоб поставити той чи інший „національний" фільм. Так, багато акторів і режисерів було перекинено з інших республіканських кіностудій в українські, хоч в ньому не відчувалось жодної потреби.

В перші роки існування українського кіна, за браком відповідних фахових сил, така практика сприймалась, як свого роду закономірність. Проте, в сучасній українській кінематографії плянове насаджування московських чи

[1] А. Роміцин. Минуле і сучасне, „Мистецтво" ч. 4, 1957.

[1] І. Чабаненко. Шляхи українського кіномистецтва, „Искусство кино", ч. 10, 1958, стор. 111.

ленінградських режисерів часто-густо закінчувалося цілковитим фіяском. Зокрема, в зустрічі з суто українською тематикою вони виявилися цілком безпорадними і по-дитячому наївними в своєму розумінні рис українського національного характеру. Для таких режисерів, як М. Донской, Л. Луков, І. Пир'єв та ін., український матеріял виявився просто нестравним.

Наукова об'єктивність вимагає також підтвердження, що навіть такі талановиті українські режисери, як О. Довженко та І. Савченко не могли повністю виявити свого обдарування в чужому оточенні, в гостях у „старшого брата". Навіть крізь відверту тенденційність у фільмовому тлумаченні життя славного садівника Мічуріна, де-не-де прохоплюються барвисті довженківські фільмові знахідки. Проте, якщо схоплені телеоб'єктивом краплини води в „Землі" захоплювали сучасників і захоплюватимуть наших нащадків, то краплини води, що стікають з плодів, у фільмі про Мічуріна звучать самопляґіятом, звучать різким дисонансом з наскрізною дією цілого фільму. В лабетах соцреалізму мистецький засіб перетворився в пусту самоціль.

6. Процес русифікації під маскою інтернаціоналізму зайшов так далеко, що навіть офіційні органи підняли голос в обороні українського кіна. Зрозуміло, що ця оборона була заініційована українськими мистцями: „Без глибокого і всестороннього знання сукупности особливостей життя народу — особливостей побуту, звичок, культури, без розуміння історичної закономірности їх розвитку, без знання психічного складу національного характеру — неможливо створити суто народний твір мистецтва".[1]

Це вперше за 40 років в офіційному совєтському органі прозвучали нотки правди. Прозвучав болючий крик, що апелював до правосуддя. В цьому крикові можна було почути відчай загнаного в клітку звіря: „Глибоко помиляються ті, хто вважає, що для створення твору національного мистецтва нема потреби глибоко вникати в „тонкощі" національних особливостей народу, а досить тільки мати „національну тему" і „антураж" національного кольориту . . . "[1]

7. Українське кіно за 65 років свого існування пройшло важкий і тернистий шлях. Проте, не зважаючи на ряд поважних труднощів морального, матеріяльного і технічного характеру, українське кіно зайняло видатне місце в пантеоні світового кіна. Такі режисери, як: О. Довженко, І. Кавалерідзе, І. Савченко, а в останні роки С. Бондарчук, — відомі далеко за межами України. І хоч вони були змушені працювати під чоботом окупанта, під страшним моральним тиском компартії, — вони, ризикуючи своїм життям, завжди знаходили спосіб висловлювати свої свободолюбні ідеї у власних фільмах.

8. В українських фільмах останніх років зовсім виразно виступають недоліки режисерського мистецтва. Режисерське тлумачення переважної більшости фільмів позбавлене творчої індивідуальности. Дійові особи — мертві, схематичні, схожі одна на одну.

Про катастрофічний занепад мистецтва в сучасній українській кінематографії відкрито говорять самі совєтські критики: „У багатьох режисерів втрачено смак до психологічної аналізи. Винахідливість режисера спрямовується в більшості на те, щоб передати не рух образів, відповідно до їх художньої логіки, а виграшні ефектні моменти сюжету, ситуацій. Розвиток образів досить часто відбувався не за внутрішніми мотивами, а за згаданою схемою, заради доказу будь-якої авторської тези".[2]

9. До цього часу не втратили своєї актуальности проблеми операторського мистецтва. Зокрема, вони стали на часі в зв'язку з масовим випуском кольорових і широкоекранних фільмів. Хоч спроби випуску кольорових фільмів було зроблено ще до Другої світової війни („Сорочинський ярмарок"), проте широке застосування кольорової техніки почалося кілька років по закінченні Другої світової війни. Не всі кінооператори українського кіна до цього часу збагнули суть і естетичну природу кольору. Часто-густо вони захоплювалися фарбами перетворюючи гру кольорів у самоціль.

І. Чабаненко. Шляхи українського кіномистецтва, „Искусство кино", ч. 10, 1958, стор. 112.

[1] Там само.

[2] А. Роміцин. Минуле і сучасне. „Мистецтво", ч. 4, 1957, стор. 21.

Так виник свого роду живописний натуралізм, що перетворював окремі кадри фільму на мальовничий лубок. Наприклад, в комедії „Одного чудового дня" засобами кольорової плівки було створено мальовниче тло, що затьмарювало собою зміст фільму і його персонажі. Хоч кольор технічно збагатив українське кіно, проте поставив перед творцями фільму ряд складних технічних і мистецьких проблем. Те ж саме можна сказати про широкоекранне кіно. Цю ідею було механічно перейнято з американського кіна, але творчо не осмислено, не перетравлено, не надхнено життям. Широкоекранне кіно не могло відповідно популяризуватись вже тільки тому, що переважна більшість кінотеатрів України (не кажучи вже про кінопересувки) ще до цього часу не була обладнана відповідною широкоекранною апаратурою. Так, фільм О. Довженка „Поема про море" зовсім недоцільно було випускати в двох варіянтах: звичайному і широкоекранному.

Як ми вже згадували, ще перед Другою світовою війною в Києві було зроблено перші спроби практичного запровадження стереокіна, а також т. зв. „денного кіна", тобто демонстрування кіна при денному світлі. Проте, всі ці спроби не вийшли поза свої регіональні рамки.

10. Останні роки в історії українського кіна періоду після Другої світової війни можна вважати найбільше плодотворчими роками. Так, в 1959 році кількість українських фільмів становила 1/3 всіх совєтських фільмів. Отже, відсоток досить поважний.

Піднесенню кількости і якости української кінопродукції сприяло відновлення праці Одеської кіностудії, а також включення до складу українських кіностудій Ялтинської кіностудії (після „приєднання" до Української ССР Кримського півострова). Отже, здавалось би, що українське кіно мало всі передумови для свого розвитку. Проте, постійна „батьківська опіка" компартії і моральний тиск Москви в значній мірі паралізували всі животворчі паростки українського кіномистецтва. До того ж ця проблема акторських і насамперед режисерських кадрів існує ще й досі. Адже, на Україні ще й досі немає високої школи, що готувала б акторські і режисерські кадри для кіна. Поповнення приходить, в основному, з Київського театрального інституту, а також інших вищих учбових закладів.

11. Українські фільми останніх років піддавалися гострій критиці. На сторінках совєтської преси з'явилося безліч рецензій, що закидали українським фільмам захоплення „театральністю", нехтування специфікою кіна, як окремого виду мистецтва. Не знаючи духу і своєрідних особливостей українського мистецтва, критики безапеляційно відкидали всі елементи театральности в кіномистецтві. Тільки поодинокі голоси заперечили помилкові твердження офіційних критиків: „А чи не мають елементи театральности, в доброму сенсі цього слова, права на існування в українській кінематографії як специфічні риси національного мистецтва, породжені національними особливостями образно-емоційного сприйняття явищ?" — Слушно запитує І. Чабаненко.[1]

Хоч редакція офіційного совєтського фільмового органу „Искусство кино" в своїй передмові „не розділила" поглядів І. Чабаненка про природу театральности в українському кіномистецтві, проте фактично не насмілилась їх заперечити. Адже самі факти з історії розвитку української кінематографії свідчать про те, що як дореволюційний, так і в значній мірі пореволюційний період українського кіна був тісно зв'язаний з участю корифеїв українського театру: „І це ні трохи не перешкоджало значному і при тому заслуженому успіхові багатьох фільмів, створених переважно силами майстрів театру. Як поставники фільмів в українській кінематографії працювали А. Бучма, Б. Тягно, М. Терещенко, Л. Курбас та інші режисери театру. Багато років у кіні працювали такі видатні актори театру, як: М. Занковецька, М. Садовський, А. Бучма, І. Замичковський, Н. Ужвій, Л. Сердюк, В. Чистякова, Ю. Шумський, Г. Юра, Д. Мілютенко та ін. Навіть тоді, коли серед кінорежисерів була широко розповсюджена теорія заперечення акторської майстерности в кіномистецтві, а переважав принцип „підбору типажа", українська кінематографія створювала свої кращі твори, всеціло користуючись силою виразности акторського мистецтва. Така традиція українського кіномистецтва знайшла своє продовження і удоско-

[1] І. Чабаненко. Шляхи українського кіномистецтва, „Искусство кино", ч. 10, 1958, стор. 114.

надення в діяльності режисерів О. Довженка, І. Савченка та других майстрів української кінематографії".[1]

Далі І. Чабаненко слушно відосіблює „театральність" від „театральщини", закликаючи режисерів кіна боротись проти засилля театральщини.

Автор цих рядків умисно так докладно процитував вислови І. Чабаненка, що перший сміливо виступив проти згори нав'язаних ідей мистцям українського підсовєтського кіна. Адже це був перший відважний голос в обороні пради, в обороні національних елементів українського кіна. За подібні виступи десятком років раніше можна було поплатитись життям.

12. Питання про самобутність, відрубність українського кіна від російського завжди стояло під обстрілом совєтської критики. Ось, що писав з цього приводу журнал „Искусство кино": „Надто знаменно, що формально-естетська критика на Україні, завжди так чи інакше змикаючись з націоналізмом, при оцінці українських фільмів часто-густо підкреслено, тенденційно відокремлювала їх від творів російського кіномистецтва. Сенс цього цілковито ясний. Подібно до того, як в перші роки розвитку українського кіна чулися заклики перебудувати всю продукційно-організаційну його структуру на зразок „великих індустрій Заходу" і зводились ці заклики до протиставлення українського кіна російському, так і переведення різкого водорозділу між російськими та українськими фільмами мало ту саму мету в галузі художньої творчости. При цьому автори естетських статтей застосовували хитрі, суто ієзуїтські засоби. Вони брали, наприклад, формалістичні фільми деяких російських режисерів і оголошували їх „справжнім кінематографом", а потім, звертаючись до найбільше повноцінних для свого часу творів українського кіна, зображували їх у вигляді зразків неправдивого, відмираючого психологічного мистецтва. Все в цій „критиці" ставилось з ніг на голову".[2]

Ми не випадково привели цю довгу цитату. Адже всі ці закиди на адресу „буржуазно-націоналістичної" критики можна з таким самим успіхом застосувати до всієї совєтської критики. Ніхто не збирається заперечувати помітного вкладу російських кіномистців в скарбницю українського кіна, але цей вклад був тільки *малою цеглиною в цілій історії української кінематографії.*

Зрештою, незаперечним є і той факт, що українські мистці зробили значний творчий вклад в скарбницю російської кінематографії (О. Довженко — „Аероград", „Життя в цвіту"; І. Савченко — „Дума про козака Голоту", „Аненківщина", „Гармонь", „Іван Нікулін"; С. Бондарчук — „Доля людини", „Отелло").

Українські актори створили ряд незабутніх постатей в російському кіні (Н. Ужвій в ролі Євдокії з фільму „Виборгская сторона", А. Бучма в ролі Басманова з фільму „Іван Грозний").

Більше того, вже з перших років існування українського кіна як за царату, так і за совєтів, — виразно помічається намагання перетягнути найталановитіших українських мистців на північ, щоб у великоросійських інтересах використати їх непересічний талант.

За 65 років існування українського кіна було випродукувано понад 1000 художніх, документальних і культурно-освітніх фільмів. Деякі з них досягли вершин кіномистецтва, вийшовши на світову арену. Деякі навіки загинули від руки совєтських партійних цензорів. Інші — просто пішли до архіву, неприйняті глядачем чи партійними можновладцями.

Українське кіно на Батьківщині зв'язане ланцюгами совєтської цензури. Воно завжди мусить йти за закрутами партійної лінії. Воно повсякчасно мусить підпорядковуватись директивам з центру.

„Золотий вік" українського кіна давно проминув. Відійшов у безвість. Відійшли у безвість і його творці. Тільки глибоко в серці українського народу ще живе світла пам'ять про них. Пам'ять про тих, що віддали своє життя українському кіномистецтву. Пам'ять про тих, що насмілились відкрито чи приховано виступити проти поневолювачів своєї Батьківщини, свого мистецтва. І надія на молоде покоління українських кіномистців, що не сказало ще свого останнього рішаючого слова!

---

[1] Там само.

[2] „Искусство кино", ч. 4, 1954 р., стор. 76.

УКРАЇНСЬКЕ КІНО НА ІНШИХ ЗЕМЛЯХ УКРАЇНИ

Зовсім іншими шляхами йшов розвиток українського кіна в Галичині, на Волині, на Закарпатті, на Буковині. Політичні утиски польського, чеського і румунського урядів наклали свій відбиток також і на розвиток української культури. Літературна продукція була обмежена цензурними приписами. Театральне і хореографічне мистецтво повинно було тягнути своє напівголодне існування. Музичне мистецтво, фактично, звелось до плекання хорового співу. Образотворче мистецтво не виходило поза рямці регіональних угруповань.

Про фільмову продукцію могли мріяти тільки окремі ентузіясти кіна. Як на території Польщі чи Чехословаччини, так і в Румунії розвиток кінопромисловости, що існувала в основному на державній дотації, зводився до мізерної продукції художніх кінофільмів, а також кінохронікальних короткометражних фільмів. Львину долю фільмів, що їх було демонстровано в цих країнах в період між двома світовими війнами займала американська, німецька і частково французька кінопродукція.

Проте, між українцями знаходились окремі ентузіясти, що не шкодували власного здоров'я і коштів. Вони зафіксували на плівці ряд цікавих епізодів і окремих тем.

До 30-тих років українське кіно в Галичині обмежувалося кількома аматорськими спробами, переважно в галузі хронікально-документальних фільмів. Тільки на початку 30-тих років, під впливом бурхливого розквіту кіномистецтва на Великій Україні, з'являється глибше зацікавлення проблемами кіна. Одним з перших ініціяторів кіна в Галичині був Юліян Дорош. Він зафільмував кілька короткометражних хронікальних стрічок з національних українських свят та сцен з народнього побуту. Часткову фінансову підтримку Ю. Дорош дістав від С. Герасимовича. Згодом йому вдалося зацікавити сміливими ідеями українську кооперацію.

В 1937 році Ревізійний союз українських кооператив у Львові дав згоду фінансувати „пропаґандивний кооперативний" фільм „До добра і краси". Сценарій фільму було написано В. Софроновим-Левицьким та Р. Купчинським. Режисерами фільму були В. Софронів-Левицький та Ю. Дорош. Останній також був кінооператором.

З приводу цього фільму „Енциклопедія Українознавства" писала: „Цей перший на Західній Україні довгометражний фільм власної української продукції був німий і попри свою сюжетність документально показував розвиток української кооперації на Західній Україні".[1]

В 1938 році було засновано окрему кооперативу також під назвою „До добра і краси", щоб доцільніше експлуатувати цей фільм. В цьому ж році В. Софронів-Левицький написав сценарій з часів князя Ярослава Осмомисла, використавши для сценарія археологічні розкопки, що їх вів д-р Я. Пастернак у Крилосі біля Галича. Ю. Дорош і В. Софронів-Левицький почали накручувати фільм, але війна не дала здійснитися їх задумові.

Про українське кіно на Закарпатті можна говорити тільки умовно. Політичні, матеріяльні та технічні труднощі ставали на перешкоді кожному, хто намагався виявити власну ініціятиву в цьому напрямку.

Проте, в ланцюгу історії українського кіна варті уваги фільми, що їх було виготовлено чеськими фірмами при активній співучасті українців.

Насамперед варто згадати повнометражний 35 мм фільм „Срібний перстень", що його було виготовлено десь ще в 1924 році. Зрозуміло, що це був німий фільм і що його мистецький рівень не підносився вище тодішніх фільмів чеської кіноіндустрії.

В сюжетну основу фільму покладено старовинний переказ про те, як срібний перстень, що його було кинуто в криницю, виплив через потік.

В 1937 році на екрани Чехословаччини вийшов другий фільм з українською тематикою п. н. „Марійка-невірниця". Цей фільм було поставлено за сценарієм відомого чеського пись-

---

[1] Енциклопедія Українознавства, т. І, кн. ІІІ, Мюнхен—Нью-Йорк, 1949, стор. 891.

395 - 397. Кадри з фільму „Марійка - невірниця" („Забутий край").

менника Яна Ольбрахта і накручено чеською кіностудією „Славія-фільм". В основу кіносценарія ліг переказ про героїчні вчинки народного героя Миколи Шугая, що його сміливо можна назвати Закарпатським Довбушем.

Перзважна більшість учасників фільму була аматорами, звичайними селянами з околиць села Нижня Колочава. Кадри інтер'єрів було зафільмовано в пражських студіях.

Головну ролю Марійки виконувала молода дівчина з Вишнього Бистрого — Анна Шкелебей. Ролю героя — відомий в ті часи на Закарпатті інструктор народних танків — Андрій Кість. Режисером фільму був чех В. Ванчура. В музичному оформленні брала участь оркестра празької опери.

На північно - американському континенті фільм „Марійка - невірниця" було демонстровано В. Авраменком з англійськими написами п. н. „Забутий край".

З інших фільмів, що їх було виготовлено на Закарпатті, треба відзначити хронікально-документальний фільм „Трагедія Карпатської України". Цей фільм було виготовлено коштом і за активною участю американського промисловця українського походження Каленика Лисюка.

В 1939 році, з початком визвольної боротьби на Карпатській Україні, К. Лисюк зробив умову з кількома американськими фільмовими спілками на продукцію документальних фільмів про Срібну Землю.

Уряд Карпатської України, а зокрема прем'єр о. Волошин, прихильно поставились до цікавої ідеї К. Лисюка, запросивши його особисто приїхати до Хусту і розпочати працю. Перед від'їздом К. Лисюк склав умову також з українським продуцентом в Америці, Василем Авраменком, щоб зафільмувати перебіг подій на Карпатській Україні.

В лютому місяці 1939 року К. Лисюк в супроводі свого сина Петра виїхав на Карпатську Україну. Вже по прибутті на місце призначення виник ряд непередбачених перешкод: треба було взяти дозвіл на фільмування не тільки від уряду Карпатської України, але й від чеської влади (ген. Прхала), від жандармерії, від поліції м. Хусту та ще й від керівника січової розвідки д-ра Волянського! Зрозуміло, що після всіх цих „хожденій по мукам" у К. Лисюка залишилось дуже мало часу на фільмування.

Поладнавши всі потрібні й непотрібні формальності, К. Лисюк особисто відвідав прем'єра о. Волошина, заручившись його моральною підтримкою. Справа виготовлення документального фільму мала стояти на засіданні міністрів і то тільки після виборів президента, що були призначені на кінець березня 1939 року.

398. Кадр з фільму „Борці за волю".

399. Кадр з фільму „Борці за волю".

Проте, вже 23 березня розігралися вуличні бої в Хусті. Ген. Прхала видав наказ обезброїти січовиків. Січовики відповіли збройним спротивом. Почався відчайдушний бій за „Січовий готель", що в ньому засіли січовики. Бій закінчився перемогою переважаючих чеських військ. Другим місцем боїв були Січові касарні, де січовики протрималися п'ять годин і тільки за наказом прем'єра о. Волошина склали зброю.

Всі ці події Каленик Лисюк фільмував з невеликою групою помічників, щохвилини наражаючись на небезпеку бути забитим чи пораненим.

Кілька разів групу К. Лисюка було обстріляно чеськими військами, хоч зброї вона не мала. Одним з активних членів фільмової групи К. Лисюка був його син Петро, що трагічно загинув на полі бою від куль чеських жандармів.

Але К. Лисюк із своєю групою відважних кінооператорів продовжував фільмувати завзяті бої на вулицях Хусту, першу допомогу пораненим січовикам, загальну мобілізацію населення, початок наступу мадярських військ на молоду Карпатську Україну.

Також було зафіксовано на плівку відкриття Сойму і вибори президента та уряду. В супроводі п'яти кінооператорів К. Лисюк виїхав у напрямку на Тячево з метою дістатись до румунського кордону. Але в Тячеві його було заарештовано мадярськими терористами, що перевищили своєю брутальністю навіть чехів.

На вимогу американського консуляту К. Лисюка було звільнено з мадярського полону. К. Лисюк від'їхав до Відня, а згодом до Братіслави, де його та інших українців зустріли з великою прихильністю.

На клопотання мін. Ю. Ревая військова влада Словаччини всемірно сприяла фільмовій групі К. Лисюка включно до того, що навіть видала січовикам зброю для участи у фільмуванні батальних сцен. Так почалося фільмування художньо-документальної стрічки „Борці за волю".

400. Кадр з фільму „Трагедія Карпатської України".

401. Кадр з фільму „Борці за волю".

402. Підготовка до фільму „За Бога і нарід".

В Словаччині К. Лисюк організував школу, що мала готувати молодих артистів кіна. Одночасно на пропозицію урядових кіл він приступив до праці над документально-пропаґандивним фільмом „Для тебе, нова Словаччино". Але з наступом Німеччини на Польщу праця К. Лисюка перервалася і він був змушений виїхати назад до Америки.

Фільмові матеріяли, що їх привіз К. Лисюк, придбав В. Авраменко, виготовивши з них фільм „Трагедія Карпатської України". Зрозуміло, що несприятливі обставини фільмування наклали свій відбиток на цілий фільм. Як ми вже згадували, ряд сцен довелося фільмувати згодом, з максимальною точністю відтворюючи перебіг подій. Фільм неприємно вражав частим повторюванням тих самих кадрів, низькою якістю негативного матеріялу кіноплівки, обмеженістю руху фільмової апаратури. Проте, цей фільм, фактично, залишився єдиним документальним фільмовим матеріялом про одну з трагічних сторінок визвольної боротьби українського народу.

403. Кадр з фільму „Трагедія Карпатської України".

УКРАЇНСЬКЕ КІНО ПОЗА МЕЖАМИ БАТЬКІВЩИНИ

Українська еміґрація після Першої і Другої світових війн стала такою численною, що майже в кожному закутку земної кулі можна знайти більші чи менші скупчення наших земляків. Куди тільки доля не закидала українців, вони, за порівнюючи короткий час, створювали культурні осередки, що плекали театральне, хореографічне, музичне і образотворче мистецтво. Гірше стояла справа з кіномистецтвом взагалі, а кіновиробництвом зокрема.

Адже, кіновиробництво — це індустрія, що за своїм бюджетом і кількістю затрудненого персоналу відповідає середніх розмірів промисловому підприємству. Окремим ентузіястам українського кіна довелося самотужки пробивати собі шлях в чужинецькій кінематографії. Інші намагалися організувати фільмові спілки на правах акційних товариств. Другі хотіли залучити до співпраці місцеві громадські організації. Ще інші прагнули самотужки розпочати кіновиробництво.

Щоб наочніше прослідкувати стан розвитку українського кіна поза межами Батьківщини, треба зробити ретроспективний перегляд кінопродукції в окремих скупченнях нашої еміґрації, тобто за окремими країнами (в абетковому порядку).

АВСТРАЛІЯ

Українське кіновиробництво в Австралії розпочалось через кілька років після приїзду основної маси українських еміґрантів.

В 1956 р. Я. Кулинич почав робити перші спроби хронікальних кінострічок під загальною назвою „Українські поселенці в Австралії". Цей фільм було закінчено в 1960 р. Українська місцева преса прихильно поставилась до нього, вказуючи, що: „Фільм п. Кулинича є документальним доказом, як сильно, здорово й всебічно розвивається українське життя на п'ятому континенті".[1]

В 1957 р. було створено кіноспілку, куди, крім Я. Кулинича, увійшли П. Кардаш і С. Куницький. Кіноспілка почала накручувати документальний фільм „Десятиріччя побуту українців в Австралії". В середині 1961 р. цей фільм перебував у кінцевій стадії монтажу та звукооформлення.

В 1958 р., рівнобіжно з накручуванням фільму про українців в Австралії, Я. Кулинич розпочав працю над фільмом з життя тубільців-абориґенів. Зокрема, документальну вартість мають кадри з відомого тубільця-маляра Альберта Намаджіри, що їх було зроблено майже перед його смертю.

Багато подорожуючи, в 1961 р. Я. Кулинич накрутив ряд кінострічок з Нової Зеляндії, з острова Фіджі та Гаваїв.

Праця ініціяторів українського кіна в Австралії матиме велике документально-пропаґандивне значення при умові дальших наполегливих студій і практичного засвоєння основних засад фільмової техніки, наймінімальніших законів монтажу та звукооформлення.

АНГЛІЯ

Кількісний склад української еміґрації до Другої світової війни в Англії був на стільки малий, що не можна навіть було говорити про можливість будь-якої кінопродукції. З приїздом нової еміґрації після Другої світової війни культурне життя українців Великобританії значно пожвавилось. Зокрема виявилось поважне зацікавлення українським фільмом.

На початку 50-их років до Англії приїхав письменник Леонід Полтава, що за ініціятивою Ґоловної Управи СУБ-у організував ряд кіновечорів. Як мистецький керівник новоствореної кіностудії „У-Фільм", Л. Полтава мав вступну доповідь, а також демонстрував першу продукцію нового кінопідприємства. Так було демонстровано хронікально - документальний фільм „Українці у Парижі" та фільм-казку для дітей „Мавп'ячий король". „Кінофільм „Українці у Парижі", — писала газета „Українець-Час" (Париж), — це цілий документ українського національного життя і боротьби. Цей фільм, як старіюче вино, буде з кожним роком набирати ще більше ваги. Він знайо-

[1] „Вільна думка", ч. 10(605), 5. III. 1961.

мить із життям братів у Франції і кличе всіх до дальшої боротьби аж до звільнення України".

Фільм-казка „Мавп'ячий король" — це фактично перший дитячий фільм поза межами України. Цей фільм мав виразно виховавче завдання: плекати у дітей любов до школи, до науки.

В Англії було також демонстровано фільми, зроблені нашими ініціяторами кіна в США та Канаді, що про них мова буде нижче.

На замовлення СУБ-у „У-Фільм" виконав документальний звуковий фільм з музично-вокальним супроводом п. н. „Українці у Великобританії". Продукцію подібних фільмів треба щиро вітати, не зважаючи на всі їх недоліки. Адже це буде конкретно-наочний документальний матеріял для наших нащадків.

АРҐЕНТІНА

Також і в Арґентіні з приїздом нової еміґрації значно пожвавилося мистецьке життя. На протязі кількох років молодий талановитий режисер І. Іваницький безуспішно намагався наладнати кіновиробництво. Щоб здобути потрібні фінансові засоби він відвідав ряд країн, в тому числі США. І тільки в червні 1958 року йому вдалося заснувати фільмову одиницю, що мала відповідну матеріяльну базу.

Арґентінські газети з Буенос-Айресу, Мендози і Лос-Андес повідомили, що в місті Мендоза засновано фільмову корпорацію „Мендоза-фільм" і що її головним директором став І. Іваницький. За повідомленням арґентінських газет корпорація „має в пляні продукувати свої власні фільми спільно з великими фільмовими корпораціями в Німеччині і США".[1]

Далі в цьому самому дописі зазначено, що основний капітал корпорації становить 6 мільйонів пезів, а до дирекції „Мендози-фільму", крім І. Іваницького, увійшли відомі і впливові в арґентінському торговельному і промисловому світі особи: д-р Е. Сантоні, Л. Сарсінелля, К. Катанія та ін. Головний осідок корпорації знаходився у м. Мендоза. В цьому ж місті було закуплено кіностудію „Андес-фільм".

На цьому увірвалися вістки про дальшу діяльність кіностудії „Мендоза-фільм", а з ними і про українське кіно в Арґентіні.

БРАЗІЛІЯ

Навіть з далекої і економічно мало розвиненої Бразилії прийшла вістка, що свідчить про активність українців ентузіястів кіна: „Українець Юрій Тамарський, кінорежисер із Сан Павльо у Бразілії, виготовив з нагоди 404-річчя міста Сан Павльо документальний фільм п. н. „Місто, що веде". За цей фільм Ю. Тамарський одержав від управи міста грошову нагороду і диплом".[1]

ЕСПАНІЯ

Говорити про українське кіно в Еспанії — це насамперед говорити про Євгена Деслава, що на протязі кількох років був постійним репрезентантом цієї країни на кінофестивалях.

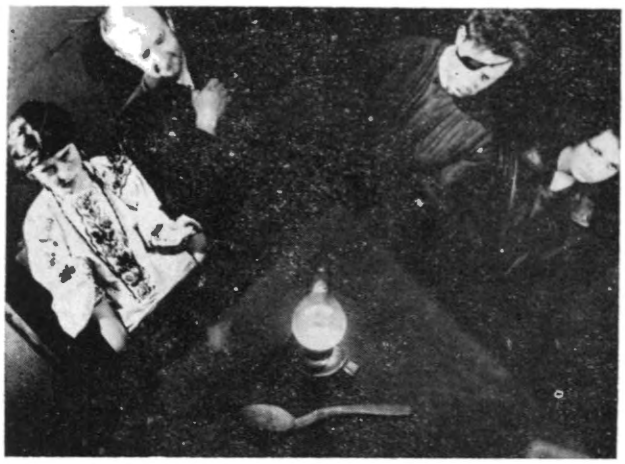
Євген Деслав (Слабченко) народився в 1900 році в Києві. Закінчив ґімназію в Білій Церкві. Був першим організатором пластової дружини на Україні в 1917 році. Підчас визвольних змагань України був дипломатичним кур'єром закордоном (1917-1921рр.). Як людина свободолюбних ідей, залишається на еміґрації. Студіював у празькому і берлінському університетах, а також у паризькій Сорбоні. В 1925-26 рр. студіював у паризькій кінотехнічній школі. Працював у галузі кіножурналістики. Леонід Полтава подав ще такі додаткові дані про ранній період його діяльности: „В журналі «Червоний шлях» (ч. 3, 1927) є повідомлення. що «молодий український кінорежисер Євген Деслав» заснував у Парижі і став головою товариства «Друзі українського кіна». Чи не завдяки тодішній праці Деслава для поширення українського фільму закордоном (а це був період відносної мистецької свободи в УРСР і розквіту українського фільму) на одній із кіновиставок у Парижі ми бачили і «Землю» та інші твори О. Довженка, і великий реклямовий плякат українською мовою для «Землі»"?[2]

Перебуваючи в Парижі (1925-39 рр.), Євген Деслав був реалізатором пригодницького фільму „Марш машин" (1926 р.). В 1929 році він ставить новаторські „Електричні ночі". Це бу-

[1] Цит. за „Гомоном України", ч. 31(480), 26. VII. 1958.

„Свобода", ч. 110, 11 червня 1958 р.

[2] Л. Полтава. Кіномистець Євген Деслав, „Укр. літ. газета", ч. 7(25), 1957.



404. Кадр ч. 36 — „Біля голодного столу" — з експериментального фільму ВУФКУ „Людина з хлібом". З кіноарх. Є. Деслава (1930-32).

ли перші спроби молодого мистця. Французький історик кіна Жорж Садуль так оцінив цей фільм: „Досить посередній фільм «Електричні ночі» Ежена Деслава цілком складався із зображень світляних реклямових написів".[1]

Є. Деслав був також режисером таких фільмів, як: „Монтпарнас", „Робот", „Райське сяйво". Займав посаду режисера при студії „Жан Гайк". Був співрежисером фільму „Війна духів", що дістав нагороду Оскара, як найкращий фільм европейської продукції за 1938 рік. Працював режисером фільмової студії Мункенштайн Балє. В 1939 році Є. Деслав переїхав до Еспанії, де продовжив свою режисерську працю. В 1948 році в Мадриді він ставить „Ревеляцію", в 1951 р. —"Баляду трьох кохань". Був учасником двадцятьох світових кінофестивалів, що відбувалися в різних містах Европи.

В згаданій вже статті Л. Полтава писав: „У 1955 році Євген Деслав переглядав у Швайцарії рештки сконфіскованих німецькою воєнною цензурою кінодокументів з часу Другої світової війни, знятих швайцарськими кінооператорами. Із кадрів, які, здавалося, не можуть нікого зацікавити, Деслав взявся монтувати документальний фільм «Країна чорної землі». Праця над цим надзвичайно цінним фільмом кропітка, тяжка (доводиться навіть реставрувати окремі напівзнищені кадри)".[2]

В 1956 році на міжнародньому кінофестивалі у Венеції Є. Деслав показав свій фільм „Картини в негативі". Хоч він і не дістав першої нагороди, проте за сміливі шукання в режисерській і операторській техніці та за визначні якості фільму журі фестивалю нагородило Є. Деслава почесним дипломом.

В 1957 році його фільм „Фантастична візія" показано на кінофестивалі у Каннах (Франція). Фільм вийшов під маркою мадрідської фільмової компанії „Нодо", як репрезентативний фільм Еспанії, що її заступав Є. Деслав.

В червні 1957 року мюнхенська радіостанція „Визволення" передала на Україну статтю Я. Романа про „Фантастичну візію" Є. Деслава. В цій статті між іншим було сказано: „Цей фільм пройшов з великим успіхом і, хоча і не претендував на світові нагороди, проте був відзначений, як одно із визначних досягнень світової кіноматографії за технічну новизну — новий спосіб вислову думки з екрану. Фільм Євгена Деслава критика справедливо назвала *найбільш авангардним фільмом сезону*".[1]

Фільм „Фантастична візія" було розпочато в Швайцарії, а закінчено в Еспанії. Тому не випадково, що й музичний супровід до фільму було написано молодими еспанськими композиторами-модерністами.

Цікаво, що монтаж фільму Є. Деслав робив за наперед написаним музичним супроводом, а не навпаки, як це звичайно робиться. Цим засобом було досягнено безпрецедентного динамізму і внутрішньо-кадрового ритму. Фільм триває 75 хвилин, але глядачеві здається, що він проноситься із швидкістю гураґану.

Проте, найголовнішим новаторським експериментом цього фільму було застосування способу *соляризації*, як засобу мистецької виразности. Спосіб соляризації світлочутливої плівки застосовували вже досить давно, але тільки для фотографії. Соляризація полягає в тому, що викликаний неґатив фільму ще перед фіксуванням (закріпленням) засвітлюють другий раз. Цим досягається ефекту схрещення неґативного образу з позитивним, а тим самим потойбічної фантасмагоричної барельєфности і тривимірности.

На жаль, діяльність Є. Деслава в останніх роках огорнена якоюсь поволокою таємничости,

---

[1] Ж. Садуль. История киноискусства, М. 1957, стор. 192.

[2] „Укр. літ. газета", ч. 7(25), 1957.

[1] „Український прометей", ч. 25, червень, 1957.

405. Заслужений артист сцени та екрану Г. Манько - Ярошевич.

що часами межує з легковажним гохштаплерством. Так, український тижневик в Нью-Йорку з невідомих джерел свого часу подав таку замітку: „Євген Деслав, український режисер, що перебуває в Європі, робить заходи, щоб накрутити фільм „Іван Мазепа". Є. Деслав написав уже сценарій до фільму. Український фільмовий артист Д. Пеленс (Палагнюк) погодився відограти ролю гетьмана Мазепи. Є. Деслав має незабаром виїхати до Голлівуду, а пізніше до Нью-Йорку, щоб почати свою підготовчу працю. Опісля він хоче відбути поїздки до Швеції, Туреччини й Еспанії, де мав би бути сфільмований бій під Полтавою. Еспанський уряд дав запевнення, що безплатно поставить найкращу кавалерію для відтворення бою під Полтавою".[1]

Перед Є. Деславом відкриті широкі шляхи, безмежні творчі можливості. Але, як саме він їх використає, це — питання майбутнього. Це питання, що тільки він один може на нього відповісти.

[1] „Прометей", ч. 30, 24 вересня 1959 р.

КАНАДА

Українська кінопродукція в Канаді розпочалася фактично після закінчення Другої світової війни, з припливом нової еміграції з Европи. Технічна відсталість канадійської кінематографії, в порівнянні з кінематографією США, дає себе відчути навіть і в останні роки. В Канаді гостро відчувається не тільки брак фільмових студій, а також брак технічного устаткування, фільмових лабораторій, звукозаписувальних студій.

Тому саможертвенність ініціяторів українського кіна в Канаді треба щиро привітати. Але разом з тим наукова об'єктивність вимагає суворої критичної оцінки окремих фільмів. Бо тільки усвідомлення зроблених помилок і повне їх усунення в майбутній фільмовій праці допоможе поставити український фільм північноамериканського континенту на один щабель з канадійською та американською кінопродукцією.

Одним з перших фільмарів у Канаді був Томич з синами. Його діяльність обмежувалась документально - хронікальними фільмами з життя українців Канади. Так, було зафільмовано 3-тій Конгрес КУК-у, життя українських поселенців у Саскатуні і Манітобі, нищівну повінь у Вінніпеґу, зустріч українців Америки і Канади тощо. Тепер він мешкає в мальовничій місцевості Бімсвіл на півдорозі між Торонтом і Ніягарським водоспадом, виступаючи під іменем „Томич-фільм студія".

Десь в 1949 році до Канади прибув з Німеччини молодий фільмар Богдан Солук. В Німеччині він зробив кілька документальних короткометражних фільмів і придбав задовільну 16 *мм* апаратуру. В Канаді він виготовив документальний фільм „Українці східньої Канади", що його метраж невідомий.

В 1952 році він поставив звуковий і кольоровий фільм „Чорноморці". В. Солук також виконував обов'язок сценариста і оператора. Музичний супровід фільму був у руках досвідченого диригента Л. Туркевича, колишнього диригента Львівського оперного театру, а художнє оформлення належало пензлеві І. Кубарського, колишньому мистцеві-декораторові Київського оперного театру. Режисером був старий і досвідчений актор українських театрів М. Тагаїв. Отже, технічні функції фільмової версії „Чор-

406. Артистка і співачка Ірaїда Черняк.

номорців" було розподілено між фаховими професійними силами. Головні ролі фільму-оперети виконували: заслужений артист, кол. соліст Київського оперного театру Г. Ярошевич; досвідчений драматичний актор М. Тагаїв; досвідчений педагог і співак П. Черняк та його дружина, талановита співачка І. Черняк. Завдяки цим висококваліфікованим силам фільм „Чорноморці" мав значний касовий успіх. Проте, це ще не значило, що фільм також мав мистецький успіх. Навіть пересічного глядача неприємно вражали довжелезно-нудні сцени, театральна побудова монтажних вузлів, майже повна відсутність великих плянів. Крім того, вражала неознайомленість оператора з композиційною побудовою окремих кадрів, невміння непомітно передавати затемнення і логічний перехід від одного монтажного вузла до іншого, безпорадність в зустрічі з окремими мізанкадрами.

Про інші, менше важливі, але також значні недотягнення влучно вказав у своїй рецензії М. Битинський.[1]

Також і українська преса в США і Канаді розійшлася в своїй критичній оцінці „Чорноморців". Часами ця оцінка була діяметрально протилежною. Так, М. Битинський, підсумовуючи відгуки преси, вказує, що сценічна гра була типовішою для театру, ніж для фільму і що під мистецьким оглядом фільм не являє собою нічого нового і оригінального („Новий шлях", 24. XII. 1952); що окремі пресові органи висловили розходження в оцінці музичного і вокального оформлення фільму („Гомін України", 18. X. 1952 і „Український голос", 3. XII. 1952); що фільм не можна зараховувати до першорядних, бо в ньому багато серйозних недоліків („Український голос", 3. XII. 1952); і, нарешті, що „фільм далеко залишає за собою все, що ми з т. зв. української фільмової продукції досі мали і бачили" („Свобода", 5. XII. 1952).

Після довшої перерви Б. Солук виготовив новий повнометражний фільм „Львівські катакомби" за сценарієм і режисурою Л. Т. Орлигори. Прем'єра фільму відбулася 18 вересня 1954 року в Канаді.

Не підлягає сумніву, що саме український фільм на чужині повинен виконувати ролю популяризатора визвольної боротьби нашого народу з червоним окупантом. Адже тільки фільмове втілення визвольної ідеї українського свободолюбного народу, наочно передане і тривало зафіксоване найновішими досягненнями сучасної кінотехніки, — може промовити до серця і розуму широких кіл нашої громадськости поза межами Батьківщини. Більше того, подібний фільм може і повинен стати важливим пропаґандивним чинником в інформуванні та освідомленні окремих представників чужинецького світу.

Тому не дивно, що фільм „Львівські катакомби" викликав велике зацікавлення та жвавий обмін думок серед широких кіл нашої спільноти як в США, так і в Канаді. Вже тільки один цей факт свідчить про невідкличну потребу дальшого плекання подібних тем в наполегливій праці покищо нечисленних ініціяторів українського кіна.

„Львівські катакомби" — це наскрізь сучасний фільм про наполегливий спротив українського духовенства московському наїзникові та героїчні дії УПА на рідних землях. Автором кіносценарія, а одночасно і режисером фільму був Лев Орлигора. Його ми знаємо, як талановитого публіциста і досить плідного

[1] М. Битинський. З приводу фільму „Чорноморці", „Молода Україна", ч. 2(9), 1953.

407. Хореограф О. Гердан - Заклинська.

журналіста, що непогано орієнтується в підсовєтській дійсності. Але його фільмовий дебют в ролі сценариста і режисера зраджував неглибоке знання основних законів кінодраматургії і кіномистецтва та слабу орієнтацію в нетрях сучасної кінотехніки.

Обмежені розміри книжки не дозволяють докладно зупинитись та проаналізувати кожний з вищезазначених чинників. Зрештою, це в даних обставинах не є надто доцільним, бо перехрещується в сферах компетенції з фаховими мистецтвознавчими виданнями. До того ж це — питання майбутнього. Покищо залишається тільки ствердити, що публіцистична розхристаність і творча фантазія Л. Орлигори та дивовижна працьовитість і технічна допитливість Б. Солука, підігріті молодечим запалом саможертвенних ентузіястів, — перетопились в творчому горнилі, створивши непересічно-фантасмагоричний сплав. Своїм новим твором наші фільмові ентузіясти намагалися наглядно довести, що український народ навіть в найстрашніші дні морального та фізичного поневолення не складає своєї зброї; що поруч з відважними синами і доньками нашого народу веде наполегливу боротьбу з червоним окупантом старий священик Черемшина, морально очолюючи громаду вірних; що навіть большевицькі аґенти, переймаючись ідеями українського підпілля, стають його вірними прихильниками. Відділи УПА показано в фільмі переконливими, іскристими штрихами. Хоч місцями така переконливість розходиться з дійсним станом речей. Так, зовсім непотрібно показувати упівців в новеньких випрасуваних мундурах, а гвардійські спецчастини совєтської армії в брудному лахмітті. Скоріше навпаки. Адже режисер фільму повинен був врахувати, що симпатії глядача не здобуваються зовнішнім виглядом вояків, а їх внутрішнім ідейним змістом.

Поминаючи ряд інших неточностей в змалюванні потойбічних обставин, треба ствердити, що поставникам фільму вдалося перемогти спротив надто аморфного матеріялу, зібрати поважний гурток адептів фільмового мистецтва та вправно зафіксувати свої творчі ідеї на кіноплівці. Вони не намагалися створювати ґрандіозні стратеґічні комбінації, не зловживали дидактикою героїзму, не хотіли робити нових відкрить в засобах кіномистецтва, а прагнули показати патос буденних днів на Батьківщині, наполегливу безнастанну боротьбу її синів і дочок! Це — найбільше доцільний і виправданий шлях. Бо тільки в дрібних деталях побуту, в зовсім випадково киненій репліці, в неочікуваній інтонації криється шлях до майстерного оволодіння мистецтвом і технікою кіна. В граничній простоті героїв фільму, в їх монументальній людськості, в пристрасному драматизмі борців за волю нації криється приманливість „Львівських катакомб".

Сценарист фільму намагався знайти правдиву розв'язку в мистецькому відображенні сучасного життя українців під совєтами. Його діялоги прості й натуральні. Розвиток дії неухильно рухається вперед з кожним новим кадром. Головні персонажі зображено переконливо і правдиво. Фільм не задумано як розвагу, а як інтелектуальний і моральний стимул для першого - ліпшого пересічного глядача. Тому „Львівські катакомби" помітно зворушують глядачів, переносячи їх в безмежні простори рідної землі.

Фільм має також свої безсумнівні технічні вартості. Більшість кадрів мають цікаву композиційну будову. Освітлення зведено до най-

408. Продуцент Л. Т. Орлигора.

мінімальніших режисерських завдань, застосовуючи його для більшого підкреслення контрастів. Ракурси фільмової камери стають більше елястичними та різноманітними, зокрема в останніх частинах фільму. Декоративне оформлення скупе та виразне. Тільки звукооформлення вимагає ще дальших поліпшень.

„Львівські катакомби" поставлено в епічному, чи навіть в пісенно-епічному стилі. Захопившись цим стилем, а також історично-документальною стороною зображення, режисер відсунув на другий плян актора, акторський образ. Це створило додаткові труднощі для акторського виконання. Але майже всі виконавці зробили все можливе, щоб втілити і довести до глядача окремі постаті фільму.

Мистецькі фільми про визвольну боротьбу українського народу саме тепер на часі. На них з нетерплячкою чекає український глядач поза межами Батьківщини.

Останнім фільмом Б. Солука був „Чар танку", що його було закінчено ще в 1955 році. За своїм жанром цей фільм нагадував тематичний концерт. Відсутність наскізної дії та примітивність монтажних вузлів не піднесли цей фільм на професійний рівень, хоч в ньому брали участь такі талановиті професійні сили, як: Р. Прийма, О. Ґердан-Заклинська та хореографічна студія „Аполон" А. Заварихіної.

Як додаток до цього фільму йшов короткометражний документальний фільм „Визвольна боротьба України 1917-1921 рр.". Цей останній фільм було фільмовано при тісній співпраці та за матеріялами Українського воєнно-історичного інституту в Торонто. Коментарі та дикторський текст до фільму виразно подав ген. М. Садовський.

За останні 6 років Б. Солук не випродукував жодного фільму . Тепер його діяльність пішла в іншому напрямку. Як довідуємось з поінформованих джерел, час-до-часу він рентує совєтські фільми, демонструючи їх в найбільших скупченнях української еміґрації в Канаді.

Шкода, що його діяльність в українській кінематографії була тільки солом'яним вогнем, що яскраво спалахнув і зник.

Солом'яним вогнем спалахнув також і фільм „Гуцулка Ксеня", що його випродукував Василь Гультай під маркою корпорації „Орбіт". „Гуцулка Ксеня" — це зафільмована оперета, з усіма її неґативними і позитивними сторонами.

Оригінальну версію оперети написав досвідчений композитор і дириґент Я. Барнич ще перед Другою світовою війною. В Канаді „Гуцулку Ксеню" було перероблено, змодернізовано і вона йшла з великим успіхом на українських сценах Канади. В кінці 1955 року цією оперетою зацікавився український промисловець, власник невеликого готелю, В. Гультай. До постави фільму він підійшов із суто „бізнесового" боку. Він живцем переніс оперету з сцени на кіноплівку, використавши навіть тих самих виконавців. Як свідчить сам В. Гультай, фільмування оперети було закінчено за 17 (sic!) годин безперервної праці.[1]

У фільмі-оперэті взяли участь як професійні актори (М. Тагаїв, А. Тагаєва, Ю. Поченюк), так і талановиті аматори (С. Климець-Сахно, Г. Солтикевич, А. Мазуренко, М. Лотишко, С. Рущак та ін.). Постава танків належала С. Джуганові, мистецьке оформлення І. Кубанському, а титри — М. Левицькому.

Після невдалої подорожі кількох членів корп. „Орбіт" навколо світу в 1957 р. було ви-

[1] „Новий шлях", ч. 7, 23. І. 1956 р.

409. Кадр з фільму „Пісня Мазепи".

готовлено фільм-ревію „Рожевий карусель", з участю місцевих мистецьких сил.

На жаль, фільмова діяльність корпорації „Орбіт" на цьому закінчилась.

Серед недовготривалих, скороминучих фільмових експериментів наших ініціяторів кіна в Канаді дещо вирізняється кінематографічна діяльність Лева Т. Орлигори. Талановитий письменник і запальний публіцист, непересічний поет і плодовитий кіносценарист, — Л. Орлигора почав свою діяльність в кіні з досить невдалої співпраці з Б. Солуком (див. вище).

Проте, наполеглива праця над собою, над поповненням своїх кінематографічних знань, над безнастанним підвищенням фільмової культури, — створили продуцента, що за короткий час на голову переріс як самого себе, так і своїх колег-фільмарів. Тому на творчій діяльності Л. Орлигори треба зупинитись докладніше.

Вже тепер можна констатувати факт, що Л. Орлигора виявився найплодовитішим поставником і режисером українського кіна поза межами Батьківщини. Крім згаданого вже фільму „Львівські катакомби", за останні 5 років Л. Орлигора самостійно випродукував 5 художніх і документальних фільмів: „Годинник б'є дванадцять" (1955 р.), „Від щирого серця" (1957 р.), „Пісня Мазепи" (1960 р.), „На слідах українських піонерів" (1960 р.), „Киянка Ліля" (заплянровано на 1961 р.).

Майже в кожному з цих фільмів Л. Орлигора сам сполучав функції поставника, режисера, сценариста, оператора і навіть монтажера. В цьому сенсі його творчий індивідуалізм нагадує творчий індивідуалізм і мистецьку замкненість О. Довженка. Іноді цей творчий індивідуалізм і універсалізм допомагав Л. Орлигорі , а іноді — ставав йому на перешкоді. Проте, він допоміг йому перебороти всі труднощі матеріяльного, морального і технічного характеру та знайти єдино правильний шлях плекання українського кіна на чужині. І що найголовніше — цей творчий індивідуалізм був для Л. Орлигори поштовхом до самокритичної аналізи його помилок, до удосконалення його кінематографічних знань, до переборення всіх, здавалось би, непоборних труднощів.

Першим самостійним фільмом Л. Орлигори був фільм „Годинник б'є дванадцять", що його було поставлено в Торонті, Канада. Тематика

410 - 411. Кадри з фільму „Годинник б'є 12".

412. Кадр з фільму „Пісня Мазепи".

фільму зображувала дію совєтської п'ятої колони в Канаді. Вона була навіяна розкриттям шпигунської сітки і загальновідомими викриттями шифрувальника совєтського консуляту в Канаді — Ігоря Гузенка.

Саме фільмування відбувалося на вулицях Торонта. Ще задовго до виходу фільму на екран прокомуністична преса повела шаленну кампанію проти Л. Орлигори. На жаль, українська антикомуністична преса в Канаді також не підтримала цікавого починy молодого режисера. Фільм було оцінено негативно. Щоправда, з технічного боку це був найслабший фільм Л. Орлигори, проте він захоплював глядачів своєю напруженою дією.

Після майже трьохрічної перерви Л. Орлигора закінчив великий документальний фільм „Від щирого серця". Це був кольоровий і звуковий фільм, що розповідав про культурне, релігійне, політичне та економічне життя українців у Канаді. Довжина фільму (5600 ф.) перевищувала всі дотепер виготовлені поза межами України хронікальні та документальні фільми. Прем'єра фільму відбулася у Канаді в 1957 році: „Дня 20 серпня ц. р. у Вінніпегу в залі Інституту „Просвіта" був висвітлений кінофільм „Від щирого серця" для журналістів українських і англомовних газет і дістав прихильну оцінку присутніх".[1]

[1] „Український голос", серпень 1957.

В документальному фільмі „Від щирого серця" було влучно схоплено найхарактерніші та найважливіші аспекти життя і діяльности українців у окремих провінціях Канади. Фільм було задумано як першу серію монументального фільму „На слідах українських піонерів".

Л. Орлигорі вдалося схопити і зафіксувати на плівку все суттєве і важливе, але велике нагромадження фільмового матеріялу викликало неминучу аморфність в архітектоніці фільму.

На жаль, широкі кола українських поселенців не вміли відповідно оцінити цей цікавий експеримент і не виявили особливого зацікавлення документальним фільмом. Проте, цей фільм назавжди залишиться цінним документом нашої доби.

У квітні місяці 1960 року в Монтреалі (Канада) відбулася прем'єра фільму Л. Орлигори „Пісня Мазепи". Це був кольоровий звуковий фільм, що показував настрої українського села напередодні штучно організованого голоду 1933 року. З приводу цього фільму часопис „Новий шлях" писав: „Фільм має велику морально-

413. Кадр з фільму „Пісня Мазепи".

414. Кадр з фільму „Пісня Мазепи".

етичну вартість, викликає багато роздумувань, збуджує ненависть до ворога".[1]

Архітектоніка фільму досить складна. Кадри розкуркулення межуються з кадрами самогубства зневірених, напівголодних селян; кадри збройного спротиву окупантові чергуються з кадрами допитів сліпого кобзаря, що співав пісню Мазепи; кадри кохання студента Богдана з селянською дівчиною Людмилою змінюються кадрами трагічної загибелі Богдана. Фільм насичений внутрішнім ритмом, безнастанною динамікою. Недарма українська преса в Канаді живо відгукнулась на фільм. „...це була радість бачити просте, строге оповідання про наших рідних людей, про нашу нескорену Україну. У фільмі немає видумок, натягнених ситуацій, переборщень. Все так просто і ясно і це творить враження переконливости, життєвої правдоподібности".[2]

Навіть українські релігійно-освітні органи позитивно оцінили цей фільм: „Кінофільм „Пісня Мазепи" пересичений зворушливими фактами з життя українського села напередодні організованого Москвою голоду на Україні. Врахувавши те, що Лев Т. Орлигора, продукуючи свої фільми, особисто очолює увесь технічний і мистецький процес, його можна вважати піонером Вільної Української Кінематографії в Канаді".[1]

Інший канадійський релігійний пресорган вказав, що „Кінофільм „Пісня Мазепи" викликає зацікавлення своєю реальністю, ясністю образів і патріотичним змістом".[2]

Поза великою масою фільмового матеріялу Л. Орлигора показав молоду селянську дівчину Людмилу та історію її трагічного кохання. Режисер і оператор Л. Орлигора так любовно і досконало зафільмував кожний її мізанкадр, що з другорядної постаті зробив її героєм фільму. Зокрема, режисерові вдалися кадри, що в них настрій героїні передано через рівнобіжне співставлення з настроєм природи: „... стоїть самітня задумана молода мати, і тут же іде окрема картина: на горбку бідна гнучка берізка, яку вітер немилосердно гне в різні сторони".[3]

В першій половині 1960 р. Л. Орлигора від-

[1] „Новий шлях", 30 травня 1960 р.

[2] Є. Оборонів. Монтреал оглядає фільм „Пісня Мазепи". „Новий шлях", 30. V. 1960.

[1] „Віра й культура", ч. 10-11, 1960.

[2] „Поступ", 12 червня, 1960.

[3] Є. Оборонів. Монтреал оглядає фільм „Пісня Мазепи", „Новий шлях", 30. V. 1960.

415. Т. Добровська у фільмі „Пісня Мазепи".

416. Кадр з фільму „Пісня Мазепи".

відав США, висвітлюючи фільм „Пісня Мазепи" в більших скупченнях української еміграції. На відміну від канадійських, українські пресові органи США критично оцінили фільм, слушно вказавши на ряд суттєвих недотягнень і помилок, що характеризують його: „Найгіршими прикметами фільму «Пісня Мазепи» є те, що накручуючи, чи пак редагуючи його, автор і режисер-продуцент знехтував найпримітивнішими засадами кінематографії. Поодинокі сцени не в'яжуться, в них багато недоговорень, противорічностей і просто абсурдности. Якщо йде про звук, то він не витримує найменшої критики".[1]

Один із активних учасників фільмового процесу на чужині, — письменник, драматург і кіносценарист В. Куліш, — так оцінив працю Л. Орлигори: „Без чіткого літературного сценарія і доброго, але направду доброго режисера, який справді зумів би при обмежених засобах зробити добрий повнометражний мистецький фільм, діла не буде".[2]

Поза суворою фаховою оцінкою фільму, обидва автори рецензій подали ряд конструктивних думок, що мають допомогти українським кінематографістам поза межами Батьківщини.

Майже одночасно з „Піснею Мазепи" Л. Орлигора створив документальний фільм про перших канадійських поселенців українського походження „На слідах українських піонерів" (4000 ф.).

Тепер Л. Орлигора працює над новим кольоровим звуковим фільмом про підпілля київських студентів у 30-их роках. Цей фільм матиме назву „Киянка Ліля" і вийде на екран в 1961 році.

Підсумовуючи здобутки української кінематографії в Канаді, доводиться ствердити факт, що ентузіясти українського кіна ведуть перед як в якісному, так і в кількісному відношенні на цілому північно-американському континенті.

НІМЕЧЧИНА

Перші спроби створення українського документального фільму було зроблено Б. Солуком наприкінці 40-их років. Тоді було виготовлено документальний фільм „Українські Ді-Пі в Німеччині", а також про Капелю бандуристів під керівництвом Г. Китастого п. н. „Бандура".

Справами українського кіна в Німеччині також цікавився І. Іваницький, що наприкінці 40-их років виїхав до Арґентіни (див. вище).

Короткий час працював асистентом режисера Л. Т. Орлигора, створивши німецький фільм на підсовєтську тематику „Товариші" (Баварія-фільм).

Найбільше успішну кар'єру в німецькій кінематографії зробив кінооператор Іван Лин. Свої кінематографічні студії він розпочав ще в 1939 році. Вже після закінчення війни І. Лин в 1947-1949 рр. проходить теоретичний і практичний вишкіл в мюнхенському „фільмовому місті" Ґайзельґаштайґу. Молодому операторові вдалося вигідно вирізнитись серед досвідчених фахових німецьких кінооператорів. Першим фільмом за його співучастю був „Фільм без назви". Восени 1949 року як асистент кінооператора І. Лин накручує фільм „Кам'яна богиня". За наступні 5 років він співпрацював у виготовленні кількох десятків німецьких фільмів, включаючи кілька культурно-наукових. Один з таких фільмів було нагороджено 1953 році першою премією. Одночасно І. Лин виготовив ряд телевізійних фільмів на замовлення американської фільмової компанії, що її очолював Д. Феєрбенкс мол.

В розмові з кореспондентом газети „Шлях перемоги" І. Лин висловив надію, що йому вдасться „вишколити в майбутньому кадри

---

[1] М. В. Дольницький. За почуття відповідальности, „Америка", 26, III, 1961.

[2] В. Куліш. „Пісня Мазепи" Лева Орлигори. „Київ", ч. 2, 1961.

417. Кінооператор Іван Лин.

кінематографістів з інших українців, дати їм своє знання, зробити з них непересічних спеціялістів кінематографії, щоб вони могли гідно заступати українську справу".[1]

СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ АМЕРИКИ

Українське кіно в США — це тема варта уваги і ґрунтовного дослідження вже тільки тому, що для майбутніх істориків мистецтва вона буде нерозривною ланкою в правильному розумінні ряду питань вийняткової важливости. Отже, в жодному випадку не можна обходити цієї теми мовчанкою. Не можна легковажити її. Але не можна нею також і зловживати. Не можна, самозакохано всміхаючись, зупинитись на здобутих позиціях і келійно відокремитись від нового українського глядача димовою завісою облудного реклямного галасу. Проблематику українського кіна час уже, нарешті, вивести на денне світло.

Насамперед треба зазначити, що розвиток українського кіна на чужині йшов своєрідними шляхами, зовсім відмінними від шляхів його розвитку на поневоленій Батьківщині. Ця відмінність у першій мірі полягає в тому, що, наприклад, в США продукція українських фільмів розпочалася з 29-ти річним запізненням у порівнянні з такою ж продукцією в Україні. Логічно мислячи, вже тільки цей факт дає підстави очікувати значного поступу як в організаційній чи технічній, так і в суто мистецькій ділянках.

Піонером українського кіна в США треба вважати американського промисловця українського походження Каленика Лисюка. Ще в 1924 році він заснував фільмову спілку "Dnipro Film Corporation, Inc.", затверджену в штаті Нью-Йорк. Капітал спілки становив $50,000.00, а окремі акції продавались по $10.00 кожна. До управи першої української фільмової спілки, крім К. Лисюка, входили П. Задорецький та С. Дембіцький.

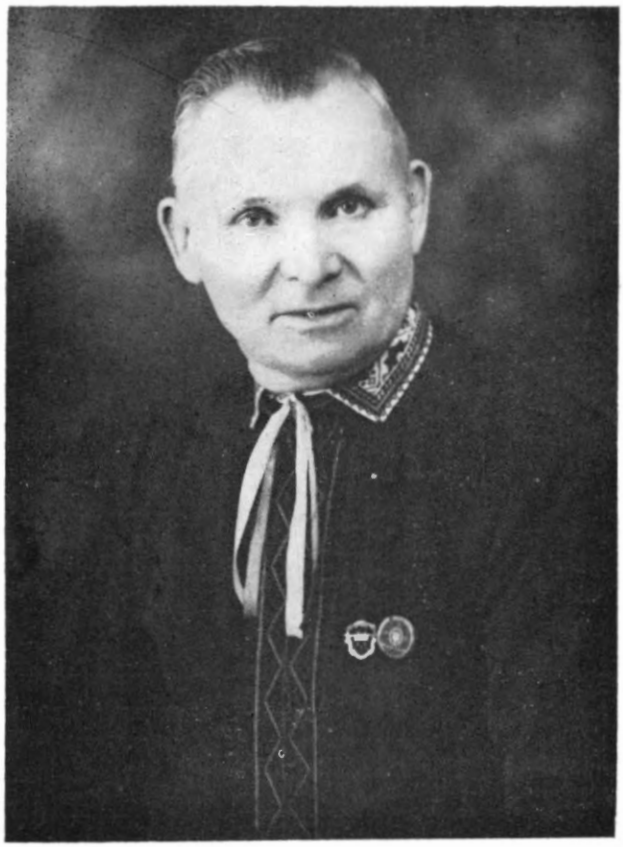
Ця фільмова спілка поставила своїм завданням продукувати короткометражні фільми та висвітлювати фільми з визвольної боротьби України. Було заплянованo поставити ряд фільмів з української клясики. Так, першим фільмом мав бути „Назар Стодоля" за Т. Шевченком. Проте, справу постави цього фільму не вдалося довести до кінця як за браком коштів, так і за відсутністю фахових сил.

Управа фільмової спілки „Дніпро" пішла шляхом найменшого спротиву: придбавши проєкційну апаратуру, почала висвітлювати фільми по місцях найбільшого скупчення українців. З фільмів на українську тематику в той час було придбано короткі хронікальні стрічки: бій за Арсенал, відхід козачих полків з Києва на фронт, проголошення Універсалу 22 січня 1918 року на Софійській площі в Києві та ще кілька коротких епізодів з часів визвольної боротьби. Цікаво, що до продукції цих хронікальних фільмів українці не мали жодного відношення. Їх було виготовлено європейськими й американськими кінооператорами для європейських і американських пресових органів та фільмових компаній, що спеціялізувались у постачанні короткометражних хронікальних фільмів. Як було вже зазначено в минулих розділах, української кінематографії в роки визвольних змагань взагалі не існувало.

Крім хронікальних фільмів з українською тематикою, спілка „Дніпро" придбала ряд релігійно-освітніх фільмів американського виробу: „Муки Христа", „Лойола", „Картаґен" та ін.

В середині 20-их років продукція портативних проєкційних апаратів стояла на досить низькому рівні, а саме устаткування було дуже коштовним. Крім того, щоб висвітлювати фільми, треба було мати протипожежне забез-

[1] „Шлях перемоги", ч. 4(48), 23 січня 1955 р.



418. Кінопродуцент В. Авраменко.

печення і спеціяльну ліцензію. К. Лисюк перший з українців одержав усі права на оперування кінопроєкційною апаратурою. До речі, тоді ще не було введено у масовий вжиток вузької плівки. Всі фільми були 35 мм, а тому кошти апаратури і фільмів були в кільканадцять разів вищими, ніж тепер.

Окремі скупчення українців, зокрема церковні парафії, придбали собі власну проєкційну апаратуру. Деякі парафії, як, наприклад, в Йонкерсі (Нью-Йорк) мали по два проєкційні апарати.

Фільмова спілка „Дніпро" зайнялася постачанням короткометражних хронікальних фільмів з культурно-релігійного життя української еміґрації на північно-американському континенті. Було розпочато підготовку до фільму „Воскресеніє", що його тематика була перейнята патріотизмом і зв'язувала Україну з Америкою. Проте, цього задуму так і не вдалося здійснити. В 1927 році К. Лисюк, через свою перевантаженість власним підприємством, був змушений ліквідувати спілку. Фільми закупив один з канадійських ініціяторів кіна — Старчук. Фільмові камери було віддано кредиторам за борги спілки.

Ще одну спробу створення української кінематографії в США зробив один із перших українських еміґрантів: „Ще десь в 1925 р. український еміґрант Іван Яцентій зробив у Америці кілька кіноспроб, зладивши чи не перший документальний український еміґраційний фільм".[1]

В 1927 році проповідники І. Яцентій і П. Крат зробили подорож до Галичини, привізши з собою цікавий документальний фільм.

В 1936 році з польського фільму „Приблуда" було передруковано ряд сцен з гуцульського весілля. Згодом ці фільми було озвучено і випущено на екрани п. н. „Галичина" і „Гуцульщина". Ці фільми придбав М. Новак, висвітлюючи їх по найбільших скупченнях українців у США і Канаді.

Проте, всі ці спроби були тільки передвістям народження української кінематографії в США.

І справді, насамперед завдяки тоді ще молодому ініціяторові кіна Василеві Авраменкові в середині 30-х років зроблено значну організаційну підготовчу роботу, створено на той час значну матеріяльну базу. Не бракувало й технічних засобів. Адже Америка завжди вела перед в технічних досягненнях у галузі кіна. Звідкись з'явилися меткі рухливі підприємці та техніки... І почалася робота. Правда, їх справжні кваліфікації були під великим сумнівом і мали стільки спільного з поставленими завданнями, як і сама їх приналежність до української нації. Хоч за теорією, що, мовляв, на безриб'ї і рак риба, — можна було погодитись навіть і з цим. Здавалось, все було добре.

Аж тут раптом перед нашими ініціяторами виникла ціла низка непередбачених перешкод: де взяти фахових акторів, співаків, музикантів, декораторів? Де взяти кваліфікованого кінорежисера?

З великими труднощами вдалося знайти кількох задовільних акторів і співаків. Тому довелося орієнтуватись на мистців неукраїнського походження, що володіли українською мовою. Так, до „Наталки Полтавки" першого україн-

[1] Л. Полтава. До історії української кінематографії. „Свобода", ч. 25, 6. II. 1959.

419. Рекляма з фільму „Наталка Полтавка".

ського фільму в США було запрошено Т. Сабанієву (Наталка), Д. Креону (Петро), М. Водяного (Возний), В. Зелицького (паламар), К. Шведова (музичне оформлення), М. Ґана (співрежисер) та ін.

Гірше стояла справа з режисером. В той час ні в Америці, ні в Канаді не було жодного кваліфікованого театрального чи фільмового українського режисера. Тому це відповідальне і невдячне завдання повинен був взяти на себе В. Авраменко.

І ось знову виявився неприємний факт: не було жодного кіносценарія, придатного для фільмування, не було авторів-сценаристів чи хоча б драматургів. Напевне саме тому з подивугідною необачністю було вибрано твір суто сценічний, майже непридатний для фільмового втілення.

Немає сумніву, що саме опера „Наталка Полтавка" поруч із „Запорожцем за Дунаєм" і „Назаром Стодолею", золотими літерами записана на сторінках історії трьохсотлітнього розвитку нашого театру. Викликало тільки сумнів, чи міг відповідно зазвучати з плаского фільмового екрану такий своєрідний, але суто умовний та виразно камерний вокально-музичний твір? Чи „Наталка Полтавка" могла промовити в новій формі до сердець глядачів? Чи могла вона бути творчим стимулом для інших фільмів? Ще й до-тепер це питання більше ніж сумнівне, хоч від часу виготовлення (1935 р.) цього фільму минуло чверть сторіччя. Чим саме керувався тут продуцент, — важко сказати.

Ясно тільки одне: тематичний діяпазон „Наталки Полтавки" був надто вузький для фільмового втілення. Лібретто опери не мало нічого спільного з кіносценарієм. А кіносценарій (якщо він взагалі існував) не мав нічого спільного з лібретом „Наталки Полтавки". В загальній будові фільму була відсутня стрункa мистецька цілість. Ряд кадрів не відповідав вимогам звичайного художнього смаку.

Значною помилкою було також захоплення початком фільму без розрахунку на кінцеві кадри. Звідси, увага глядача настільки розпорошується і недоцільно витрачається, що до найважливіших моментів драматичних перипетій вона приходить вже надто кволою і послабленою. В процесі праці над сценарієм треба було охопити всі драматичні елементи в цілому, вжитися в них, щоб відчути перспективу і гармонію окремих частин.

Що ж ми бачимо в фільмі „Наталка Полтавка"? Фільм починається з простого механічного монтажу кадрів, що мають показувати українське село на Полтавщині. Проте, не тільки його кольорит має дуже мало спільного із справжнім українським селом, але й окремі кадри композиційно цілковито не пов'язані між собою. Далі починається сцена виходу Наталки вже згідно з лібретом опери. Ця сцена за своєю тривалістю зовсім нормальна для опери, але надто довга і нудна для фільмового вті-

420. Кадр з фільму „Наталка Полтавка".

421. Кадр з фільму „Наталка Полтавка".

лення. Однак, поставник фільму чомусь вирішив ще більше її розтягнути, уводячи мало виправдані кадри спогадів Наталки. З цим засобом ще можна було б сяк-так погодитись, якби ці кадри, що мають бути короткі й динамічні, не сповільнювались надмірним перевантаженням вокальним і хореографічним матеріялом. А що хореографічні сцени були підготовані В. Авраменком з притаманною йому експресією та динамізмом, — то вони цілковито захоплюють увагу глядача, відвертаючи її від сприймання логічного розвитку драматичного конфлікту між головними дійовими особами фільму.

Невідомо також, з якою метою введено сцену з писарчуком і паламарем в будинку Возного. Знову ж таки непотрібно введена сцена розлуки Петра з Наталкою, з неодмінним солодкаво-сентиментальним дуетом „Коли розлучаються двоє", що його використано, мабуть, для створення настроєвости. Але витрачені зусилля поставника мимоволі зводяться нанівець зображенням постаті Наталчиного батька. Постаті дикої та огидної. Постаті, що скоріше нагадує брудного й зарослого розбійника з битого шляху чи легендарного головоріза Стєнку Разіна, але ніяк не статечного українського селянина та ще й батька скромної та працьовитої Наталки. Для чого ж тоді виведено цю відразливу постать? Адже навіть у Котляревського нема й натяку на таке тлумачення цього образу. Там тільки мимохіть згадано, що „покійний батько напослідок не злюбив Петра і, умираючи, не дав свого благословення".

Невідомо також, чим зумовлене введення в сценарій фільму недорікуватого паламаря, постаті вигаданої, неправдивої і шаржованої. До того ж цій постаті приділено непропорційно багато місця. Якщо ця постать була вигадана для посилення комедійних елементів, то свого завдання вона не виконала, викликаючи у глядача не посмішку, а відразу, жаль і сором за талановитого виконавця (арт. В. Зелицький) і поставників фільму. Таке саме враження створюють сцени в корчмі і перед корчмою; вони звучать різким дисонансом з ідеєю опери „Наталка Полтавка" та її досконалим сценічним втіленням корифеями українського театру.

Постать панночки у фільмі виведено з метою показати непогані голосові дані Л. Березовської. Тільки сцена з лірником має свою доцільність і привабливість, не зважаючи на свою епізодичність. Масові сцени вигаданої погоні за Петром були не тільки логічно неоправданими, але й карикатурно-примітивними. А що вони зафільмовані чомусь сповільненим рухом камери, то ще більше викликають почуття несмаку.

Перейдемо тепер до головних виконавців. Хоч голосові дані Т. Сабанієвої (Наталка) та Д. Креони (Петро) були на високому мистецькому рівні, проте їх зовнішні дані зовсім не відповідали потрібним вимогам. І якщо глядач милується приємним і елястичним сопраном Т. Сабанієвої чи кришталево-чистими верхами тенора Д. Креони, то його неприємно вражає недостатнє оволодіння мистецтвом живого слова, а зокрема такими елементами, як виразність вимови і правильність вимови.

422. Кадр з фільму „Наталка Полтавка".

423. Кадр з фільму „Наталка Полтавка".

М. Швець (Виборний) добре володіє своїм міцним повноцінним голосом. Але в прозовому тексті актор почував себе непевно. Про загальне тлумачення ролі Возного (М. Водяний) можна багато сперечатися і дискутувати, хоч у задуманому пляні актор задовільно виконав своє завдання.

Музичне оформлення фільму було в руках досвідченого дириґента К. Шведова, якому вдалося видобути максимальне звучання з не надто зіграної оркестри.

Хоч хореографічним виступам приділено у фільмі розмірно багато місця, вони вражають глядача своєю викінченістю і оригінальним тлумаченням. Але найбільше мистецьке вдоволення глядач міг одержати від полтавського гопака, що його виконав сам В. Авраменко з подивугідною динамічністю і легкістю. Тільки задля одного цього виступу варто було побачити фільм „Наталка Полтавка".

Обговорюючи технічні недотягнення фільму, треба насамперед згадати звукове оформлення „Наталки Полтавки". У фільмі звук зведено до ролі анемічної ілюстрації, пасивного акомпаньяменту. Звук не входить у фільм як одна з основних частин його драматургії. Він не є образотворчим елементом твору. Тому й „Наталка Полтавка" не випадково справляє враження не звукового фільму, а лише німого з послідовним озвученням. Крім того, в звуковому оформленні бракує органічного і непомітного переходу між музично-вокальними і суто прозовими частинами фільму. Засвоїти звук, засвоїти слово як один з основних образотворчих елементів, що має нести ідейне навантаження у фільмі й трансформувати його композиційні недотягнення, — ось важливе творче завдання, яке повинно було стояти перед поставниками.

Щодо помилок у монтажі, то варто згадати недосконалість монтажних напливів та композиційну нечіткість різаного монтажу.

Зловживання високими ракурсами фільмування, відсутність його елястичности, відмежування від великих і панорамних плянів, — все це негативно впливає на сприймання фільму навіть не надто вибагливим глядачем.

В освітленні фільму часто-густо не відчувається дбайливости і розуміння елементарних законів пластичного світлового ефекту. Тому не випадково, що, наприклад, в кадрах Наталки перед весіллям, зокрема в середніх і близьких плянах, — зловживання нижнім освітленням спотворює риси обличчя акторки.

Запозичуючи старі сюжетні схеми, сценарист і поставник мимоволі запозичили стару точку зору на театральне мистецтво взагалі, а на мистецтво українського кіна — зокрема. Це привело до спрощеного розуміння як завдань театру, так і завдань кіна. Адже треба добре собі усвідомити, що театр у своїй основі — синтетичний. Кіно, навпаки, — аналітичне.

Заохочений матеріяльним успіхом першого фільму, В. Авраменко в 1939 році закінчив другий свій фільм — „Запорожець за Дунаєм". Цей фільм було випущено не випадково. Подібно до того, як на підсовєтській Україні в противагу „Наталці Полтавці" В. Авраменка було досить поспішно випродукувано „Наталку Полтавку" І. Кавалерідзе, так само „Запорожець

424. На фільмуванні „Запорожця за Дунаєм".

425. Кадр з фільму „Запорожець за Дунаєм".

за Дунаєм" В. Авраменка було випущено в противагу „Запорожцеві за Дунаєм" І. Кавалерідзе. Це не було конкуренційне змагання двох мистців. Адже, В. Авраменко не мав державних дотацій, висококваліфікованого акторського і технічного персоналу, не мав власної фільмової апаратури, власної кіностудії. В. Авраменко не міг конкурувати з І. Кавалерідзе ступнем власної професійної освіти. В. Авраменко не міг і не збирався конкурувати з І. Кавалерідзе багатством декоративного оформлення чи історичною докладністю костюмів, реквізиту та бутафорії. Це було змагання двох ідей, двох діяметрально протилежних світів. Це було змагання вільного мистця з прикутим до скелі мистцем-рабом. Тепер ще важко вирішувати, хто саме вийшов переможцем у мистецькому поєдинку. Проте, з певністю можна твердити, що в ідейному поєдинку переможцем вийшов В. Авраменко.

Тема безмежної любови до своєї Батьківщини завжди звучатиме животворчим мажорним акордом в „Запорожці за Дунаєм". Ця тема не тільки дорога кожному свідомому українцеві на поневоленій Батьківщині. Вона ще більше дорога кожному українцеві поза межами рідної землі. Адже, подібно до героїв фільму, десятки тисяч українських еміґрантів опинились на добровільному вигнанні в боротьбі за краще майбутнє своєї Батьківщини. Вони ніколи не поривали духового зв'язку з Україною, з своїм народом, з його культурними і мистецькими надбаннями.

Як у „Наталці Полтавці", так і в „Запорожці за Дунаєм" В. Авраменко додав ряд епізодів, що не мали прямого відношення до прототипу С. Гулака-Артемовського. Цим поставник, мабуть, хотів надолужити максимальну сконденсованість і ляконічність оригінального тексту. З другого боку, В. Авраменко врахував свої попередні помилки, намагаючись не повторювати їх ще раз в „Запорожці за Дунаєм". Вибір виконавців було зроблено з орієнтацією на внутрішні й зовнішні дані кожного актора зокрема.

Навіть англомовна преса в США і Канаді прихильно оцінила цей фільм: „Американські українці, працюючи під талановитим керівництвом Василя Авраменка, випродукували знову в Нью-Джерзі фільмову оперету, що надзвичайно приємно вражає і око і вухо. Головні артисти, включно із старим кобзарем, що оспівує славу й недолю України, показують прекрасні голоси. Виступи хору і танкові точки дуже добрі. Фотографія і репродукція звуку чисті".[1]

До речі, прем'єра фільму відбулася в кінотеатрі Белмонт, на нью-йоркському Бродвеї. Інший впливовий американський часопис писав: „Українці славні своїм багатством народної музики і народних танків, а в „Запорожці за Дунаєм", який щойно зайняв театр Белмонт, беруть участь артисти, що вміють співати і танцювати з чаруючим темпераментом. Від появи зафільмованої опери „Богема" з початком минулого року фільмовий екран не представив стільки блискучих голосів в один

[1] "New York Times", 28 січня 1939 р.

426. Кадр з фільму „Запорожець за Дунаєм".

427. Кадр з фільму „Запорожець за Дунаєм".

час. І ніколи перед тим, наскільки ми можемо собі пригадати, не було стільки незвичайних мелодій із змінливим ритмом і життєрадісною музичною поезією, що поєднані в одному фільмі. Українці так прекрасно і природно виконують народну музику і швидкі танки, що напевно повинні були з дитячих років вправлятися, щоб створити такий небуденний фільм. Якщо вас колинебудь зворушували народні пісні в творах Дворжака, Римського-Корсакова або Ліста, то українські мелодії стануть для вас джерелом свіжої насолоди. І тоді ви забажаєте за всяку ціну побачити „Запорожця за Дунаєм" у театрі Белмонт".[1]

Інші американські газети і журнали з неменшим захопленням оцінили цю прем'єру: „Випродукуваний групою українських співаків, танцюристів і акторів, цей новий фільм („Запорожець за Дунаєм") відзначається високим стандартом продукції і має солідну розвагову вартість для аматорів мистецьких вистав".[2]

Інший керівний мистецький орган в Нью-Йорку так писав про фільм „Запорожець за Дунаєм": „Спертий на історії, а одночасно на безсмертній опереті Семена Артемовського „Запорожець за Дунаєм", фільм було зроблено в Нью-Джерзі. Він обіцяє стати джерелом грандіозної розваги в театрах, що в них глядачі люблять українське мистецтво і кінофільми. Співи в ньому чудові, а танки Василя Яцини викликали сальви оплесків з боку столичної публіки. Михайло Швець блискуче виконав свою, повну гумору ролю, а дальші лаври припадають на Марію Сокіл, Миколу Карлаша, Олексу Черкаського і Олену Орленко за їх знаменитий спів і гру. Глядачі прем'єри закохались в цей фільм".[1]

Як „Наталку Полтавку", так і „Запорожця за Дунаєм" фінансувала патріотична українська громадськість Канади і частково США. Останній фільм набув широкого розголосу також в різних країнах Европи. Так, відомий український діяч в Польщі, пок. д-р Павло Лисяк, прислав до підпису В. Авраменкові готовий п'ятирічний контракт однієї фільмової компанії.

Фільмова діяльність В. Авраменка набула такого розголосу, що нею зацікавилися фільмові підприємці Великобританії, Франції, Німеччини, Югославії, Чехословаччини і Литви. Влітку 1939 року представник В. Авраменка мав виїхати до Европи, щоб домовитись про конкретну співпрацю із зацікавленими фільмовими підприємствами, але вибух Другої світової війни став на перешкоді цим плянам.[2]

Ще в кінці 1937 року в Нью-Йорку було засновано українську фільмову спілку „Укрфільм". До спілки увійшов ряд чільних громадян і підприємців з більших скупчень українців у Сполучених Штатах Америки. Основне ядро спілки складали колишні члени фільмової спілки В. Авраменка. Це були члени, що їх

[1] "Brooklyn Eagle", 28 січня 1939 р.

[2] "Film Daily", 2 лютого 1939 р.

[1] "National Exhibitor", Нью-Йорк, 8 лютого 1939 р.

[2] Згадані відомості подано за рукописом В. Біберовича „Василь Авраменко — „батько" українського танку".

428. Кадр з фільму „Запорожець за Дунаєм".

429. Кадр з фільму „Маруся".

не задовольнила постава „Наталки Полтавки", а насамперед деструктивна участь у цьому фільмі непокликаних чужинецьких кіл. Так, сам О. Кошиць в цей період виступив з різкою критикою фільму В. Авраменка на сторінках „Свободи". Члени спілки „Укрфільм" хотіли протиставити свою працю праці В. Авраменка. Було вирішено розпочати активну діяльність поставою музичної драми М. Старицького „Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці", що не сходила із сцени ще з 1872 року. До співпраці було запрошено кращі мистецькі сили. Сценарій фільму написали В. Кедровський і А. Кість. Аранжером хорової музики був неперевершений диригент О. Кошиць. Аранжером оркестрової музики — досвідчений педагог і науковець Р. Придаткевич. Декоративне оформлення фільму було під наглядом артиста-маляра І. Кучмака. Хореографічна постава була в руках невтомного А. Кістя. Режисером і поставником фільму був досвідчений театральний діяч Л. Булґаков. Костюми, бутафорія та реквізит — під наглядом Ф. Бражника, а артистичний догляд за костюмами — Т. Кошиць. Як видно з самого переліку технічних сил, все це були висококваліфіковані мистці, знавці свого фаху. І хоч декому з них довелося вперше зустрінутись із специфікою кіна, проте вони з честю виконали своє завдання.

Щодо акторського складу, то це були в основному молоді але обдаровані сили. Вони наочно довели, що під фаховим досвідченим керівництвом можна створити навіть з малодосвідченої молоді міцний фільмовий колектив.

Гірше стояла справа з режисером і поставником фільму. За браком відповідної кваліфікованої сили між українцями, було запрошено відомого російського режисера Лева Булґакова. Не зважаючи на високі фахові кваліфікації, українська тематика була для нього чужою і поганостравною. Поруч із цікавими режисерськими знахідками (вільний рух фільмової камери над макетом засніженого українського села, виразна побудова окремих мізанкадрів тощо) у фільмі „Маруся" вражають кадри, що від них так і тхне граничною примітивністю і мистецьким несмаком. Цього не могла помітити чужинецька преса, що позитивно оцінила прем'єру фільму в Нью-Йорку: „Фільм „Маруся" було вдало поставлено, зокрема в створенні центральних епізодів, що зображували українські звичаї та виконання різдвяних колядок".[1]

Другий американський великотиражний щоденник "Daily Mirror" так оцінив інші компоненти фільму „Маруся": „Музичне тло, хорові групи і народні танки, що в багатьох випадках органічно зливались з трагедійною основою фільму, сприяли створенню завершеного драматичного ефекту".[2]

Навіть такий поважний і консервативний пресовий орган, як "New York Times" був змушений констатувати: „Розвиток дії настільки зрозумілий, що англійські написи майже зовсім непотрібні. Добрі голоси і вишукане музичне

[1] "Daily News", 9 грудня 1938 р.

[2] "Daily Mirror", 13 грудня 1938 р.

430. Кадр з фільму „Маруся".

431. Кадр з фільму „Маруся".

оформлення треба завдячувати професорові Романові Придаткевичеві та д-рові Олександрові Кошицеві, що спільними зусиллями поставили „Марусю" в розряд розвагових фільмових оперет".[1]

Не зважаючи на матеріяльний і моральний успіх фільму „Маруся", вже 9 серпня 1939 року спілка „Укрaфільм" оголосила фінансове банкрутство.[2]

В компетенцію цієї праці не входить аналіза причин фінансового банкрутства „Укрaфільму". Ми тільки можемо констатувати завершений факт. Залишається тільки пошкодувати, що так вдало задумана і виконана праця пішла намарно.

Після формального розв'язання спілки „Укрaфільм" копію фільму „Маруся" придбав невтомний В. Авраменко, успішно висвітлюючи її в більших і менших скупченнях українських еміґрантів.

Під час Другої світової війни В. Авраменко придбав у К. Лисюка документальний фільм про визвольні змагання Карпатської України, озвучив його, перемонтував і випустив на екран під назвою „Трагедія Карпатської України". Про цей фільм мова була вище.

В 1955 році за допомогою Ювілейних комітетів українського танку в Америці, що їх центри містилися в Монтреалі та Дітройті, В. Авраменко випустив 16 мм повнометражний фільм „Тріюмф українського танку". Ці Ювілейні комітети складались із невеличких гуртків патріотичних громадян згаданих міст.

Ювілейний комітет українського танку в Америці в вересні 1955 року вперше в Нью-Йорку висвітлив новий звуковий кольоровий фільм „Тріюмф українського танку". Прем'єра цього фільму відбулася для вузького кола представників українських центральних організацій та установ, редакцій пресових органів та кількох запрошених гостей.

Насамперед треба зазначити, що випродукування фільму збігалося з відзначенням 25-річчя українського танку в Америці. А що український танок в Америці завдячує свої винятькові успіхи майже виключно творчій праці В. Авраменка та його численних прихильників, то не буде перебільшенням назвати цей ювілей — 25-річним ювілеєм творчої праці його основоположника, надхненника і наполегливо-впертого продовжувача. Адже В. Авраменко був першим з українських мистців у Новому Світі, що усвідомив невідкличну потребу культивування кращих надбань українського хореографічного мистецтва серед американського світу. Поневіряючись в невідрадних обставинах, В. Авраменко за цей короткий час спромігся надхнути своїм невичерпним запалом і любов'ю до українського танку цілий легіон обдарованих дітей, підлітків, юнаків і навіть дорослих людей. За цей час В. Авраменко виховав лише в США та Канаді майже 30 тисяч своїх учнів. Хто не чув про успішний виступ українських танцюристів школи В. Авраменка в Білому Домі у Вашинґтоні, хто не знає про фантасмагоричний виступ у Метрополитен Опері в Нью-

432. Кадр з фільму „Маруся".

[1] "New York Times", грудень 1938 р.

[2] United States District Court, No. 74489.

433. Кадр з фільму „Маруся".

Йорку, на світовій виставці в Чікаґо, на ювілейних святкуваннях в Торонті, Монтреалі, Едмонтоні тощо

Проте, в анналах української історії не залишилось би жодних документальних матеріялів, якби ці виняткові імпрези не були зафіксовані на кіноплівці самим В. Авраменком. Тепер ці історичні події стали наочним здобутком та ідейною власністю всього українського суспільства поза межами Батьківщини.

Фільм В. Авраменка „Тріюмф українського танку" — це перший документально-хронікальний український фільм поза Україною, що виключно присвячений проблемам національного мистецтва. Саме з цього пункту треба його оцінювати. І саме тому доводиться замикати очі на низку технічних недотягнень, що знайшли собі місце в цьому фільмі. Адже значна частина кадрів була зафільмована ще десятки років тому. Більшість з них були зафіксовані на плівку без звуку з розрахунком на тодішню фільмову та проєкційну апаратуру, що перепускала лише 16 кадрів на секунду, замість 24 кадрів, як це бачимо в сучасній кіноапаратурі. Не дивно, що всі рухи на цих кадрах виходять на екрані надто приспішеними та похапливими. Але це дивоглядне враження цілком вирівнюється історичною вартістю демонстрованого матеріялу.

Значна частина фільму була зроблена в барвистих кольорах при творчій співпраці одного з кращих в США українських фільмарів — С. Федева. В дбайливому і динамічно насиченому музичному оформленні проф. Ю. Тучапський спромігся передати всю багатобарвну красу та чарівну приманливість невичерпних скарбів української музики.

Ще не прийшов час на докладну фахову аналізу нового фільму. Його спочатку повинні побачити та оцінити широкі маси української спільноти на чужині. Але вже тепер з певністю можна твердити, що фільм Василя Авраменка „Тріюмф українського танку" — це перша успішна спроба створення повнометражного звукового фільму, що матиме велике історично-документальне значення.

Взимку 1956-57 рр., а також восени 1957 р. В. Авраменко працював над документальним фільмом „Українські піонери в Канаді". У фільмі приймали участь перші українські поселенці в Канаді, а також ряд визначних церковних, політичних і громадських діячів Канади. Фільм запляновано випустити в 1961 р.

Говорячи про українську кінематографію в США, не можна поминути цікавої спроби з фільмом „Тарас Бульба". Цей фільм було випродукувано німецькою кіностудією „УФА" в середині 20-их рр. Цим фільмом зацікавився полк. В. Кедровський. В 1939 р. фільм було привезено в США і розпочато працю над його озвученням. Справа ускладнювалась ще й тим, що „Тараса Бульбу" було зафільмовано старою апаратурою з швидкістю 16 кадрів на сек., а не 24 кадри, як в той час уже мали всі проєкційні апарати в Америці.

Озвучення фільму робилось, в основному, з метою увіковічнити інтерпретацію О. Кошицем колядок і народних пісень. В. Кедровський написав для фільму текст і діялоги за повістю М. Гоголя. „Тарас Бульба" дістав також і музичне оформлення.

В. Кедровський вклав багато часу і технічної праці у цей фільм. Так, було додано 3 сцени: 1. Прощання матері з синами вночі, 2. Від'їзд Тараса Бульби з синами на конях до Січі, 3. Полковник Толкач у Тараса Бульби.

Новоозвучений і перемонтований фільм було вперше демонстровано в 1941 році, в Монтреалі, Канада. Згодом „Тарас Бульба" обійшов усі більші скупчення українських еміґрантів.

В 1953 р. при головній управі Спілки Української Молоді Америки в Нью-Йорку було засновано „СУМ-Фільм". Керівником цієї організації було призначено В. Коваля, що завдяки йому було зібрано ряд цінних стрічок з життя

434 - 436. Кадри з фільму УФА „Тарас Бульба". Ред. фільму В. Кедровський.

української молоді в Європі, з окремих здвигів СУМА, з демонстрацій українців перед ОН в Нью-Йорку, з мистецьких виступів і фестивалів молоді в Америці тощо.

„СУМ-Фільм" вів підготовчу працю до накручування кількох короткометражних і одного повнометражного художнього фільму з визвольною тематикою, але за браком коштів і через байдуже ставлення ряду керівних осіб і рядових членів СУМА не вдалося зреалізувати цих задумів.

В грудні 1955 р. в Нью-Йорку відбувся перегляд фільмів продукції СУМА. Крім документально-хронікальних фільмів власної продукції було демонстровано художній фільм „Сотник" за Т. Шевченком, що його було випродукувано в Канаді під режисурою Н. Русової. В Монтреалі (Канада) під її керівництвом було випродукувано кілька експериментальних фільмів.

До 1956 р. „СУМ-Фільм" випродукував понад 37,000 стіп 16 мм кіноплівки (в значній мірі кольорової і звукової). Керівник „СУМ-Фільму", В. Коваль, вклав багато цінного часу, творчих зусиль і власних коштів в розбудову організації. Українська преса гідно оцінила його зусилля: „В. Коваль має вроджений хист мистця. Він знає, що фільмувати — це не те саме, що фотографувати картини".[1]

Наприкінці 1956 р., з відходом В. Коваля з головної управи СУМА, діяльність „СУМ-Фільму" припинилась.

В жовтні м-ці 1955 р. українська преса в США подала вістку, що „В неділю, 30 жовтня ц. р. ред. М. В. Дольницький виголосить цікаву доповідь про можливості українського фільмового мистецтва, після якої буде висвітлений короткометражний фільм «Українська хроніка 1955»." [1]

В цьому фільмі було показано хроніку найголовніших подій, що відбулися у Філаделфії та її околицях, а також громадські та релігійні інституції, створені руками українських емігрантів. „Українська хроніка 1955" започаткує продукцію, спочатку коротких і документальних, а опісля і мистецьких фільмів, з яких наступний п. н. „Українська Філаделфія" вже підготовляється".[2]

За останні роки кінематографічна діяльність ініціяторів українського кіна дещо пожвавилась. Так, в англомовному додатку до „Свободи" (ч. 20, 30 січня 1960 р.) було подано короткий допис про випуск 16 мм кольорового фільму про визвольну боротьбу України за самостійність. На цьому тлі подано життєрадісні українські мелодії і танки. Назва фільму: „З вірою ми надіємось..." Режисер фільму — О. Дмитрів, народні танки в поставі В. Половчака, а хорові точки під диригентурою І. Задорожного. Фільм заслуговує на увагу насамперед тим, що музичне тло на бандурі виконує відомий інтерпретатор українських народних пісень і дум — З. Штокалко.

На окрему згадку заслуговує діяльність ініціятора українського кіна В. Кобринського. В 1956 р., придбавши разом з В. Гавданом у Б. Солука фільми „Чар танку" та „Романс в Кар-

[1] „Гомін України", 14 квітня 1956 р.

[1] „Америка", 31. X. 1955 р.

[2] Там само.

СУМ-ФІЛЬМ

437. Емблема „СУМ - Фільм-у".

патах", він від'їжджає до Англії, щоб демонструвати ці фільми в більших скупченнях українців. Там В. Кобринський накручує документальний фільм під загальною назвою „Діти українських патріотів" при співучасті родини В. Заславських і фінансовій допомозі С. Кучерака. Приїхавши до Парижу, В. Кобринський частково фінансує фільм „Життя українців у Франції", а також матеріяльно допомагає закінчити інший фільм Б. Дніпрового — „Наталка Полтавка". Своєю жертвенністю та працьовитістю В. Кобринський може бути прикладом еміґраційним „меценатам", що дивляться на кіно тільки з метою власної наживи. До речі, йому також належить нездійснена ідея об'єднання всіх розпорошених фільмовиків з метою наладнання спільної кінопродукції та прокату фільмів.

Цікавий фільмовий експеримент зробив Р. Савицький (мол.), створивши озвучений етюд на 8 мм стрічці п. н. „Осінь, зима, весна, літо". Він також зафільмував ряд хронікальних стрічок, зокрема з життя і праці молодечих організацій. В 1961 р. Р. Савицький упорядкував фільмографію українського кіновиробництва на еміґрації.

Заслуговує на увагу документальний фільм із спортового життя УСК в Нью-Йорку п. н. „Здійснена мрія". Цей кольоровий фільм виготовив М. Жеґалович при активній співучасті ряду членів УСК-у. В сюжетну основу фільму покладено історію створення першого українського стадіону на північно-американському континенті.

В українській пресі з'явився допис Р. Сліпого про створення фільмового підприємства п. н. „Родеска Продакшен", щоб накручувати фільми з українською тематикою.

З інших фільмових спроб можна згадати фільм для дітей „Івасик Телесик", що його накрутив Г. Мокляк.

Цікавою спробою були короткометражні фільми „Запізно" та „Зятю, не буде весілля" в поставі В. Шашаровського, у Філаделфії. Перший з них було накручено за новелею І. Шуварської, а другий — за водевілем Лябіша „Солом'яний капелюшок". Це — звукові, кольорові фільми, розраховані на 16 мм проєкційну апаратуру. У фільмах, крім досвідчених акторів (В. Шашаровський, Ю. Шашаровська, І. Самокиш, Є. Левицький, В. Мельник, М. Кухарський), беруть участь молоді акторські сили. Технічна частина обидвох фільмів була в руках І. Чижа.

ФРАНЦІЯ

Про українське кіно у Франції можна говорити тільки з приїздом туди в кінці 40-их і на початку 50-их років основного ядра нової еміґрації. Культурне і наукове життя українців у Франції ще більше пожвавилось і прийняло певно визначені організаційні форми з приїздом найактивнішої наукової установи на еміґрації — Наукового Товариства ім. Шевченка.

В 1954 році в Парижі було засновано першу українську кіностудію документальних і мистецьких фільмів „У-Фільм". Технічним керівником кіностудії став інж. Е. Березяк, мистецьке керівництво перейняв письменник Л. Полтава. До співпраці було запрошено ряд мистецьких і літературних сил. Першою продукцією „У-Фільму" був документальний звуковий фільм „Українці у Франції", а також зву-

438. Кадр з фільму „Діти українських патріотів".

439. Кадр з фільму „Українці у Франції". Біля могили С. Петлюри.

ковий кольоровий фільм-казка для дітей „Мавп'ячий король", що про нього було вже згадано в одному з попередніх підрозділів.

Фільм „Українці у Франції" було накручено Л. Полтавою на протязі 1953-55 рр. В цьому документальному фільмі було показано життя і діяльність ряду визначних осіб, громадських організацій, наукових установ і церковних громад.

Як уже було згадано вище, в цей саме проміжок часу Л. Полтава накрутив у Німеччині документальний фільм „Українці у Німеччині", а в Англії два документально-хронікальні фільми: „Українці у Великобританії" та „Українці в Англії".

Подорожуючи різними країнами Европи, невтомному Л. Полтаві вдалося роздобути документальні стрічки, накручені німецькими і совєтськими воєнними кінооператорами. Ці стрічки Л. Полтава змонтував і озвучив, демонструючи під назвою „Україна в огні". З від'їздом Л. Полтави до Америки вдало започаткована діяльність „У-Фільму" припинилась.

Іншим ініціятором кіна у Франції був Б. Дніпровий. В 1954 році з групою місцевих акторів і аматорів він зафільмував безсмертну оперу „Наталка Полтавка". Фільм було зроблено на кольоровій 16 мм плівці з врахуванням скромних можливостей еміґраційного кіна. „Наталку Полтавку" було допущено до участи в міжнародньому фестивалі аматорського фільму, що відбувався в Канах 4-14 вересня 1954 р. Ідею участи в конкурсі вперше подав Б. Дніпровому український кінорежисер Є. Деслав. Завдяки йому було налагоджено зв'язки з комітетом організації фестивалю. Офіційне висвітлення фільму відбулось 7 вересня 1954 р. в Канах у присутності кількатисячної авдиторії та невеликої групки українців. Кольори фільму було визнано одними з найкращих. Не зважаючи на велику конкуренцію і відсутність в жюрі конкурсу представника українців, — „Наталку Полтавку" було нагороджено почесною бронзовою медалею. Французька преса позитивно вирізнила цей фільм. Так, в газеті „Ль'Еспуар" було відмічено, що „фільм «Наталка Полтавка» заслуговує спеціяльного відзначення за свіжість акції".[1]

На початку 1956 р. Б. Дніпровий демонстрував „Наталку Полтавку" на північно-американському континенті. Місцева преса в основному прихильно оцінила фільм, принагідно вказавши на ряд технічних недотягнень, зокрема на незадовільну синхронізацію звуку з образом.

В 1956-57 рр. Б. Дніпровий зробив кольоровий 16 мм фільм „Коли співають солов'ї" за мотивами творів українських клясиків.[1]

[1] „Українець-Час", ч. 41(405), 10 жовтня 1954 р.

440. Кадр з фільму „Наталка Полтавка".

З інших його фільмів дуже цікавим був фільм з життя українців у Франції, що зафіксував на плівці ряд історичних постатей і місцевих подій. Проте, найбільше цінним був документальний фільм про В. Винниченка та його останні роки життя і праці.

Цікаво, що Б. Дніпровий придбав французьку версію „Тараса Бульби" з відомим актором Гаррі Бером у заголовній ролі. Б. Дніпровий озвучив і перемонтував фільм, зробив незначні купюри і дофільмував деякі сцени. Про доцільність подібної „адаптації" можна сперечатися. Її можна прийняти, як експеримент і фільмову мімікрію в українській кінематографії поза межами Батьківщини.

Після подібної спроби В. Кедровського в США — це була друга спроба озвучення і монтажу чужинецьких версій „Тараса Бульби" М. Гоголя.

З ретроспективного перегляду української кінопродукції поза межами Батьківщини наочно виходить, що навіть в невідрадних еміграційних умовах ініціятори українського кіна не нехтували своїми силами, часом і коштами, намагаючись з максимальною фаховістю втілити свій творчий задум в художніх образах і зафіксувати їх на кіноплівку.

Підсумовуючи українську кінопродукцію на чужині, треба ствердити виразний зворот в останні роки до нових тем, нових експериментів.

Повторення старих тем, використання старих театральних жанрів, популяризація давно відживших елементів етнографізму не принесе ніякої користи для розвитку українського кіна на чужині. Не випадково, що й в Україні подібним темам свого часу присвячувано багато місця. На продукцію побутово-етнографічних фільмів витрачалося величезні гроші, запрошувалось найкращих виконавців та найдосвідченіший технічний персонал. Все це робилося з певною метою. Адже наголошення на побутово-етнографічну тематику в продукції підсовєтських фільмів було найкращим засобом пропаґандивного впливу на мільйонові маси поневоленого українського народу. Етнографічна тематика відвертала увагу широких мас від пекучих проблем сучасности, від злиденного життя, від соціяльної несправедливости.

Наше життя поза межами Батьківщини збагачується не лише новим досвідом, новою тематикою, — наше життя збагачується принципово відмінними закономірностями, що лежать в основі цих явищ, закономірностями справедливої соціяльної системи, нового укладу життя, нового демократичного мислення.

Тому й українське кіно на чужині повинно йти в ногу з життям, якщо не попереду нього.

УКРАЇНЦІ В ГОЛЛІВУДІ

В історії українського кіна тема участи наших земляків у кінопродукції Голлівуду повинна зайняти окреме місце. На жаль, це — найменше досліджена сторінка в історії кінематографії. Зокрема це стосується раннього періоду розвитку американського кіна, а також в значній мірі періоду між двома світовими війнами. І взагалі, ця тема звелася б до казкових переказів сумнівної достовірности, якби не статті пок. Г. Скегара, що особисто зацікавився цією темою і роздобув ряд раніше невідомих фактів про окремих голлівудських мистців українського походження.

Ці факти наочно свідчать, що американці українського роду зробили значний вклад в скарбницю американського кіномистецтва.

Проте, специфічні вимоги американської фільмової реклями призвели до того, що часто-густо неможливо встановити справжнього імени, прізвища і навіть точної дати народження і смерти того чи іншого мистця. Дослідження утруднювалось ще й тим, що ряд голлівудських мистців взагалі не хотів признаватися до свого українського походження, щоб не пошкодити своїй фільмовій кар'єрі. Адже адміністрація більшости голлівудських студій заповнена в значній мірі елементом, відкрито ворожим до всього українського. Тому й не випадково, що всі намагання просунути сценарій з українською тематикою зводились нанівець.

В середині 30-их років першим сценаристом-українцем був Іван Петрушевич. Ось, як згадує про нього Г. Скегар: „ Була це людина високої освіти із знанням багатьох мов; мав фантазію Жюль Верна і сильне перо. Нещастя було в тім, що писав він не під своїм іменем, а під прізвищем фільмового директора, який найняв його на працю. Згодом помер директор і з ним померла і праця Петрушевича".[1]

Значний вклад в історію американської кінематографії зробили мистці-мультиплікатори, що в основному скупчилися в студії Волт Діснея. Одним з перших мультиплікаторів був ви-

441. В. Авраменко із своїми учнями — М. Мазуркевичем та Е. Смерц.

сокообдарований мистець Василь Титла (Bill Tytla), що вважається творцем рисованих фільмів і друкованих „каміксів" (ілюстрованих оповідань) п. н. „Мікі Мавс". З Голлівуду В. Титла переїхав до Нью-Йорку, де видавав „камікси" п. н. „Терітунс".

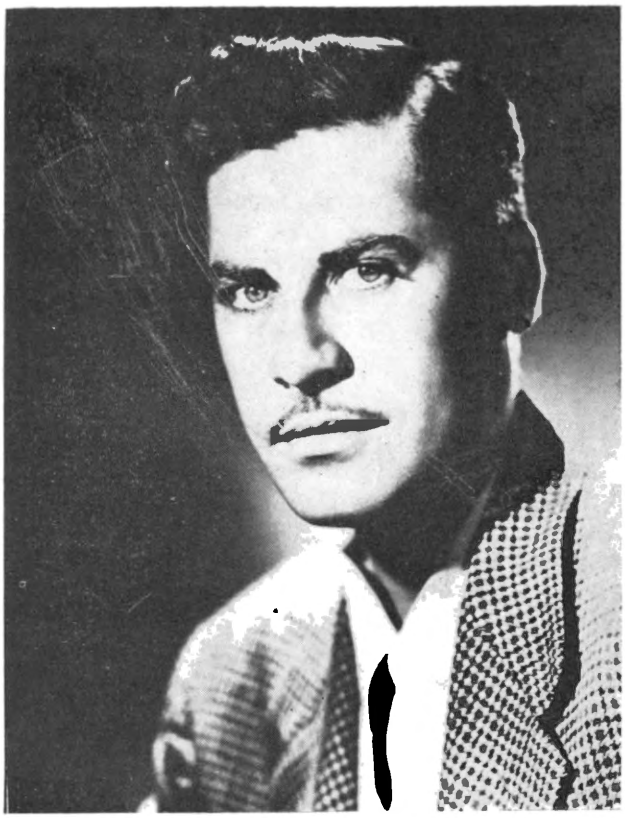
В середині 30-их рр. приїжджає до Голлівуду мистець-мультиплікатор Євстахій Паливода з Клівленду, Огайо. Непересічною популярністю користувався інший талановитий маляр українського походження: „При фільмовій студії РКО (Радіо-Кіт-Орфюм) вибився наверх маляр Петро Стеценко, що виконував артистичні сцени-малюнки для майже всіх великих фільмів. Зараз працює він як „фрі ленсер", себто так, що переходить від одної студії до другої в разі потреби".[1]

В Голлівуді працювали також три фільмові техніки: Григорій Скегар, Андрій Ільницький і Михайло Пайда. Всі вони працювали при студії кольорових фільмів „Технікалор".

Одним з перших голлівудських акторів українського походження був Михайло Мазуркевич (Mike Mazurki), що спеціялізувався на виконанні характерних ролей (боксерів, борців, ракетирів, злочинців, убивників, злодіїв тощо).

[1] Г. Скегар. Український Голлівуд, „Свобода", ч. 134, 15 липня 1955.

[1] Там само.



442. Визначний американський актор І. Годяк.

Своїми зовнішніми даними він цілком відповідав широкому діяпазонові негативних персонажів у американських фільмах. Він народився в Тарнополі (Галичина) 25 грудня 1909 р. Походить з мішаної родини (батько — поляк, мати — українка), але був вихований в патріотичному дусі. Ще молодим хлопцем приїхав з батьками до Америки. Був учнем балетної школи В. Авраменка. В 1930 р. М. Мазуркевич закінчив Мангеттен Каледж в Нью-Йорку, дістався титул магістра з галузі мистецтва (ВА). Одночасно захоплювався спортом. Був борцем важкої ваги, здобувши ряд перемог і дістався низку нагород. Як професійний борець багато подорожував по США і Канаді. Проте, цей небезпечний і брутальний вид спорту не задовольняв молодого хлопця. Напередодні Другої світової війни йому вдалося дістати ролю у фільмі "Shanghai Gesture" (1941). З того часу М. Мазуркевич виконав кілька десятків ролей в кращих американських фільмах. Його акторське виконання відзначається дбайливим опрацюванням найменших деталей фільмового образу. Він володіє подивугідною здібністю перевтілення. В кожному фільмовому образі М. Мазуркевич вміє знаходити малопомітні, але тільки йому притаманні засоби акторської виразности.

Високої кляси драматичним актором був Іван Годяк (John Hodiak). Він народився в Пітсбургу (Пенсилвенія) в родині вуглекопа. Його батько — українець, мати — полька. Своє перше замилування до мистцтва здобув у студії В. Авраменка. Після закінчення середньої школи студіював у Норт Вестерн Університі. Маючи виняткову дикцію, висунувся на посаду диктора при місцевій радіостанції. Але й тут він не знайшов свого покликання. Його тягнуло до театру, до кіна.

Ось що пише про нього Г. Скегар: „Дістався він до фільмової компанії Голдвіна-Маєра на п'ятирічний контракт, бо студія потребувала адоніса (з профілем Джана Гілберта). Звідси перейшов він на сцену (леджітімейт стейдж) до Нью-Йорку, а потім знову вернувся до Голлівуду, до студії Голдвін-Маєра".[1]

І. Годяк був одружений з фільмовою зіркою Анною Бакстер. Проте, його подружнє життя склалося нещасливо. Незадовго перед своєю передчасною смертю І. Годяк розійшовся із своєю дружиною, тяжко переживаючи цю родинну драму. До останніх днів свого життя мріяв пропхати в Голлівуд твір з українською тематикою. Зробив ряд конкретних заходів, щоб поставити фільм про Мазепу. Помер він у розквіті своїх сил в 1956 р.

Фільмові образи, що їх створив І. Годяк, це — переважно герої з кришталево чистою совістю і джентелменськими вчинками. Найбільше вдалими креаціями були постаті американських вояків на полі бою.

Визначним голлівудським актором треба вважати Володимира Палагнюка (Jack Palance), що народився в українській родині 18 лютого 1920 р. в м. Латтімер, Пенсилвенія. Батько В. Палагнюка був вуглекопом. На відміну від своїх товаришів-однолітків, молодого хлопця не тягнуло в шахту, під землю. Ще в середній школі почав займатися атлетикою. Успішно закінчивши школу, дістав стипендію до університету в Норт Кароляйні. В університеті захоплювався бейзболом і боксом, а згодом вирішив вступити до драматичної шко-

[1] „Свобода", ч. 134. 15 липня 1955.

443. І. Годяк в американському фільмі „Десь уночі".

ли. Під час Другої світової війни В. Палагнюка було мобілізовано у відділ авіяції, проте й тут він не забуває про драматичне мистецтво. Після закінчення війни він успішно виконав ряд відповідальних ролей в бродвейських виставах. Найбільшого розголосу набула роля слідчого НКВД в антикомуністичній п'єсі Артура Кестлера „Темрява опівдні", що з великим успіхом довший час йшла на Бродвеї.[1]

Небувалий мистецький успіх у бродвейських виставах наштовхнув В. Палагнюка на думку спробувати своїх сил в Голлівуді. Тут він знайшов своє справжнє покликання, виконавши ряд фізично і духово сильних фільмових персонажів. Майже кожний фільм з його участю дістав позитивні відгуки фахових критиків. За короткий час В. Палагнюк здобув не тільки безліч прихильників, але й кількох вірних послідовників, що присвятили себе фільмовому мистецтву (John & Thomas Daniels, Nick Adams). Всі вони були американцями українського походження.

На окрему увагу заслуговує фільмова кар'єра останнього з них — Миколи Адамчука (Nick Adams). Він народився 10 липня 1931 р. в родині бідного українського еміґранта в м. Нантікок, Пенсилвенія. Батько був вуглекопом. Вже тільки самий цей факт, свідчить про надлюдське бажання вибитися на поверхню мистецького життя. Змолоду він не мав ніяких зовнішніх акторських даних, не був ознайомлений з найпростішими елементами театрального і фільмового мистецтва.

„Я був нічим. Я хотів бути кимсь. Але я не знав, як", — вже пізніше згадував сам М. Адамчук.[1]

Тільки дивовижна впертість і наполегливість допомогла М. Адамчукові за порадою В. Палагнюка дістатися до Голлівуду. Знову роки поневірянь, тяжкої фізичної праці і непохитного бажання дістатися до фільму. Покликання до війська (відділ прибережної охорони) зруйнувало всі пляни. Вже під час військової служби, М. Адамчук збігом обставин дістав ролю у фільмі про американських моряків. Наполегливо працюючи над собою, над поши-

[1] TV Guide, Vol. 8, № 33, Aug. 13, 1960.

444. Відомий американський актор В. Палагнюк.

[1] Див. рецензію Автора в „Обріях", ч. 1, травень 1951 р.

445. В. Авраменко, І. Годяк і М. Гай.

ренням своїх професійних знань, М. Адамчук створив серію телевізійних вистав під загальною назвою „Бунтівник" ("The Rebel"), що успішно демонструвалися щотижня на протязі 1960-61 рр. Його біографія це — наочний доказ, що, крім таланту і знання, початкуючому акторові в Америці потрібно ще й наполегливости, впертости і самопожертви.

Про українське походження ряду голлівудських акторів думки дослідників нашого кіна розходяться. До таких акторів належать: Наталка Гурдин (Natalie Wood), нар. 7 липня 1938 р. в Сан Франціско, Каліфорнія; Емма Мацо (Lizabeth Scott), нар. 29 вересня 1924 р. в Скрентоні, Пенсилвенія; Юрій Летц (George Montgomery), нар. 26 серпня 1916 р. в Бреді, Монтана; Сандра Ді (Sandra Dee), нар. 22 квітня 1942 р. в Байоні, Нью Джерзі; а також такі менш відомі імена, як: Григорій Хмара, Анна Стен, Тамара Вишневська, Григорій Нестор та ін.

Діяметрально протилежні думки про українське походження було висловлено також про визначного режисера Едварда Дмитрика (Edward Dmytryk), що був режисером ряду матеріяльно успішних фільмів. „Мав неприємності з огляду на комуністичні зв'язки, — пише Г. Скегар, — але тому, що зізнавав на користь держави, дозволено йому вернутись назад до фільмових студій, і тепер він є в контакті з "XXth Century-Fox".[1]

Прокомуністично настроєні дослідники історії світового кіна не забарились віддячитись Е. Дмитрикові: „ . . . Кращим фільмом Америки 1950 р. проголошується фільм «Даждь нам днесь» реж. Дмитрика, що заробив сумну славу своєю зрадницькою поведінкою під час переслідування прогресивних кінематографістів в Америці".[2]

В той час, як дещо раніше, в „Історії кіна" іншого відомого французького дослідника кіна — Ло Дюка — творчість Е. Дмитрика оцінено наскрізь позитивно.[3]

Перед майбутніми дослідниками історії українського кіна стоїть відповідальне завдання: знайти правильну розв'язку щодо сумнівности українського походження того чи іншого голлівудського кіномистця. Єдино вірним шляхом до реалізації цього завдання може бути можливість особистого контакту з тим чи іншим мистцем. Стенографічний запис особистого інтерв'ю остаточно встановить сумніви щодо українського походження мистця.

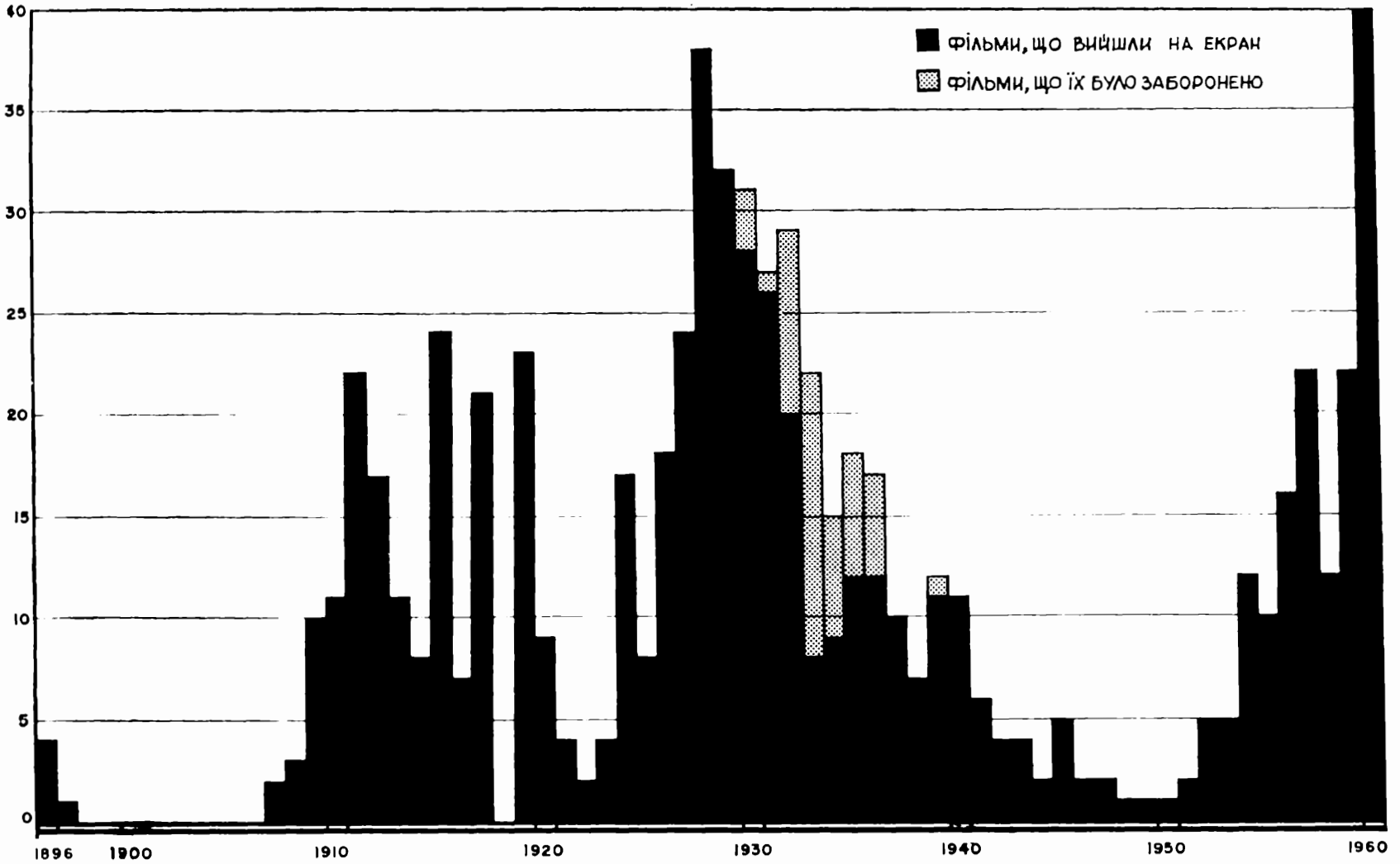
Ми не повинні присвоювати собі мистецьких надбань інших національностей, але ми не повинні також толерувати цілковитої денаціоналізації американських мистців українського походження. Вже тепер, з перспективи часу, можна ствердити, що відсотково мистці українського походження займають одне з перших місць серед голлівудських кіномистців інших національностей. Немає сумніву, що історія золотими літерами запише їх в скарбницю українського кіномистецтва.

---

[1] Г. Скегар. Український Голлівуд, „Свобода" ч. 134, 15 липня 1955.

[2] Ж. Садуль. Всеобщая история кино, т. I, М. 1958, стор. 19.

[3] Див. Lo Duca. Histoire du cinéma. Paris. 1951.



446. Схематична діяграма кількісного складу українських фільмів у хронологічному порядку, що їх було випродукувано на Україні та на еміграції за останні 65 років. В діяграму включено повнометражні художні фільми, а також деякі документальні фільми.

ФІЛЬМОГРАФІЯ*

ПОЯСНЕННЯ ДЕЯКИХ СКОРОЧЕНЬ

К. К. — Київська кіностудія
О. К. — Одеська кіностудія
Я. К. — Ялтинська кіностудія
реж. — режисер
пост. — поставник
сцен. — сценарист
опер. — оператор
худ. — художник, декоратор, мистець-маляр
комп. — композитор
звукоопер. — звукооператор
худ. кер. — художній (мистецький) керівник
зв. — звуковий фільм.

1896

ВІДХІД ПОТЯГА ВІД ХАРКІВСЬКОЇ СТАНЦІЇ. Фотографічне ательє А. Федецького. Харків. Опер. А. Федецький.

ДЖИГІТОВКА КОЗАКІВ 1-го ОРЕНБУРЗЬКОГО КОЗАЦЬКОГО ПОЛКУ. Фотографічне ательє А. Федецького. Пост.-опер. А. Федецький. Позували козаки і офіцери джигітської команди 1-го Оренбурзького полку.

КАТАННЯ НА КРАСНІЙ ПЛОЩІ. Фотографічне ательє А. Федецького. Харків. Опер. А. Федецький.

ХРЕСНИЙ ХІД З КУРЯЖА У ХАРКІВ. Кінонарис. Фотографічне ательє А. Федецького. Харків. Опер. А. Федецький.

1897

НАРОДНІ ГУЛЯННЯ НА КІННІЙ ПЛОЩІ. Фотографічне ательє А. Федецького. Харків. Опер. А. Федецький.

1907

КОЧУБЕЙ У ТЕМНИЦІ. Кінодеклямація. Київ, Хрещатик, 39. 120 м. Реж. Суков-Верещагін. Опер. Качанов. *У ролях:* Суков-Верещагін (Кочубей), Полянський (Орлик).

СМЕРТЬ СОЛДАТА. Кіноательє Пате. Одеса. 120 м. Сцен. К. Селіванова. *У ролях:* К. Селіванов (солдат), Є. Дальська (сестра-жалібниця).

1908

ДОНСЬКІ КОЗАКИ, 135 м. Бр. Пате. Вип. 15. II. 1908. Реж. А. Метр, опер. Ж. Мейер, Топпі та ін.

ЖИДІВСЬКІ КУПЛЕТИ. Кінодеклямація. Кіноательє Пате. Одеса. Виконавець Дубров.

ЗИМА. Кінодеклямація. Кіноательє Пате. Одеса. *У ролі* жебрака — Ю. Убейко. Демонстр. за участю К. Селіванова.

1909

ВЕСІЛЛЯ В МАЛОРОСІЇ. 95 м, короткометражний фільм. Прод. Тіман і Райнгардт.

ВІЙ. Драма. 295 м. Бр. Пате (Моск. відділ). Вип. 14. XI. 1909. Сцен. і реж. В. Гончаров. Опер. Ж. Мейер. *У ролях:* Є. Дальська (панночка), Платонов (Хома Брут), І. Лагфельд (відьма). Екранізація однойменної повісті М. Гоголя.

МАЗЕПА. Драма в 10 сценах. 350 м. Т/д А. Ханжонков. Вип. 27. X. 1909. Сцен. і реж. В. Гончаров. Опер. В. Сіверсен. *У ролях:* В. Степанов (Кочубей), А. Громов (Мазепа), А. Гончарова (Марія), А. Пожарська (мати). За поемою Пушкіна „Полтава" та лібретом опери „Мазепа".

МЕРТВІ ДУШІ. Комедія в 5 сценах, 160 м. Т/д А. Ханжонков. Сцен. і реж. П. Чардинін. Опер. В. Сіверсен. *У ролях:* В. Степанов (Собакевич), І. Камський (Чічіков). Екранізація уривків з однойменного твору М. Гоголя.

ОДРУЖЕННЯ. Комедія, 240 м. Т/д А. Ханжонков. Сцен. і реж. П. Чардинін. Опер. В. Сіверсен. *У ролях:* А. Гончарова (Агафія Тихонівна), П. Бірюков (Подкольосін), І. Камський (Кочкарьов). Екранізація з однойменної комедії М. Гоголя.

ПОЛТАВСЬКІ СВЯТА, 250 м. Фільмове т-во „Екліпс".

ТАРАС БУЛЬБА, 240 м. Ательє А. Дранкова. Реж. і опер. А. Дранков.

УКРАЇНСЬКА ЛЕГЕНДА. Драма, 250 м. Вип. 5. XII. 1909. Реж. А. Метр. Опер. Ж. Мейер. Кіноекранізація поеми І. Корженевського про героїчне минуле України.

ЧИ НЕ ЧАС, ПАНТЕЛЕЙ, ПОСОРОМИТИСЬ ЛЮДЕЙ. За віршем І. С. Нікітіна. Кіноательє Пате. Одеса. 120 м. *У ролях:* К. Селіванов (Пантелей), Є. Дальська (жінка Пантелея). Демонструвалася за участю К. Селіванова.

---

* У фільмографічний показник включено тільки найголовніші повнометражні художні або документальні фільми. Цей показник є тільки довідником і не претендує на вичерпливу повноту.

ЯК ВОНИ ЖЕНИХАЛИСЯ, АБО ТРИ КОХАННЯ В МІШКАХ. Комедія-водевіль на одну дію. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 220 м. Сцен. А. Олексієнко за сюжетом повісті М. В. Гоголя „Ніч перед Різдвом". Реж. А. Олексієнко. *У ролях:* А. Олексієнко (Дяк, Чуб, Голова, Солоха).

1910

БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ. Драма в 10 картинах, 355 м. Ательє А. Дранкова. Вип. 4. XII. 1910. Автор, поставники і актори — невідомі. Опер. А. Дранков і Н. Козловський. Екранізація з однойм. п'єси М. Старицького у вик. театральної укр. трупи.

БУВАЛЬЩИНА, АБО НА ЧУЖИЙ КОРОВАЙ ОЧЕЙ НЕ ПОРИВАЙ. Комедія-водевіль на одну дію за твором А. Велісовського. 185 м. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. Реж. А. Олексієнко. *У ролях:* Є. Олексієнко (Галя), А. Олексієнко (Паламар), Бравіна (Химка), Гальський (Василь), Цисінський (Панас).

ГАДЮКА ПОТАЙНА. Епізод з життя бурлаків. За мотивами вірша І. С. Нікітіна. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. Виконавець А. Олексієнко.

ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ. Кіноопера в 6. карт., 260 м. Т/Д А. Дранков. Вип. 25. IX. 1910. Реж. Н. Чернявський, опер. А. Дранков і Н. Козловський. *У ролях:* Клодницький, Суслов, Зарицька, Луговий, Калиненко, Васильєва, Калюжний, Укр. трупа, що гастр. в С.-Петербурзі.

ЛЮБОВ АНДРІЯ („Тарас Бульба"). Драма, 280 м. Бр. Пате. Вип. 21. XII. 1910. Реж. А. Метр. Опер. Ж. Мейєр і Топпі. Худ. Ч. Сабінський. *У ролях:* Н. Васільєв (Тарас Бульба), А. Лесногорський (Андрій). Екранізація уривків з пов. Гоголя „Тарас Бульба".

МАЙСЬКА НІЧ, АБО УТОПЛЕНА. Казка в 8 карт., 250 м. Т/Д „Глорія" (Тіман і Райнгардт). Вип. 30. I. 1910. Сцен. і реж. В. Кривцов та Я. Протазанов. Опер. А. Серано. *У ролях:* М. Корольова (утоплена), Е. Уварова (відьма), Н. Вєков (парубок). За повістю М. Гоголя.

МОСКАЛЬ - ЧАРІВНИК. Комедія - водевіль на одну дію. Екранізація сцен з оперети І. П. Котляревського. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 190 м. *У ролях:* А. Олексієнко (Фінтик), Бравіна (Тетяна), Гальський (москаль), Соколовський (чоловік).

НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ („Солоха"). Виконавці — актори української трупи.

СЕНАТОРСЬКА РЕВІЗІЯ. Фарс, 150 м. Ательє А. Дранкова. Вип. 6. XI. 1910. Сцен. Марк-Ман. Реж.-опер. А. Дранков. Мабуть, екранізація „По ревізії" М. Л. Кропивницького у виконані „малоросійської трупи", що гастр. в Петербурзі.

ТРИ КОХАННЯ В МІШКАХ. Кіноводевіль. Акціонерне кінематографічне товариство С. Френкеля. Київ. Виконавці — актори театру Садовського.

ШЕЛЬМЕНКО - ДЕНЩИК. Кіноводевіль. Екранізація сцен з п'єси Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. *У ролях:* А. Карпинський, Ф. Севрюк.

1911

В ДНІ ГЕТЬМАНІВ („Гетьман Гуня"). Драма, 345 м. Бр. Пате. Вип. 1. II. 1911 р. Реж. А. Метр. Опер. Ж. Мейєр. Худ. Ч. Сабінський. *У ролях:* Ю. Дольцев (гетьман Гуня), Н. Васільєв (Ярох), М. Сорохтина (Мар'яна, його жінка), В. Горська (Оксана, їх донька). Драма з життя укр. козацтва (інший варіянт назви „Привольне життя гетьманів Малоросії"). За змістом нагадує оперу „Мазепа".

В ОКРЕМОМУ КАБІНЕТІ. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 280 м. У вик. артистів Харківського драматичного театру Синельникова.

ГАДЮКА ПОТАЙНА. Кіноілюстрація вірша І. С. Нікітіна. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Реж. Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

ГНАТ ПІДКОВА („Пригоди запорожця Гната Підкови"). Драма, 380 м. Т/Д „Продафільм". Вип. 25. X. 1911. Сцен. Н. Брешко-Брешовський. Реж. А. Алексєєв. Опер. А. Булла. *У ролях:* Г. Глєбов-Котєльніков (Підкова). „Сильна драма з епохи козацько-шляхетської боротьби".

ЖИДІВКА - ВИХРЕСТКА. Драма на п'ять дій. Кіноательє Д. Харитонова. Харків. 450 м. Екранізація драми І. Тогобочного. *У ролях:* А. Олексієнко (Степан), В. Василенко (Лейба), Калина (Сарра), Маслов (Панас), Бутенко (Приська).

ЖИДІВКА - ВИХРЕСТКА. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. 320 м. Реж. Д. Байда-Суховій. Вик. — актори української трупи.

КАТЕРИНА. Драм. сцени, 335 м. Бр. Пате. Вип. 29. XI. 1911. Сцен. і худ. Ч. Сабінський. Реж. К. Ганзен. Опер. Ж. Мейєр. *У ролях:* Е. Смірнова (Катерина). Екранізація однойм. поеми Т. Шевченка.

КОЧУБЕЙ У ТЕМНИЦІ. („Полтава", „Допит Кочубея"). Кінодеклямація, 120 м. Бр. Пате. Вип. 14. 12. 1911 (СПБ). Екр. сцен з поеми Пушкіна у вик. А. Верещагіна та В. Глєбової (пізніше Гречанінової).

КУМ МІРОШНИК, АБО САТАНА В БОЧЦІ. Кінокомедія. Екранізація сцен з українського

водевіля В. Дмитренка. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 140 м. Сцен. та реж. А. Олексієнко. *У ролях:* А. Олексієнко (кум мірошник), Калина (кума Хвеська), В. Василенко (Хома).

КУМА ХВЕСЬКА . Екранізація водевіля В. Дмитренка „Кум мірошник". Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Одна частина. Реж. Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

МАЛЮТА СКУРАТОВ. Кіноконтора Д. Харитонова. 395 м. 14 картин. Історична драма.

НАЙМИЧКА. Кіноконтора „Мистецтво". Катеринослав. За однойменною п'єсою І. Тобілевича. 365 м. Реж. М. Садовський, опер. Д. Сахненко. *У ролях:* М. Садовський (Цокуль), І. Мар'яненко (Панас), Л. Ліницька (Харитина), С. Панківський (дід мірошник), М. Петляшенко (Гусар), О. Полянська (Малашка), Л. Хуторна (Маруся), І. Ковалевський (адвокат), Г. Березовський (шинкар Борух), П. Колесникова (Рухля).

НАТАЛКА - ПОЛТАВКА. Екранізація п'єси І. П. Котляревського. Кіноконтора І. Спектора „Мистецтво". Катеринослав. 275 м. 3 част. Реж. М. Садовський. Опер. Д. Сахненко. *У ролях:* М. Заньковецька (Наталка), Г. Борисоглібська (Терпелиха), Ф. Левицький (возний), М. Садовський (виборний), І. Мар'яненко (Микола), С. Бутовський (Петро).

ПОЛТАВА. Кінодеклямація, 130 м. Бр. Пате. Вип. 21. XI. 1911 (СПБ). Екр. сцен з поеми Пушкіна, у вик. А. Верещагіна і В. Глєбової.

СВАТАННЯ НА ВЕЧОРНИЦЯХ. Комедія-водевіль на одну дію за твором В. Дмитренка. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 220 м. Сцен. Стародуба. Реж. А. Олексієнко. *У ролях:* А. Олексієнко (Луб), Є. Олексієнко (Степанида), В. Василенко (Телепень), Калина (Губиха), Маслов (Василь).

СВАТАННЯ НА ВЕЧОРНИЦЯХ. Кіноводевіль за твором В. Дмитренка. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Реж. Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

СОЛОХА („Ніч під Різдво"). Розмовна картина, 255 м. Бр. Пате. Вип. 23. VII. 1911 (Вятка). Екр. уривків з пов. Гоголя „Ніч під Різдво", у вик. А. С. Карпінського. В 1913 р. цей самий сюжет був екр. Т. Піддубним (див. далі).

ТРИ КОХАННЯ В МІШКАХ. Кіноводевіль. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Реж. Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

ХОХОЛ НАПУТАВ АБО ДЕНЩИК ПІДВІВ. Кіноводевіль, Бр. Пате. Кінотеатр „Аполло" Д. Харитонова. Вип. 6. XII. 1911. Мінськ. Екр. укр. водевілю у вик. А. та Н. Арбо.

ЧАЙКА. Екр. відомого романсу. Текст В. Мюле, музика М. Мішина. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків.

ШЕЛЬМЕНКО - ДЕНЩИК. Комедія. За п'єсою Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 385 м. Виконавці — актори української трупи під керівництвом А. Олексієнка.

ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА, ТО МИНЕТЬСЯ И СВАРКА. Екранізація водевіля М. П. Старицького. Одна дія. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 190 м. Реж. А. Олексієнко. *У ролях:* Є. Олексієнко (Горпина), В. Василенко (Шпонька)), А. Олексієнко (Шило), Маслов (Гаврило).

1912

БАЛКАНСЬКА ЦАРИЦЯ. Екранізація однойменої п'єси чорногорського князя Миколая. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 750 м.

ВІЙ. Розмовна картина, мтр. невід. Вип. 2. V. 1912 (Саратов), за пов. М. Гоголя, у вик. Т. Г. Піддубного.

ДЕ МОЯ МАТИ? („Лист матері"). Катеринослав. Кіноп'єса з жидівського життя. Реж. А. Смоленський. Виконавці — А. Смоленський та жидівська театральна трупа.

ЖИДІВКА - ВИХРЕСТКА. Драма, 5 ч., 580 м. Т/Д Тіман і Райнгардт. Вип. 15. IX. 1912. Реж. Кривцов. Опер. Д. Вітротті. *У ролях:* В. Шатерніков (Лейба), М. Горичева (Сарра), М. Тамаров (Андрій), Е. Уварова (солдатка). Екр. драми І. Тогобочного.

ЗА ОКЕАНОМ. Драма. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків 850 м. *У ролях:* Арко, Брандеско, Брагінський, Д. Заславський, Кушинський, Я. Фішзон.

ЗАПОРІЗЬКА СІЧ („Облога й оборона Запоріжжя"). Бойові подвиги кошового Івана Сірка та запорізьких козаків. В основу сюжету покладені факти з історії України XVII ст. Драма. Південно-російське кіноательє „Родина" Д. Сахненка. Катеринослав. Реж.-опер. Д. Сахненко. 850 м. Фільм знятий на місці, де була Запорізька Січ. У фільмі знімалися нащадки запорожців.

КУПАЛЬНИЦЯ („Красива жінка"). Екранізація гумористичного оповідання А. Аверченка. Катеринослав. Виконавець Я. Брониславський.

ЛЮБОВ АНДРІЯ. Драма за сюжетом повісті М. В. Гоголя „Тарас Бульба". Південноросійське кіноательє „Родина" Д. Сахненка. Катеринослав. 240 м. Реж. -опер. Д. Сахненко.

НАВКРУГИ ЗРАДА. Кінодеклямація. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Виконавець Д. Байда-Суховій.

НАПОЛЕОН У МОСКВІ. Драматичний етюд. Фотокіноательє. Київ., Хрещатик, 39. Одна частина. 140 м. Реж. М. Полянський. Опер. Качанов. У ролі Наполеона — М. Полянський.

РЕВІЗОР. Розм. картина. Вип. 19. II. 1912. Екр. 2 дії з ком. М. Гоголя у вик. Ф. Новікова, А. Свєтлова.

СПРИТНИЙ АПАШ. Комедія. Кінематографічна фабрика „Мірограф" М. Гросмана. Одеса. Реж. Башилов. Опер. Г. Дробін.

ОДЕСЬКІ КАТАКОМБИ („Підземні трущоби Одеси"). Детективна драма за романом В. Антонова. Кінематографічна фабрика „Мірограф" М. Гросмана. Одеса. 1400 м. Реж. Д. Марченко та М. Медведєв. Опер. Г. Дробін.

ОЦЕ ТАК УСКОЧИВ. Комедія. Кіноконтора „Художество" І. Спектора. Катеринослав. Екранізація української п'єси. 204 м. Реж.-опер. Д. Сахненко.

ПАН ШТУКАРЕВИЧ, АБО ОКАЗІЯ, ЯКОЇ НЕ БУВАЛО. Комедія. Екранізація п'єси С. Зиневича. Київське кіноательє, В.-Васильківська, 37. Сцен. та реж. Д. Гамалій. *У ролях* артисти театру М. Садовського: І. Мироненко (пан Штукаревич), Ф. Левицький (сільський учитель), П. Колесникова (баба), бр. Колесникови (учні), М. Колесник, Є. Доля, Г. Борисоглібська.

ЦИГАНКА ГРУНЯ, АБО ОЦЕ ТАК УСКОЧИВ. Комедія. Кінолябораторія В. Корша. Київ. 310 м. Екранізація сцен з п'єси „Запорозький скарб". Реж. Т. Піддубний.

ШЕЛЬМЕНКО - ДЕНЩИК. Екранізація водевіля Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. 245 м. Реж. Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

1913

ЗАПОРІЗЬКИЙ СКАРБ. Київське кіноательє, В.-Васильківська, 37. Екранізація української оперети К. Ванченка. 820 м. Реж. Д. Байда-Суховій. *У ролях:* Д. Гамалій, Ф. Левицький, П. Колесникова (відьма), М. Колесник (чорт), К. Колесник (сільський хлопчик), Є. Доля, Г. Борисоглібська (стара циганка), Ю. Милович (батько дівчини), М. Малиш-Федорець (дівчина).

ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ. Екранізація опери Г. Гулака-Артемовського під керівництвом Т. Піддубного. Шість частин. 250 м.

ЯКІ ХОРОШІ, ЯКІ СВІЖІ БУЛИ ТРОЯНДИ. Драма. Кіноательє „Тіман і Райнгардт". Київ. Дві частини. 720 м. Сцен. Я. Протазанова. Реж. Я. Протазанов. Опер. О. Левицький. Худ. Ч. Сабинський. *У ролях:* М. Тамаров (І. С. Тургенєв), К. Колесник (Тургенєв у дитинстві), В. Янова (селянська дівчина), В. Шатерников (Л. М. Толстой), Є. Уварова (Поліна Віардо).

КЛЮЧІ ЩАСТЯ. Кінороман. Кіноательє „Тіман й Райнгардт". Київ. 10 частин. Сцен. А. Вербицької та В. Тодді за однойменним романом А. Вербицької. Реж. Я. Протазанов, В. Гардін. Опер. О. Левицький, Ж. Мейер, Д.Вітротті, *У ролях:* В. Максимов (Штейнбах), О. Преображенська (Єльцова), Є. Уварова (мати Єльцової), В. Гардін (дядько), М. Троянов (Нелідов), А. Волков (Гаральд), В. Шатерников (дядько Штейнбаха), Койранський (Ян), Жасмен (Софія Горленко).

МАЗЕПА. Драма. За сюжетом поеми О. С. Пушкіна „Полтава". Кінематографічне ательє „Родина" Д. Сахненка. Катеринослав. Реж.-опер. Д. Сахненко. Худ. Є. Шалик.

МЕШКАНЕЦЬ З ПАТЕФОНОМ. Комедія. Кінематографічне ательє „Мірограф" М. Гросмана. Одеса. Реж. Г. Марченко. Опер. Г. Дробін.

НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ. („Солоха"). 500 м. Екранізація окремих епізодів з повістей М. В. Гоголя. Реж. Т. Піддубний. Виконавці — актори української театральної трупи.

НІЧ ПІД РІЗДВО („Черевички"). Комедія, 4 ч., 1115 м. Акц. т-во О. Ханжонков. Вип. 26. XII. 1913. Сцен., реж., худ. і опер. В. Старевич. *У ролях:* І. Мозжухін (чорт), О. Оболенська (Оксана), Л. Триденська (Солоха), П. Лопухин (Вакула), А. Херувімов (голова), П. Кнорр (Чуб), А. Сорін. Екр. повісті Гоголя.

ТРАГЕДІЯ ЖИДІВСЬКОЇ КУРСИСТКИ. Кінематографічне ательє „Мірограф" М. Гросмана. Одеса. Три частини. 1200 м. Реж.-опер. М. Гросман. *У ролях:* Фахлер (Адель Вайзекінд).

СТРАШНА ПОМСТА. Драма, 5 ч., 1500 м. Акц. т-во А. Ханжонков. Вип. 26. 11. 1913. Сцен., реж., худ. і опер. В. Старевич. *У ролях:* І. Мозжухін (Петро), О. Оболенська (Катерина), В. Туржанський (Данило), П. Кнорр (есаул Горобець). За повістю М. Гоголя.

ТЯЖКА РОЗПЛАТА. Кіноконтора „Художество" І. Спектора. Драма. Дві частини. Катеринослав.

1914

ВІЙНА ТА ЖИДИ. Трагедія. Кінематографічна контора „Мізрах". Одеса. Сцен. І. Тенеромо. Чотири частини.

ГРАФ ЗІКАНДР. Драма. Кінематографічне

ательє „Мирограф" М. Гросмана. Одеса. Дві частини. 600 м. Реж.-опер. М. Гросман.

ГРИЦЬКО ГОЛОПУПЕНКО. Комедія. Кінематографічне ательє Ф. Щетиніна і Д. Сахненка. Катеринослав. Дві частини. Реж.-опер. Д. Сахненко.

МАЗЕПА. Істор. драма, 3 ч., 1120 м. Акц. т-во А. Ханжонков. Вип. 30. XII. 1914. Реж. П. Чардинін. Співреж.-консульт. Е. Пухальський. *У ролях:* І. Мозжухін (Мазепа), Н. Нельська, А. Бібіков. Екр. поеми Ю. Словацького.

МАЙСЬКА НІЧ, АБО УТОПЛЕНА. Екранізація епізодів з повісті М. В. Гоголя. Реж. Т. Піддубний. Виконавці — актори української театральної трупи.

НА ПОДВИГ РАТНИЙ ЗА РУСЬ СВЯТУ. Кінодрама. „Патріотичний" фільм, випущений на початках імперіялістичної війни. Київське кіноательє. Сцен. та виконання Н. Наумов-Калік.

ПЕРЕПЛУТАЛИСЬ. Кінодеклямація. Київ. Виконавець Д. Гамалій.

ПОКАРАНИЙ ЖИТТЯМ („Страдалиця Ліза"). Кіностудія „Світлотінь" С. Писарєва. Київ. Драма. Три частини. 950 м. Реж. Г. Сойфер. Опер. В. Вурм. *У ролях:* Соловець, Н. Лаурова, І. Сойфер, А. Луковський, Є. Малькевич-Ходаковська, Г. Смольський, Н. Петровська, Н. Роздольська.

1915

БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ. Історична драма. Екранізація п'єси М. П. Старицького. Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Катеринослав. Сцен. і реж. А. Варягін. Опер. Д. Сахненко. Виконавці — актори української трупи Кучеренка.

БОЖЕВІЛЬНИЙ ВІД КОХАННЯ („Любов і смерть"). Екранізація вірша О. Апухтіна. Виконавець Г. Воскресенський.

БУВАЛЬЩИНА. Кіноводевіль. Дві частини. За сюжетом водевіля А. Велісовського. Реж. О. Суходольський.

В ДАВНІЙ ЧАС ДІДАМ ЖИЛОСЯ. („Лиходій", „У пазурях ревнощів та відчаю"). Драма, 1885 м. Шість частин. Кіностудія „Світлотінь" С. Писарєва. Київ. Сцен. С. Писарєв. Реж. С. Писарєв. Худ. П. Щипанський, опер. Л. Форестьє. *У ролях:* М. Тарханов, А. Арді, А. Арнольд, П. Скуратов, Р. Доліна, З. Горбачевська, М. Козловська, А. Токарева, М. Людмилов, С. Стрельникова, Є. Павленко.

ГАНЬБА XX СТОРІЧЧЯ. Фільм про німецькі звірства під час імперіялістичної війни. Кінематографічне ательє „Мірограф" М. Гросмана. Одеса. 2 ч., 600 м. Реж.-опер. М. Гросман.

ГЕРОЇЧНИЙ ПОДВИГ СЕСТРИ ЖАЛІБНИЦІ РИММИ МИХАЙЛІВНИ ІВАНОВОЇ. Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Катеринослав. Дві частини. 650 м. Реж. А. Варягін. Опер. Д. Сахненко.

ГЕРОЇЧНИЙ ПОДВИГ ОФІЦЕРА ДОБРОВОЛЬЦЯ. Контора А. Посельського. Одеса. Чотири частини.

ГЕРОЇЧНИЙ ПОДВИГ ТЕЛЕФОНІСТА ОЛЕКСІЯ МАНУХИ. Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Дві частини. 580 м. Катеринослав. Реж. А. Варягін. Опер. Д. Сахненко.

ГЕРОЇЧНИЙ ПОДВИГ РОЗВІДНИКА ХАЇМА ШЕЙДЕЛЬМАНА. Кінодеклямація. Змонтована з кадрів фільму „Війна та жиди" одеською кіноконторою „Мізрах". Виконавець — Г. Калін-Кромов. Київ.

ДОПИТ КОЧУБЕЯ. Розмовний фільм. Вип. 14. X. 1915 р. Екранізація сцен з поеми А. Пушкіна „Полтава".

ЗНЕВАЖЕНІ Й СКРИВДЖЕНІ. Драма. Кіностудія „Світлотінь" С. Писарєва. Київ. Екр. однойм. романа Ф. М. Достоєвського. Виконавці — актори Київського драматичного театру Соловцова. 2 серії, 7 ч. Сцен. С. Писарєв, реж. І. Сойфер, опер. Л. Форестьє, худ. М. Михайлов. *У ролях:* С. Кузнецов, М. Тарханов, Д. Аричев, О. Волховська, Л. Лідіна, Г. Матковський, В. Молотов, О. Андрєєв, Є. Павленко.

КУЗЬМА КРЮЧКОВ. Кінодеклямація. Змонтована з фільму, що входив до „Російської золотої серії",— „Героїчний подвиг Кузьми Крючкова" режисера В. Гардіна. Київ.

МАЙСЬКА НІЧ. Арія Левка і дует з опери Римського - Корсакова у вик. І. Большакова (Левко) і М. Давидової (Панна).

НА ПОЛІ БОЮ. Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. 1250 м. Чотири частини. Сцен. та реж. А. Варягін. Опер. Д. Сахненко.

НА СЛАВУ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЇ. „Воєнно-патріотичний" фільм. Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Катеринослав. П'ять частин. 1450 м. Реж. А. Варягін. Опер. Д. Сахненко.

ОЛЯ, КОЛЯ ТА МАРУСЯ. Драма. Вийшла в м. Прилуки, на Полтавщині.

ПІСНЯ СМЕРТИ. Кінодеклямація. Катеринослав. Виконавець — А. Тохов.

РАБИНІ ВБРАННЯ („Рабині розкоші та моди"). Драма. Кіностудія „Світлотінь" С. Писарєва. Київ. Чотири частини. Екранізація романа Еміля Золя „Дамське щастя". Сцен. Г. Брейтмана. Реж. М. Бонч-Томашевський, І. Сойфер. Опер. Л. Форестьє. Худ. М. Михайлов. *У ролях:* В. Юренєва, В. Янова, О. Рунич, Є.

Ходаковська, Л. Матковська, Є. Мирська, О. Родіонова, Н. Гофман, П. Значковський, В. Щепановський, А. Борськой.

СВІТОВА ВІЙНА, АБО ЗА ЦАРЯ, БАТЬКІВЩИНУ И СЛОВ'ЯНСТВО. Кінодеклямація про героїчний подвиг прапорщика Валентинова. Три частини. Катеринослав. Виробництво Ольшевського. Сцен. та реж. А. Ольшевський. Виконавці — автор і хор.

СЕРЦЕ РОСІЙСЬКОГО СОЛДАТА. Кінодеклямація. Виконавці — актори трупи О. Суходольського.

СІРІ ГЕРОЇ. Кінодеклямація. Київ. Виконавець — Н. Наумов.

СТРАШНИЙ СОН ТА МИЛОСТИВИЙ БОГ. Кінодеклямація. Київ. Виконавці — О. Ольгіна, Ф. Ольгін, Головін, Лужська, Маслов.

У КРАВЦЯ. Комедія. Кінематографічне ательє „Мірограф" М. Гросмана. 1950 м. Одеса. Реж.-опер. М. Гросман.

ЯК ВМИРАЮТЬ ГЕРОЇ („За святу Русь"). Кінодеклямація. Київ.

1916

В КРИВАВОМУ, ЗАПЄКЛОМУ БОЮ. Драма з розмовою „під екран". Реж. П. Скуратов. Виконавець — Н. Наумов.

ВЛАДА ЖІНКИ. Драма. Кіностудія „Світлотінь". С. Писарєва. Київ. 1600 м. 4 частини. Сцен. В. та С. Бразуль-Брушковських. Реж. С. Писарєв. Опер. В. Вурм. *У ролях:* П. Скуратов, М. Шарпантьє, М. Людмилов, А. Мещерська, В. Васильєва, П. Самойлов, Р. Доліна.

РЕВІЗОР. Комедія, 5 ч., 1000 м.Т-во „Перша ластівка". Вип. 15. 11. 1916. *У ролях:* Н. Падерін (городничий), А. Весенін (Хлестаков), Е. Турчанінова (Анна Андрієвна). Екр. п'єси М. Гоголя в театр. поставі Малого Театру.

СПІТЬ ВИ, ОРЛИ БОЙОВІ („Війна та життя"). Кінодеклямація. Чотири частини. Виконавець Д. М. Байда-Суховій.

ТАЄМНИЦЯ ВАПНЯНОЇ ПЕЧІ((„Польський жид"). Драма. Кіностудія „Світлотінь" С. Писарєва. Київ. Чотири частини. Екранізація однойменного романа Еркмана-Шатріана. Сцен. П. Скуратов, реж. І. Сойфер, опер. Л. Форестьє, худ. П. Щипанський. *У ролях:* П. Скуратов, О. Лугарський, Н. Смурський, В. Молотов, М. Людмилов, А. Арнольд, С. Стрельникова.

ТРИНАДЦЯТЬ ЧОРНИХ ЛЕБЕДІВ. Драма. Кіноательє Рабинкова та Кагана. Катеринослав, 1650 м. Чотири частини. Сцен.-реж. В. Ізумрудов (Гарлицький). *У ролях:* А. Варягін (князь Зирянський), Я. Южний (сліпий лікар), Загорська (Лія, його дочка), С. Леонідов (Мойсей, його син), С. Тарасов (барон Вейнберг), С. Ленський (молодий князь Зирянський), С. Аренцварі (його кохана), Свободін.

УМЕР БІДОЛАХА В ЛІКАРНІ ВОЄННІЙ. Драма. Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Катеринослав. Чотири частини. Екранізація однойменної народної пісні. Реж. А. Варягін. Опер. Д. Сахненко.

1917

БРАТОВБИВЧА ВІЙНА. Кінодеклямація. Київ. Виконавець Г. Воскресенський.

ВІРА ЧИБИРЯК („Кривавий наговір", „Правда про справу Бейліса"). Драма. Кіностудія „Світлотінь". Київ. Шість частин. Сцен. і реж. М. Брешко-Брешковський. Опер. Єфремов. *У ролях:* Ю. Яковлев, Є. Малькевич-Ходаковська, А. Лундін, С. Кузнецов, С. Ценін, І. Качалов, П. Значковський.

ВПЕРЕД, ТОВАРИШІ, ВМРЕМО ЗА ВІЛЬНУ РОСІЮ. Кінодеклямація. Виконавець Каринський.

ЖАДОБА ЖИТТЯ І КОХАННЯ. Драма. Кінематографічне товариство „Аргус" Іванова. Київ, Хрещатик, 37. Шість частин. Реж. М. Бонч-Томашевський. *У ролях:* П. Скуратов, Б. Пясецький, А. Лундін, П. Значковський, С. Камінська.

ІДИ, ЖІНКО, У СОЛДАТИ. Кінодеклямація. Харків. Виконавець — Т. Піддубний. Вип. 28. 5. 1917.

ІРИНА - СОЛДАТКА. Кінодеклямація. Харків. Виконавці — Крижанівський та Кольцова.

КАНТОНІСТИ. Історичний фільм з жидівського житя. Кінематографічне товариство „Мізрах". Одеса. Чотири частини. Сцен. Бродського.

КРИВАВИЙ ЖАРТ. Драма. Кінематографічне товариство „Мізрах". П'ять частин. Екранізація твору Шолом-Алейхема. Реж. А. Аркатов.

ЛИХА ОТРУТА. Кінодеклямація. Змонтована з фільму товариства І. Єрмольєва „Безумство пияцтва". Харків. Виконавець — Каринський.

ЛЮБОВНІ ПРИГОДИ ГРИШКИ РАСПУТІНА. Кінодеклямація. Харків. Виконавець — А. Олексієнко.

ПРИКОЛОВ БИ? Кінодеклямація на комічний сюжет. Харків. Чотири частини. Виконавець — Н. Туманов.

РЕВОЛЮЦІЙНА РОСІЙСЬКА АРМІЯ. Кінодеклямація. Одеса. Чотири частини. Сцен. Н. Наумова-Каліка. Виконавець — Н. Наумов-Калік.

СИН. Драма. Кінематографічне ательє „Мірограф". Одеса. П'ять частин. Сцен. Е. Пухальського за сюжетом оповідання Гі де Мопасана. Реж. Е. Пухальський. Опер. Є. Капітта. *У ролях:* Г. Большакова, М. Курський.

СПРАВА БОЛОТІНОЇ („Випадкова жінка"). Інсценізація сенсаційного процесу у Києві. П'ять частин. Кіноконтора Порошина й Гордіна. Харків. *У ролях:* І. Таланов, М. Рейзен.

СУДІТЬ, ЛЮДИ. Драма. Екранізація жидівського народного переказу за оповіданням Перетца „Розбиті скрижалі". Кінематографічне товариство „Мізрах". Одеса. П'ять частин. Реж. А. Аркатов.

ТАРАС БУЛЬБА („Любов Андрія"). Кінодеклямація. Одеса. Змонтована з фільму Д. Сахненка „Любов Андрія". Виконавець — Т. Піддубний. Вип. 3. 1. 1917 (Одеса).

ТРИ ВАЛЬСИ. Драма. Харків. *У ролях*: О. Гзовська, Н. Римський.

УМЕР, БІДОЛАХА, В ЛІКАРНІ ВОЄННІЙ. Виробництво бр. Сквирських. Луганськ. Дві частини.

ХОЧУ БУТИ РОТШІЛЬДОМ. Комедія. Кінематографічне товариство „Мизрах". Одеса. Три частини. Екранізація однойменної повісті Шолом -Алейхема. Реж. А. Аркатов.

ЯК ВМИРАЛИ ГЕРОЇ ВІЛЬНОЇ КРАЇНИ. Кінодеклямація. Київ. Виконавець — О. Загаров.

ЯК УТОЧКІН ПІЙМАВ ЗЛОДІЯ. Кіноательє „Мірограф". Одеса.

1918

В 1918 році було зафільмовано тільки кілька короткометражних хронікальних кінострічок.

1919

АЗІЯТСЬКА ГОСТЯ. Всеукраїнський кінокомітет. Київ, 1919 р. Сцен. Я. Ядов, реж. М. Вернер, опер. А. Станке.

ВСЕ ДЛЯ ФРОНТУ. Всеукраїнський кінокомітет. Київ. Сцен. О. Вознесенський, реж. М. Вернер, опер. А. Станке. *У ролях:* робітник — М. Незнамов, буржуй — В. Владимирський.

ВСЕОБУЧ. 1 част. (150 м). Кіносекція агітосвіти Окрвоєнкому України. Київ, 1919 р. Сцен. і віршовані написи Я. Ядов, реж. А. Лундін, опер. В. Добржанський, худ. С. Зарицький.

ПОВСТАНЬТЕ, ГНАНІ І ГОЛОДНІ. Кіносекція Наркомвоєну України і кіновидаву „Червона зірка". Київ, 1919 р. Реж. М. Бонч-Томашевський, опер. В. Добржанський.

ЄДИНА СВІТОВА РЕСПУБЛІКА ПРАЦІ. Кіномонтаж для деклямації. Театральна секція політвідділу 12-ої Армії. Київ, 1919. Сцен. Я. Галицький.

ЖЕРТВИ ПІДВАЛУ („З підвалів на верхні поверхи"). Всеукраїнський кінокомітет. За замовленням головного військово - санітарного управління. Сцен. і реж. Л. Замковий, опер. А. Станке.

ЗАЛЯКАНИЙ БУРЖУЙ („Радянські ліки"). Агіткомедія, 3 ч. (740 м.). Всеукраїнський кінокомітет (Київ). Сцен. Я. Ядов, Л. Нікулін, реж. М. Вернер, опер. А. Станке. *У ролях:* Л. Франк-Ніковський, Л. Триденська, А. Вернер, В. Градов.

МИР ХИЖКАМ — ВІЙНА ПАЛАЦАМ. Кіносекція Наркомвоєну України та кіновидаву „Червона зірка", Київ, 1919 р. Сцен. Л. Нікулін і Б. Леонідов, реж. М. Бонч-Томашевський, опер. В. Добржанський.

ПАВУКИ І МУХИ. 2 част. Кіносекція Подиву 41, Одеса, 1919 р. Сцен. В. Сеглін, реж. В. Чорноблер, опер. Г. Дробін.

ПАРАЗИТ. Кіносекція Подиву 41, Одеса, 1919 р. Сцен. Є. Пухальський і А. Аркатов, реж. Є. Пухальський, опер. О. Грінберг і Г. Дробін. *У ролях:* А. Нікітін, Г. Арістова, Б. Черневський.

ПЕРШЕ ТРАВНЯ. Політвідділ 13-ої Армії, Київ, 1919 р. Сцен. Л. Нікулін, реж. М. Вернер, опер. А. Станке.

РЕВОЛЮЦІЙНИЙ ТРИЙМАЙ КРОК! Кіносекція Наркомвоєну України і кіновидаву „Червона зірка", Київ, 1919 р. Реж. А. Лундін, опер. В. Добржанський.

СЛУХАЙТЕ, БРАТИ! Кіносекція Наркомвоєну України і кіновидаву „Червона зірка", Київ 1919 р. Сцен. О. Вознесенський, реж. М. Бонч-Томашевський, опер. В. Добржанський.

ТОЙ, ЩО ПРОЗРІВ. Всеукраїнський кінокомітет, Київ, 1919 р. Сцен. А. Лундін, реж. Л. Замковий, опер. А. Станке. *У ролях:* П. Ільїн і Л. Замковий.

У ЦАРСТВІ КАТА ДЕНІКІНА. 1 част. Кіносекція Наркомвоєну України та кіновидаву „Червона зірка". Київ, вип. липень 1919 р. Сцен. Н. Наумов, реж. А. Лундін.

ЦЕ БУДЕ ОСТАННІЙ І ВИРІШАЛЬНИЙ БІЙ! Кіносекція Наркомвоєну України і кіновидаву „Червона зірка", Київ, 1919 р. Сцен. Н. Наумова, реж. М. Бонч-Томашевський, опер. В. Добржанський.

ЧЕРВОНА ЗІРКА. 3 част. Кіносекція Подиву 41, Одеса, 1919 р. Реж. С. Ценін, опер. Є. Капітта.

ЧЕРВОНА РІПКА. Кіносекція Наркомвоєну України і кіновидав „Червона зірка", Київ,

1919 р. Реж. М. Бонч-Томашевський, опер. В. Добржанський. *У ролях:* І. Огарьова, Т. Горшкова.

ЧЕРВОНИЙ КОМАНДИР. Кіномонтаж для деклямації. Кіносекція Наркомвоєну України і кіновидав „Червона зірка", Київ, 1919 р.

ЧЕРВОНІ ПО БІЛИХ. 2 част. Кіносекція Подиву 41, Одеса, 1919 р. Реж. М. Салтиков, опер. Є. Капитта.

ЧЕРВОНОАРМІЄЦЬ, ХТО ТВІЙ ВОРОГ? Кіносекція Наркомвоєну України і кіновидав „Червона зірка", Київ, 1919 р.

ЧОТИРИ МІСЯЦІ У ДЕНІКІНА. Кіносекція Подиву 41, Одеса, 1919 р. Сцен. і реж. Є. Пухальський, опер. Г. Дробін і О. Грінберґ

1920

ДВА СВІТИ. 4 част. (900 м). Всеукраїнський кінокомітет, Одеса, 1920 р. Реж. В. Черноблер, опер. О. Грінберґ.

МИ ПЕРЕМОЖЕМО. Одеський Кінокомітет, 1920 р. Сцен. і реж. М. Салтиков, опер. О. Грінберґ.

МИТЬКА - БІГУНЕЦЬ. Всеукраїнський кінокомітет, Одеса, 1920 р. Сцен. (за байкою Дем'яна Бєдного) і реж. М. Салтикова.

НА СВІТАНКУ. Одеський кінокомітет, 1920 р. Сцен. і реж. П. Чардинін, опер. О. Грінберґ.

ОПОВІДАННЯ ПРО СІМОХ ПОВІШЕНИХ. 10 част. (2350 м). Всеукраїнський кінокомітет, Одеса, лютий 1920 р. (випуск у Москві 10. III. 1924 р.). Сцен. (за однойм. повістю Л. Андреєва) і реж. П. Чардинін і М. Салтиков, опер. О. Грінберґ, Є. Капитта і Г. Дробін. Худ. І. Суворов і О. Уткін.

ПЕРШЕ ТРАВНЯ. Одеський кінокомітет, 1920 р.

ПОЛЬСЬКА ШЛЯХТА. Одеський кінокомітет (300 м). Сцен. і реж. М. Салтиков.

ЧЕРВОНИЙ КАСЬЯН. 6 част. Одеський кінокомітет, 1920 р. Сцен. і реж. П. Чардинін, опер. О. Грінберґ.

1921

ВОВЧИЙ ДІЛ „За життя і волю"), 5 част. (1789 м). Одеський кінокомітет, 1921 р. Сцен. Станчинський, реж. С. Ценін, опер. А. Станке.

ГЕРОЇ І МУЧЕНИКИ ПАРИЗЬКОЇ КОМУНИ. Всеукраїнський комітет, Київ, 1921 р. Сцен. Г. Тасін, реж. А. Лундін, опер. А. Станке.

ЗНОВУ НА ЗЕМЛІ. Одеський кінокомітет, 1921 р. Сцен. (за мотивами п'єси С. Ж. де Буельє „Король без вінця") і реж. Б. Глаголін, опер. А. Станке.

КВІТИ НА КАМЕНІ. („Велике зло"), 4 част. (680 м). Всеукраїнський кінокомітет, Київ, 1921 р. Сцен. Г. Тасін, реж. А. Лундін, опер. А. Станке.

1922

ІСТОРІЯ ПЕРШОГО ТРАВНЯ. („Три Інтернаціонали"), Одеський кінокомітет. Реж. С. Ценін, опер. А. Станке.

ШВЕДСЬКИЙ СІРНИК. („Дворянське болото"), 4 част. (1000 м). ВУФКУ (Одеса), вересень 1922 р. Сцен. (за однойменним оповіданням А. Чехова) М. Салтиков і Б. Лоренцо, реж. Л. Курбас, опер. Є. Славінський, худ. І. Суворов.

1923

МАГНІТНА АНОМАЛІЯ. 3 част. (585 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 4. X. 1923 р. Сцен. і віршові написи Жгут (Я. Ядов), реж. П. Чардинін, опер. А. Форестьє, худ. І. Суворов.

НЕ ВПІЙМАНИЙ — НЕ ЗЛОДІЙ (Кандидат в президенти"), 6 част. (1615 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 31. VII. 1923 р. Сцен. В. Туркін (за романом У. Нотарі „Три злодії"), реж. П. Чардинін, опер. Б. Завелєв, худ. В. Єгоров. *У ролях:* З. Баранцевич, О. Фрейліх, І. Худолеєв, М. Попов, Л. Неґрі.

ОСТАННЯ СТАВКА МІСТЕРА ЕННІОКА („Двобій"), за мотивами оповідання О. Гріна „Життя Гнора", 6 част. (2280 м). ВУФКУ (Ялта), випуск 14. III. 1923 р. Сцен. Г. Вечор, реж. В. Гардін, опер. Б. Завелєв, худ. В. Єгоров. *У ролях:* З. Баранцевич, О. Фрейліх, І. Таланов.

ПРИВИД БРОДИТЬ ПО ЕВРОПІ, 8 част. (2630 м). ВУФКУ (Ялта), випуск 13. II. 1923 р. Сцен. Г. Тасін (за мотивами оповідання Едґара По „Маска червоної смерти"), реж. В. Гардін, опер. Б. Завелєв, худ. В. Єгоров. *У ролях:* З. Баранцевич, О. Фрейліх, І. Таланов, Л. Іскрицька, І. Капралов.

1924

АРИСТОКРАТКА — 4 част. (859 м). ВУФКУ (Одеса), 1924 р. Сцен. М. Борисов (за однойменним оповіданням М. Зощенка), реж. і худ. В. Ковриґін, опер. В. Бистрицький.

БАНДА БАТЬКА КНИША. Кіноп'єса, 6 ч., 1800 м. Держкіно, 1924. Сцен. Ю. Тарич і Айзикович. Реж., опер. і худ. А. Разумний. *У ролях:* П. Леонтьєв, І. Аркадін, В. Кріґер, Н. Охлопков, Г. Кравченко і др.

ВЕНДЕТТА („Око за око") — 3 част. (924 м). ВУФКУ (Одеса), 1924 р. Сцен. М. Борисов і Г. Стабовий, реж. Г. Стабовий, опер. В. Завелєв, худ. В. Мюллер. *У ролях:* Г. Бабіївна, Н. Пилипенко, С. Шагайда, П. Гірняк.

ВІД ТЕМРЯВИ ДО СВІТЛА — 1 част. (450 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 24. X. 1924 р. Сцен. Г. Рубінштейн, реж. М. Салтиков, опер. Г. Дробін і Л. Форестьє, худ. І. Суворов.

ЗА ЧОРНЕ ЗОЛОТО — 2 част. (759 м). ВУФКУ (Одеса), 1924 р. Сцен. М. Майський, реж.А. Лундін, опер. Є. Славінський, худ. І. Суворов.

МАКДОНАЛЬД („Пригоди Макдональда", „Історія одної угоди") — (1644 м). ВУФКУ, (Одеса), 1924 р.Сцен. і реж. Л. Курбас, опер. Д. Фельдман, худ. В. Меллер. *У ролях:* А. Бучма (Макдональд), В. Василько (король), М. Ляров.

ОКТЯБРИНА — 1 част. (403 м). ВУФКУ (Одеса і Ялта), 1924 р. Сцен. і реж. Г. Тасін, опер. А. Майнс.

ОСТАП БАНДУРА — 7 част. (1759 м). ВУФКУ (Одеса і Ялта), випуск 3. IX. 1924 р. Сцен. М. Майський, реж. В. Гардін, опер. Є. Славінський, худ. І. Суворов. *У ролях:* народна артистка М. Заньковецька, М. Панов, І. Капралов, М. Салтиков, Д. Капка, В. Ковриґін, Л. Іскрицька.

ПАН („Поміщик", „Тиран") — драма на 6 част. (1720 м). ВУФКУ, випуск 4. І. 1924 р. Сцен. (за поемою М. Огарьова „Поміщик") і реж. В. Гардін, опер. Є. Славінський, худ. В. Єґоров. *У ролях:* Н. Зубова, М. Салтиков, О. Бистрицька, І. Капралов, І. Таланов, М. Панов, Л. Іскрицька, А. Ребікова.

ПОТОКИ („Подих нового життя") — 5 част. (1180 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 27. XII. 1924 р. Сцен. Г. Рубінштейн,реж. М. Салтиков, опер. Г. Дробін, худ. І. Суворов.

ПРИГОДИ ФАБРИКАНТА — 8 част. (2124 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 23. III. 1924 р. (Київ). Сцен. С. Левітін (Софієв), реж. П. Сазонов, опер. Ф. Вериго-Даровський і Г. Дробін, худ. В. Баллюзек.

РУКИ ГЕТЬ ВІД КИТАЮ! — 1 част. (300 м). ВУФКУ (Одеса), 1924 р. Сцен. Г. Стабовий, реж. М. Салтиков, опер. Г. Дробін, В. Бистрицький і Д. Фельдман, худ. І. Суворов.

РЯБА ТЕЛИЧКА — 2 част. (180 м). ВУФКУ (Одеса), 1924 р. Сцен. П. Панч, реж. В. Тезавровський, опер. Д. Фельдман, худ. І. Суворов.

СЛЮСАР І КАНЦЛЕР — 6 част. (2143 м). ВУФКУ (Ялта і Одеса), випуск 12. VII. 1924 р. Сцен. В. Гардін і В. Пудовкін (за п'єсою А. Луначарського „Канцлер і слюсар"), реж. В. Гардін, співреж. О. Преображенська, опер. Є. Славінський, худ. В. Єґоров. *У ролях:* І. Худолєєв, М. Панов, В. Гардін, В. Максимов, З. Баранцевич, І. Таланов, М. Салтиков, Л. Іскрицька, О. Фрейліх, О. Бистрицька, І. Капралов, А.Ребікова.

СОН ТОВСТОПУЗЕНКА („Як куркуль сельпредом став") — 2 част. (130 м). ВУФКУ (Одеса), 1924 р. Сцен. Д. Бузько, реж. О. Перегуда, опер. Д Фельдман, худ. І. Суворов. *У ролях:* А. Бучма, А. Сімонов.

СРІБНИЙ ПЕРСТЕНЬ, 1924, Чехословаччина.

ХМЕЛЬ („Отаман Хмель", „Історія однієї сім'ї") — 6 част. (1900 м). ВУФКУ (Ялта і Одеса), випуск 7. IV 1924 р. Сцен. Л. Нікулін, реж. В. Гардін, опер. Б. Завелєв, худ. В. Єґоров. *У ролях:* З. Баранцевич (Анна Загаріна), А. Ребікова (Таня), О. Фрейліх (Георгій Загарін), І. Таланов (Вронський), М Салтиков (Хмель), М. Панов, Л. Іскрицька.

ХАЗЯЇН ЧОРНИХ СКЕЛЬ, драма на 6 част. (1850 м). ВУФКУ (Ялта і Одеса), випуск 8. І. 1924 р. Сцен. В. Овчаренко, реж. П Чардинін, опер. Б. Завелєв, худ. В. Єґоров. *У ролях:* З. Баранцевич, І. Таланов, М. Панов, О. Фрейліх, І. Капралов, П. Чардинін, І. Худолєєв.

1925

АРСЕНАЛЬЦІ („Червоний Арсенал") — 3 част. (792 м). ВУФКУ (Одеса), 1925 р. Сцен. Г. Тасін, реж. О. Перегуда, опер Д. Фельдман, худ. В. Мюллер, пост. Л. Курбас. *У ролях:* А. Бучма, В. Чистякова.

ГЕНЕРАЛ З ТОГО СВІТУ — 2 част. (763 м) ВУФКУ (Одеса), 1925 р. Сцен. Н. Борисов і В. Владимиров, реж. П. Чардинін, опер. Б. Завелєв, худ. І. Суворов. У головній ролі: М Ляров.

ВИНАХІДНИК — 3 част. (875 м). ВУФКУ (Одеса). Сцен. С. Лазурін, реж. П. Чардинін, опер. Д. Фельдман, худ. І. Суворов.

ЛІСОВИЙ ЗВІР — 8 част. (2560 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 17. VI. 1925 р. (Київ), 28. VI. 1926 р. (Москва). Сцен. Д Бузько, реж. А. Лундін, опер. Є. Славінський, Д. Фельдман, Г. Дробін, худ. С. Зарицький і І. Суворов. *У ролях:* І. Капралов, М. Салтиков, І. Геров.

ЛОЗУНГИ ВОСЬМИ ЖОВТНІВ, 1925 р. Сцен. Г. Тасін, реж. В. Турін, опер. Л. Форестьє. *У ролях:* В. Ковриґін та ін.

РАДЯНСЬКЕ ПОВІТРЯ („Літаюча пропаганда") — 3 част. (768 м.). ВУФКУ (Одеса). Сцен. М. Борисов і В. Марголін, реж. Л. Шеффер, опер. Д. Фельдман, худ. І. Суворов.

СІЛЬ — 1 част (419 м). ВУФКУ (Одеса). За однойменним оповіданням І. Бабеля, реж. П. Чардинін, опер. П. Березкін, худ. І. Суворов.

УКРАЗІЯ („Сім плюс два") — кінороман у 2 серіях, 17 част. (5750 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 24. III. 1925 р (Київ), 8. II. 1926 р. (Москва). Сцен. М. Борисов і Г. Стабовий (за матеріялами Істпарта), реж. П. Чардинін, опер. Б. Завелєв, худ. О. Уткін *У ролях:* М. Панов, М. Салтиков, Д. Зеркалова, М. Ляров, І. Капралов, А.. Бучма, І. Геров, С. Невєров, К Ігнатьєв, Ю. Чернишов, В. Ковриґін, А. Мальський, Л. Хазанов, Г. Сиринцов, А. Алейніч.

1926

АЛІМ — кіноповість (перемонтована в 1935 р.). Ялта, 8 част. (2855 м.), випуск. 16. VIII. 1926 р. (Москва), 30. XI. 1926 р. (Київ). Сцен. М. Бажан, реж. Г. Тасін, опер. В. Лемке і М Бєльський, худ. Р. Шарфенберґ.

БОРОТЬБА ВЕЛЕТНІВ („Машина двох світів") — 10 част (2423 м). ВУФКУ (Ялта), випуск. 9. Ш. 1926 р. (Київ), 18. X. 1927 р. (Москва). Сцен. С. Лазурін, реж. В. Турін, опер. Л. Форестьє, худ. Р. Шарфенберґ. *У ролях:* К. Платонов, А. Додонова, Н. Шатьорнікова.

ВАСЯ - РЕФОРМАТОР — 6 част. (1603 м). ВУФКУ (Київ), випуск 17. XII. 1926 р. Сцен. О. Довженко, опер. Д. Демуцький і І. Рона, худ. І. Суворов, реж. Ф. Лопатинський. *У ролях:* Д. Капка, Ю. Шумський, Ю. Чернишов, С. Шагайда, В. Людвинський.

ГАМБУРГ („В ім'я демократії", „Червоне братерство", „Історія однієї втечі") — 8 част. (2470 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 16. XI. 1926 р. Сцен. Ю. Яновський, реж. В. Баллюзек, опер. І. Рона і М. Гольдт, худ. Г. Байзенгерц. *У ролях:* І. Замичковський (робітник Ельснер), М. Ляров, А. Мальський.

ГЕРОЙ МАТЧУ („Болільник футболу") — 3 част. (793 м). ВУФКУ (Ялта). Сцен. Г. Андрєєв-Дєтков, М. Борисов, Л. Константиновський, А. Золін (Френч), реж. Л. Константиновський, опер. Н. Ліндер, В. Баллюзек. У головній ролі Д. Капка.

ДИМІВКА („Вбивство сількора Малиновського", „Сількор Малиновський") — 5 част. (1928 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 9. III. 1926 р. Сцен. Д. Бузько, П. Сазонов і В. Заноза, реж. П. Сазонов, опер. Г. Дробін, худ. І. Суворов.

ЖИТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА — дитячий фільм. ВУФКУ (Одеса). Сцен. М. Панченко і Д. Бузько, реж. П. Чардинін, опер. Б. Завелєв, худ. В. Кричевський. *У ролях:* Шевченко-хлопець — В. Людвинський.

ЗА ЛІСОМ („Буряк допоміг", „Буряк") — 7 част. (1930 м). ВУФКУ (Одеса), 1926 р. Сцен. В. Мандрик, реж. А. Кордюм, опер. Г. Дробін.

МАРІЙКА — 8 част. (3122 м). ВУФКУ (Одеса). Сцен. М. Романівська, реж. А. Лундін, опер. Б. Завелєв, худ. І. Суворов і С. Зарицький. *У ролях:* І. Інсарова, Д. Ердман.

ПІДОЗРІЛИЙ БАГАЖ („Апельсини з Хімвугля") — 7 част. (1922 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 7. XI. 1926 р. (Київ) і 30. XII. 1927 р. (Москва). Сцен. А. Золін (Френч), реж. Г. Гричер-Чериковер, худ. К. Гаакер, опер. О. Калюжний. *У ролях:* І. Замичковський (начальник поліції), Д. Капка (шпигун), Ада Маґ (американська кінозірка).

П. К. П. („Пілсудський купив Петлюру") — 8 част. (3421 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 28. IX. 1926 р. (Київ). Сцен. Г. Стабовий і А. Ліфшиць, реж. А. Лундін і Г. Стабовий, опер. М. Гольдт, Ф. Вериго-Даровський, І. Гудима і Г. Дробін, худ. С. Зарицький і С. Худяков. *У ролях:* Н. Ужвій, І. Капралов, М. Надемський, Ю. Тютюнник.

СИНІЙ ПАКЕТ — 6 част. (1341 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 20 IV. 1926 р. (Київ), 16. III. 1928 р. (Москва). Сцен. Г. Шкурупій і В. Ігнатович, реж. Ф. Лопатинський, опер. О. Калюжний, худ. І. Суворов. *У ролях:* З. Пігулович (Надія), А. Сімонов, С. Крига (батько).

ТАРАС ШЕВЧЕНКО — 2 серії, 17 част. (3896 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 18. X. 1926 р. (Київ) і 31. І. 1928 р. (Москва). Сцен. М. Панченко і Д. Бузько, реж. П. Чардинін, опер. Б. Завелєв, худ. В. Кричевський. *У ролях:* А. Бучма (Тарас Шевченко), І. Замичковський (Щепкін), І. Худолєєв (МиколаІ), М. Панов, І. Капралов, М. Ляров, Г. Добровольський, А. Мальський, В. Лісовський.

ТРИПІЛЬСЬКА ТРАГЕДІЯ — 6част. (1800 м). ВУФКУ (Ялта), випуск 27. IV. 1926 р. (Київ). Сцен. Г. Епік, реж. О. Анощенко, опер. В. Лемке, худ. Г. Шарфенберґ. У фільмі брали участь київські комсомольці і студенти Державного технікуму кінематографії (Одеса).

ЯГІДКИ КОХАННЯ („Перукар Жан Ковбасюк") — комедія, 2 част. (280 м). ВУФКУ (Одеса). Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Д. Демуцький та І. Рона, худ. І. Суворов. *У ролях:* М. Крушельницький, М. Чардиніна-Барська, І. Замичковський, Д. Капка (продавець), В. Лісовський, А. Чембарський, К. Західна.

1927

БЕНЯ КРИК („Кар'єра Бені Крика") — 7 ч. (2210 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 18. І. 1927 р. (Київ). Сцен. І. Бабель (за мотивами „Одеських оповідань"), реж. В. Вільнер, опер. О. Калюжний, худ. Г. Байзенгерц. *У ролях:* Ю. Шум-

ський (Беня Крик), І. Замичковський (Глечик), С. Мінін.

БЛУКАЮЧІ ЗОРІ — 7 част. (2157 м). (Одеса), випуск 4. І. 1927 р. (Київ), 14. ІІ. 1928 р. (Москва). Сцен. І. Бабель (за мотивами однойменного роману Шолом-Алейхема), реж. Г. Гричер-Чериковер, опер. Ф. Вериго-Даровський, худ. Г. Байзенгерц.

БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ („Королі воску") — 7 част. ВУФКУ (Одеса), випуск 16. ХІІ. 1927 р. (Київ), 11. VII. 1930 р. (Москва). Сцен. П. Нечес (Миргородський), (за однойменною повістю Івана Франка), реж. і опер. І. Рона, худ. В. Кричевський та С. Худяков. *У ролях:* І. Замичковський (хімік Ван-Гог), М. Ляров, Р. Шор, Ю. Шумський, М. Кучинський, В. Лісовський, М. Надемський, Й. Гірняк.

ВИБУХ — 6 част. (1782 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 11. І. 1927 р. (Київ), 1928 р. (Москва). Сцен. М. Лядов, реж. П. Сазонов, опер. Ф. Вериго-Даровський і І. Гудима, худ. Г. Байзенгерц.

ГАЛИЧИНА — 1927, документальний фільм. Випродуковано на Західній Україні, озвучено і зм. в США. Пост. І. Яцентій.

ДВА ДНІ („Батько і син") — 7 част. (1724 м). ВУФКУ (Одеса), випуск 7. ХІ. 1927 р. (Київ), 25. ХІІ. 1927 р. (Москва). Сцен. С. Лазурін, реж. Г. Стабовий, опер. Д. Демуцький, худ. Г. Байзенгерц. Фільм озвучено в 1932 р., ком. Б. Лятошинський, звукоопер. О. Бабій, М. Правдолюбов. *У ролях:* І. Замичковський, С. Мінін, В. Гаккебуш, М. Таут-Корсо.

КАЗКА ПРО СОЛОМ'ЯНОГО БИЧКА — мультиплікаційний фільм. 1 част. ВУФКУ (Харків), 1927 р. Реж.-худ. В. Левандовський.

КАЛАМУТЬ („Державний злочинець") — 7 част. (2355 м). ВУФКУ (Ялта), випуск 7. ХІІ. 1927 р. (Київ), 6. ІІІ. 1928 р. (Москва). Сцен. М. Лядов, реж. Г. Тасін, опер. М. Бєльський, худ. С. Зарицький. *У ролях:* І. Панов, К. Томський.

МИКОЛА ДЖЕРЯ — 7 част. (2122 м). ВУФКУ (Одеська кінофабрика), випуск 1. І. 1927 р. (Київ), 25. V. 1928 р. (Москва). Сцен. М. Бажан (за однойменною повістю І. Нечуя-Левицького), реж. М. Терещенко, опер. І. Рона, худ. В. Кричевський. *У ролях:* А. Бучма (Микола Джеря), Д. Капка (Матня), Т. Токарська, В. Лісовський (урядник).

МИТЯ — комедія, 7 част. (1997 м). ВУФКУ (Одеська кінофабрика), випуск 5. IV. 1927 р. (Київ), 10. П. 1928 р. (Москва). Сцен. М. Ердман реж, М. Охлопков, опер. М. Гольдт, худ. Г. Байзенгерц. *У ролях:* М. Охлопков (Митя), А. Кожевнікова, С. Мінін, М. Наденський, В. Лісовський.

НАВЗДОГІН ЗА ДОЛЕЮ — 6 част. (1506 м). ВУФКУ (Одеська кінофабрика), випуск 19. VII. 1927 р. (Київ), 27. І. 1928 р. (Москва). Сцен. К. Полоннік (за повістю М. Коцюбинського „Дорогою ціною"), реж. М. Терещенко, опер. А. Рило, худ. І. Суворов, Г. Байзенгерц, В. Кричевський. *У ролях:* М. Таут-Кросо (Соломія), Д. Капка (Іван), І. Капралов (Остап).

ОРДЕР НА АРЕШТ („Лакеї") — 7 част. (2276 м.). ВУФКУ (Ялтинська кінофабрика). 1927 р. Сцен. С. Лазурін, реж. Г. Тасін, опер. А. Кюн, худ. В. Баллюзек.

ПОЗБАВЛЕНІ ДНЯ („Без сонця") — 7 част. (2351 м). ВУФКУ (Я. К.), 1927 р. Сцен. Д. Волгін, А. Гончарський, реж. В. Баллюзек, опер. А. Кюн, худ. А. Гончарський і В. Баллюзек.

ПРИВАТНЕ ЖИТТЯ МАЗУРИ, К. К., реж. Г. Гребнер.

СВІЖИЙ ВІТЕР — 6 част. (1776 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 20. ХІІ. 1927 р. Сцен. М. Зац, і С. Ар. (Резніков), реж. Г. Стабовий, опер. Д. Демуцький, худ. Г. Байзенгерц. *У головній ролі:* М. Таут-Корсо (Катька).

СИГНАЛ З МОРЯ („Одна ніч", „Світло погасло") — 6 част. (1874 м). ВУФКУ (Я.К.), 1927 р. Сцен. Л. Френкель і М. Абрамович, за матеріялами М. Лядова, реж. М. Большинцов, опер. В. Лемке, худ. К. Євсєєв.

СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК — 7 част. (2707 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 24. VII. 1927 р. (Київ), 6. ХІІ. 1927 р. (Москва). Сцен. Л. Гуревич і М. Каплан (за мотивами однойменної повісті М. Гоголя), реж. Г. Гричер-Чериковер, опер. Ф. Вериго-Даровський, худ. В. Кричевський. *У ролях:* Т. Токарська, С. Мінін (чорт „Червона свитка").

СПАРТАК, 6 част., 1968 м., ВУФКУ (О. К.), сцен. М. Гальперін, Г. Шкурупій. реж. Е. Мусхін-Бей, опер. М. Гольдт, худ. Г. Байценгерц.

СПРАВА № 128/с („Шпигун", „Не можна", „Постріл вгору", „Стерта сторінка", „Процес Фунтікова") — кіноповість, 6 част. (1637 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 12. П. 1927 р. (Київ), в РРФСР — серпень 1929 р. Сцен. Л. Гуревич і А. Каплан, реж. А. Кордюм, опер. Г. Дробін, худ. І. Суворов, Г. Байзенгерц.

СУМКА ДИПКУР'ЄРА — драма, 7 част. (1646 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 24. ІІІ. 1927 р. (Київ), 24. І. 1928 р. (Москва). Сцен. М. Зац і Б. Шаранський (у переробці О. Довженка), реж. О. Довженко, опер. М. Козловський, худ. Г. Байзенгерц, титри Ю. Яновського. *У ролях:* А. Клименко (дипкур'єр), С. Мінін (начальник

поліції), Д. Капка (пасажир), Н. Пензо (балерина), О. Довженко (машиніст).

ТАРАС БУЛЬБА, К. К., реж. П. Павленко.

ТАРАС ТРЯСИЛО — 7 част. (2268 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 25. X. 1927 р. Сцен. В. Радиш, реж. П. Чардинін, опер. Б. Завелєв і О. Панкратьєв, худ. В. Кричевський. *У ролях:* А. Бучма (Тарас Трясило), Н. Ужвій (Марина), І. Замичковський (Кобза), М. Ляров (магнат), Ю. Шумський, І. Капралов, Л. Барбе (Ксана), А. Мальський.

ТІНІ БЕЛЬВЕДЕРА („Машкару зірвано") — 9 част. (2943 м). ВУФКУ (Я. К.), випуск 8. VI. 1927 р. (Київ), 28. II. 1928 р. (Москва). Сцен. А. Золін (Френч), реж. О. Анощенко, опер. В. Лемке, худ. В. Мюллер.

ЦЕМЕНТ — 8 част. (2585 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 21. XI. 1927 р. (Київ), 20. IV. 1928 р. (Москва). Сцен. Д. Мар'ян і В. Вільнер (за однойменним романом Ф. Гладкова), реж. В. Вільнер, опер. М. Гольдт і Н. Фаркаш, худ. Б. Ердман, О. Уткін.

1928

БЕЗПРИТУЛЬНІ — 6 част. (1788 м). ВУФКУ (О. К.), вип. 11. X. 1928 р. (Київ), 1. II. 1929 р. (Москва). Сцен. Л. Френкель і Г. Брасюх, реж. Л. Ердман і Я. Геллер, опер. Г. Дробін, худ. І. Суворов. *У ролях:* В. Людвінський та діти Одеського дитячого будинку.

БУРЯ („Маяк на Чорному морі", „Сторож маяка", „Історія однієї ночі") — 6 част. (1901 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 28. IX. 1928 р. (Київ), 12. II. 1929 р. (Москва). Сцен. Н. Біязі, реж. П. Долина, опер. І. Гудима, худ. В. Кричевський. *У ролях:* Ю. Солнцева (Катя — дочка наглядача маяка), І. Замичковський (Петрович, її батько), А. Клименко (матрос-комуніст Сергій), Ю. Шумський (чиновник митниці).

ВАНЬКА І „МЕСНИК" („Ванька Огнєвий") — 6 част. (1939 м). ВУФКУ (К. К.),випуск 4. III. 1928 р. (Київ), 23. X. 1928 р. (Москва). Сцен. Д. Муха і Л. Луков, реж. А. Лундін, опер. А. Майнс, худ. С. Зарицький.

ВАСИЛИНА („Бурлачка") — 6 част. (2010 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 3. IV. 1928 р. Сцен. Н. Яловий, реж. Ф. Лопатинський, опер. О. Лаврик, худ. П. Кричевський.

ДВОЄ — 1 част. (398 м), ВУФКУ (О. К.), випуск 1928 р. Сцен. і реж. М. Білинський, опер. В. Окулич, худ. С. Худяков,

ГРЕБЛЮ ПРОРВАНО („Леся") — 6 част. (1430 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 23. IX. 1928 р. (Київ), 12. II. 1929 р. (Москва). Сцен. Д. Фальківський і А. Френкель, реж. М. Капчинський, опер. Я. Краєвський, худ. С. Зарицький.

ДІВЧИНА З ПАЛУБИ („Полундра") — 6 част. (1444м). ВУФКУ (О. К.), випуск 19. XI. 1928 р. (Київ), 11. II. 1929 р. (Москва). У 1937 р. фільм вийшов в новій редакції. Сцен. І. Леонов, реж. О. Перегуда і Г. Кравченко, опер. А. Кюн і Я. Куліш, худ. С. Худяков і В. Мюллер. *У головній ролі* М. Таут-Корсо.

ДЖІММІ ГІГГІНС — 8 част. (2600 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 9. X. 1928 р. (Київ), 15. I. 1929 р. (Москва). Сцен. І. Бабель і Г. Тасін (за однойменним романом Е. Сінклера), реж. Г. Тасін, опер. І. Бєльський, худ. Г. Байзенгерц і С. Зарицький. *У ролях:* А. Бучма (Джіммі Гіггінс), Ю. Солнцева, І. Замичковський, К. Кошевський, М. Панов.

ЄШІЛЬ - АДА — неігровий художній фільм про Крим. Реж. К. Томський.

ЗАКОНИ ШТОРМУ — 7 част. (2000 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 6. VII. 1928 р. (Київ), 18. XII. 1928 р. (Москва). Сцен. В. Каверін (за його повістю „Дев'ять десятих долі"), реж. О. Соловйов, опер. М. Гольдт і А. Кюн, худ. В. Мюллер. *У ролях:* Ніна Лі (прапорщик жіночого батальйону), К. Хохлов, Б. Шліхтінг.

ЗА СТІНОЮ („Мова стін", „Хто вона?", „Невдалий роман") — 7 част. (1711 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 11. V. 1928 р. (Київ), 4. V. 1929 р. (Москва).Сцен. А. Паволоцький і А. Бучма, реж. А. Бучма, опер А. Станке, худ. Г. Байзенгерц і І. Суворов. *У ролях:* А. Бучма, М. Дюсіметьєр (Клава), П. Скляр-Отава (Марта), К. Кошевський.

ЗВЕНИГОРА („Зачароване місце") — 6 част. (1799 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 13. IV. 1928 р. (Київ), 8. V. 1928 р. (Москва). Реж. О. Довженко, опер. Б. Завелєв, худ. В. Кричевський. *У ролях:* С. Свашенко, М. Надемський, Г. Астаф'єв, І. Селюк, Л. Барбе, П. Скляр-Отава, В. Уральський і А. Сімонов.

ЗЕМЛЯ КЛИЧЕ („Крик в степу") — 7 част. (1882 м). ВУФКУ (О. і Я. К.), випуск 19. VI. 1928 р. (Київ). Сцен. М. Зац і Б. Шаранський, реж. Б. Баллюзек, опер. В. Лемке, худ. Н. Альтман і М. Буюклі.

КАРМЕЛЮК. За пов. М. Старицького. 5300 м. 2 серії. Реж. І. Савченко. (Знято з екрану у 1934 р.).

КРІЗЬ СЛЬОЗИ („Сторінки минулого") — 6 част. (2428 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 2. IV. 1928 р. (Київ), 8. I. 1929 р. (Москва). Сцен. Г. Гричер-Черіковер і І. Скворський (за мотивами оповідань Шолом-Алейхема), реж. Г. Гричер-

Чериковер, опер. Н. Фаркаш, Ф. Вериго-Даровський, Й. Шпінель.

КІРА-КІРАЛІНА („Двічі продана")—6 част. (2369 м). ВУФКУ (Ялта), випуск 23. IV. 1928 р. (Київ), 21. V. 1929 р. (Москва). Сцен. Н. Плєський і Є. Валерська, реж. Б. Глаголін, опер. Н. Фаркаш, худ. Р. Шарфенберг. *У ролях:* Є. Валерська (Кіра), А. Рубіна (дочка Кіри), А. Ватуля (коваль Стовр), Ю. Крестинський (син Кіри).

ЛАВИНА („Полундра") — 6 част. (1777 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 15. X. 1928 р. (Київ), 3. IX. 1929 р. (Москва). Сцен. і реж. І. Перестіані, опер. А. Станке, худ. Г. Байзенгерц. *У ролях:* М. Панов (професор), Ніна Лі (дочка професора), І. Перестіані, В. Горський (контрреволюціонер).

ЛЮДИНА З ЛІСУ („Лісова людина", „Помста за минуле", „Мисливець Полоз") — 7 част. (1924 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 2. І. 1928 р. (Київ), 25. XII. 1928 р. (Москва). Сцен. К. Кошевський, реж. Г. Стабовий, опер. Д. Демуцький, худ. С. Худяков. *У ролях:* С. Карпенко (лісовий звір), П. Масоха, Д. Капка (нянька).

МЛИН НА УЗЛІССІ („Димок над урвищем") — 6 част. (1311 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 26. X. 1928 р. Сцен. і реж. В. Юнаковський, опер. Ю. Тамарський, худ. І. Суворов. *Ролі* виконують студенти Одеського кінотехнікуму.

НАПЕРЕДОДНІ — 6 част. (1604 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 27. X. 1928 р. Сцен. М. Зац і Г. Гричер-Чериковер (за оповіданням О. Купріна „Гамбрінус"), реж. Г. Гричер-Чериковер, опер. О. Калюжний, худ. Й. Шпінель. *У ролях*: А. Бучма (Сашко-музикант), Ю. Шумський, П. Масоха.

НЕПЕРЕМОЖЕНІ („Антоніо Терметто") — драма на 7 част. (1851 м). (О. К.), випуск 21. І. 1928 р.(Київ), 15. IV. 1928 р. (Москва). Сцен. М. Княжанський і А. Кордюм, реж. А. Кордюм, опер. М. Гольдт і Ф. Вериго-Даровський, худ. Г. Байзенгерц. *У головній ролі:* Т. Таут-Корсо.

ОКТЯБРЮХОВ І ДЕКАБРЮХОВ („Декабрюхов і Октябрюхов") — 6 част. (1666 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 1. V. 1928 р. (Київ), 28. X. 1929 р. (Москва). Сцен. В. Маяковський, реж. О. Смірнов і А. Іскандер, опер. І. Гудима, худ. В. Мюллер, худ.-мультиплікатор Є. Макаров. *У ролях:* М. Цибульський (Микола Декабрюхов), І. Васильченко (Іван Октябрюхов), М. Єгорова (дружина Октябрюхова), В. Корш (великий князь Микола Миколайович).

ОДИНАДЦЯТИЙ — 5 част. (1600 м.), неігровий художній фільм. ВУФКУ. Сцен. і реж. Д. Вертов, опер. М. Кауфман.

ОЧІ, ЯКІ БАЧИЛИ („Мотеле Шпіндлер", „Мотеле — ідеаліст", „Наївний кравець") — 6 част. (1901 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 15. XII. 1928 р. (Київ), 22. XI. 1929 р. (Москва). Сцен. С. Лазурін, реж. В. Вільнер, опер. Б. Завелєв, худ. Й. Шпінель. *У ролях:* Ю. Солнцева.

ПРИМХИ КАТЕРИНИ II („Турбаївська катастрофа") — 7 част. ВУФКУ (О. К.), випуск 1. IV. 1928 р. (Київ), 25. IX. 1928 р. (Москва). Сцен. В. Юрезанський і О. Гатов, реж. П. Чардинін, опер. Д. Демуцький, худ. В. Кричевський.

ПІКОВИЙ КВИТОК. — Київська кіноекспериментальна майстерня, реж. Г. Затворницький; ролі виконують учасники кіномайстерні.

ПРОВОКАТОР („Його кар'єра", „В павутині") — 7 част. (2315 м). ВУФКУ (Я. К.). Сцен. О. Досвітній, реж. В. Турін, опер. М. Бєльський, худ. А. Гончарський.

ПРОДАВЕЦЬ ЩАСТЯ. — Одеський державний кінотехнікум. Реж. Г. Косухін, опер. В. Горіцин. *У ролях:* студенти кінотехнікуму.

ПРОДАНИЙ АПЕТИТ („Філантроп") — 6 част. (1728 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 5. III. 1928 р. (Київ), 12. VI. 1928 р. (Москва). Сцен. А. Марієнгоф, М. Ердман (за однойм. памфлетом П. Ляфарга), реж. М. Охлопков, опер. І. Рона, худ. Г. Байценгерц і Б. Ердман. *У ролях:* А. Бучма, М. Цибульський, О. Суслов, М. Дюсіметьєр, І. Ельворті, В. Лісовський.

ПОГОВІР („Розповідь обивателя") — 7 част. (1894 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 15. II. 1928 р. (Київ), 20. XI. 1928 р. (Москва). *У ролях* А. Фіялковська, Д. Капка, К. Яковлєва.

РОЗПОВІДЬ ПРО БІЛКУ-ГОСПОДАРКУ І МИШКУ-ЗЛОДІЙКУ. — Мультиплікаційний фільм, 1 част., ВУФКУ (Харків), 1928 р. Реж.-худ. В. Левандовський, худ. В. Дев'ятін і В. Левандовський.

СИНЯ ПТАШКА. За Метерлінком. Реж. І. Юрченко.

ТАМІЛЛА („Тричі продана", „За що її судили") — 6 част. (1636 м.). ВУФКУ (О. К.), випуск 16. І. 1928 р. (Київ), 1. V. 1928 р. (Москва). (За романом Ф. Дюшена „Тамілла"). Реж. Е. Мусхін-Бей, опер. А. Станке і Ю. Тамарський, худ. Г. Байзенгерц. *У ролях:* А. Заржецька (Тамілла), М. Ляров.

ТРИ КІМНАТИ З КУХНЕЮ („Жахлива людина") — 5 част. (1400 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 2. VIII. 1928 р. (Київ), 25. І. 1929 р. (Москва). Сцен. С. Лазурін, реж. М. Шпиковський, опер. А. Станке, худ. М. Буюклі. *У ролях:* Д. Феллер, В. Лісовський.

ТРОЄ („Діти") — 7 част. (2146 м). ВУФКУ (Я. К.), випуск 6. IV. 1928 р. (Київ), 20. XI.

1928 р. (Москва). Сцен. В. Маяковський, реж. О. Соловйов, опер. А. Кюн, худ. В. Баллюзек і К. Євсєєв. *У ролях:* Г. Маринчак, З. Баранцевич, Б. Гончаров, Ю. Крестинський.

ЧЕРЕВИЧКИ („Ніч під Різдво") — 6 част. (1519 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 13. II. 1928 р. (Київ), 27. III. 1928 р. (Москва). Сцен. А. Гуревич (за повістю М. Гоголя „Ніч перед Різдвом"), реж. П. Чардинін, опер. Б. Завелєв, худ. В. Кричевський і Г. Байзенгерц. *У ролях:* А. Сімонов, А. Харитонов, С. Васютинський, О. Аппак.

ЧОРТОПОЛОХ („Темрява", „Морок", „Жреці темряви") — 6 част. (1506 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 9. XI. 1928 р. Сцен. І. Стрельчук, реж. П. Долина, опер І. Гудима, худ. В. Кричевський.

ЯСЛА — неігровий фільм (К. К.). Автор-опер. М. Кауфман.

1929

АРСЕНАЛ („Січневе повстання в Києві 1918 року") — 8 част. (1820 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 25. II. 1929 р. (Київ), 26. III. 1929 р. (Москва). Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Д. Демуцький, худ. Й. Шпінель та В. Мюллер, комп. І. Белза (озвучений варіянт). *У ролях:* С. Свашенко (робітник-більшовик Тиміш), А. Бучма (німецький солдат).

БЕНЕФІС КЛЬОВНА ЖОРЖА — 6 част. (1800 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 19. II. 1929 р. (Київ), 6. VIII. 1929 р. (Москва). Сцен. С. Вейтінґ (Радзінський) і В. Вальдо, реж. О. Соловйов, опер. М. Бєльський, худ. С. Худяков. *У головній ролі* М. Надемський.

БУЙНЕ ПАГІННЯ — створено харківською групою кіноробмолу, реж. Л. Луков. *У ролях:* — учасники колективу кіноробмолу.

ВЕЛИКЕ ГОРЕ МАЛЕНЬКОЇ ЖІНКИ („Так іноді буває" — 6 част. (1548 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 18. VII. 1929 р. (Київ), 8. X. 1929 р. (Москва). Сцен. В. Косач (Радиш), реж. М. Терещенко, опер. Б. Завелєв, худ. В. Мюллер.

В ЗАМЕТАХ („Завірюха") — драма на 6 част. (1730 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 26. IV. 1929 р (Київ), 20 II. 1930 р. (Москва). Сцен. Л. Ляшенко, реж. П. Долина, опер. О. Лаврик, худ. С. Худяков. *У ролях:* З. Кордюмова (внучка лісничого), С. Свашенко (партизан), М. Надемський (лісничий), Гранкін (повітовий староста).

ДВІ ЖІНКИ. Кіноп'єса, 7 част. (2580 м). ВУФКУ. Сцен. В. Строєва, С. Рошаль, реж. Г. Рошаль, опер. М. Бєльський, худ. І. Шпінель. *У ролях:* С. Яковлєва, Б. Горський, Ю. Солнцева, С. Свашенко.

ДЖАЛЬМА — 6 част. (1864 м.). ВУФКУ (К. К.), випуск 26. II. 1929 р. (Київ), 2. VII. 1929 р. (Москва). Сцен. В. Охрименко і А. Кордюм (лібрето Н. Біязі), реж. А. Кордюм, опер. Ю. Тамарський і Я. Краєвський, худ. В. Кричевський. *У ролях:* Л. Островська, І. Кононенко-Козельський, С. Любченко, Г. Горбань.

ДЖЕНТЛЬМЕН І ПІВЕНЬ („Півні перегукуються"), 6 част., 1600 м., Білгоскіно, вип.16. XI. 1929 р., Київ. Сцен. Л. Іеріхонов, І. Долгопольський, реж. В. Баллюзек.

ЕКСПОНАТ З ПАНОПТИКУМУ — драма на 7 част. (1910 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 29. XI. 1929 р. Сцен. К. Кошевський і С. Лазурін, реж. Г. Стабовий, опер. В. Завелєв, худ. В. Мюллер.

ЗА МОНАСТИРСЬКОЮ СТІНОЮ — 7 част. (1989 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 15. I. 1929 р. (Київ), 26. II. 1929 р. (Москва). Сцен. Н. Усатик (Ткачик), реж. П. Чардинін, опер. Г. Дробін, худ. Г. Байзенгерц і С. Худяков. *У ролях:* Ніна Лі, М. Ляров, М. Кучинський, А. Осташевський, М. Лундіна.

ЗАХАР БЕРКУТ — за романом Ів. Франка. ВУФКУ (Одеса), опер. І. Рона.

ЗЛИВА („Офорти до історії гайдамаччини") — 6 част. (1540 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 18. IV. 1929 р. (Москва), 13. VI. 1929 р. (Київ). Сцен. і реж. І. Кавалерідзе, опер. О. Калюжний, комп. П. Толстяков. *У ролях:* І. Мар'яненко (Гонта), М. Петляшенко (Залізняк), С. Шкурат (селянин), С. Паньківський (єзуїт), Т. Луценко (Оксана), В. Піддубний (Ярема), Г. Білов (пан).

КОМСОМОЛІЯ („Шлях зміни") — ВУФКУ (К. К.), 1929 р. Сцен. і реж. Я. Печорін, опер. Д.Сода, худ. М. Семененко і В. Кричевський.

КОНВЕЄР СМЕРТИ, К. К., реж. І. Пир'єв.

ЛЮДИНА З КІНОАПАРАТОМ — 6 част. (1800 м). ВУФКУ (К. К.), випуск 1929 р. (Київ), 9. IV. 1929 р. (Москва). Реж.-кер. Д. Вертов, асист. реж. Є. Свілова, гол. опер. М. Кауфман.

МЕРТВА ПЕТЛЯ („Дівчина-пілот") — 6 част. (1364 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 10 IX. 1929 р. Сцен. Д. Мар'ян, реж. О. Перегуда, опер. Д. Демуцький, Г. Дробін, О. Калюжний, худ. Й. Шпінель.

МИТРОШКА — СОЛДАТ РЕВОЛЮЦІЇ („Несподіваний герой") — 6 част. (1400 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 30. V. 1929 р. Сцен. В. Каменський, реж. М. Терещенко, опер. І. Рона, худ. І. Суворов.

НАВЕСНІ, 1929 р. К. К. Реж. і опер. М. Кауфман.

НЕ ПО ДОРОЗІ („Ухил", „Кривими шляхами") — 5 част. (1292 м). ВУФКУ (О. К.),

випуск 4. І. 1929 р. (Київ). Сцен. В. Фартучний, реж. М. Терещенко, опер. Ф. Вериго-Даровський, худ. В. Мюллер.

НЕМАЄ ПЕРЕПОН („Не знаю перепон") — 2 част.(428 м). ВУФКУ (К. К.),1929 р. Сцен. Є. Косухін, опер. Г. Хімченко.

НІЧНИЙ ВІЗНИК — 6 част. (2053 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 8. IV. 1929 р. (Київ), 18. VI. 1929 р. (Москва). Сцен. М. Зац, реж. Г. Тасін, опер. А. Кюн, худ. Г. Байзенгерц і Й. Шпінель. Фільм озвучено в 1936 р. , комп. Ю. Мейтус і В. Рибальченко. *У ролях:* А. Бучма (Гордій Ярощук — нічний візник), М. Дюсіметьєр (Катя, його дочка), Т. Томський (Борис, підпільник), Ю. Шумський (начальник білогвардійської розвідки).

НОВИМИ ШЛЯХАМИ („Дві сили") — 6 част. (1836 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 9. І. 1929 р. Сцен. Й. Рутер і М. Дашевський, реж. П. Долина, опер. О. Лаврик, худ. Й.. Шпінель.

ПЕРЛИНА СЕМІРАМІДИ — 7 част. (2200 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 29. III. 1929 р. (Київ), 13. VШ. 1929 р. (Москва). Сцен. С. Вейтінґ (Радзінський) і В. Вальдо, реж. Г. Стабовий, опер. І. Рона, худ. Г. Байзенгерц і І. Суворов. *У ролях:* Є. Мочері, Г. Марінчик, С. Петров, К. Томський.

ПОЛУНИЧНЕ ВАРЕННЯ — мультиплікаційний фільм, 1 част. (122 м). Товариство друзів радянського кіна (Харків) і ВУФКУ, 1929 р. Реж. і худ. Б. Зейлінгер, Г. Злочевський і Д. Муха.

ПРИГОДИ ШВКАРБОВАНЦЯ („Полтинник", „Заради полтинника")— 6 част. (1869 м). ВУФКУ (К. К.), випуск 15. II. 1929 р. (Київ), 23. IV. 1929 р. (Москва). За повістю В. Винниченка. Сцен. М. Бажан, реж. А. Лундін, опер. Я. Краєвський, худ. С. Зарицький. *У ролях:* І. Кононенко-Козельський, К. Конелян (Федько), М. Орлов (Толя).

САМ СОБІ РОБІНЗОН („Радянський Робінзон") — 7 част. (1719 м). ВУФКУ (К. К.), випуск 31. XII. 1929 р. Сцен. Девятін і Л. Френкель, реж. Л. Френкель опер. Ю. Вовченко, худ. С. Зарицький. *У ролях:* Т. Златогорова, П. Скуратов.

СЕЛО ВЕСЕЛЕ — 2 част. (605 м). ВУФКУ (К. К.), 1929 р. Сцен. К. Кошевський, реж. Г. Гричер-Чериковер, опер. Ю. Тамарський, худ. В. Кричевський.

СУДДЯ РЕЙТАНЕСКУ („Суддя Рейтан", „Двійник") — 6 част. (1721 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 3. X. 1929 р. (Київ), 21. X. 1929 р. (Москва). Сцен. Н. Панков, реж. Ф. Лопатинський, опер. Я. Краєвський, худ. М. Симашкевич. *У ролях*: Б. Карлаш-Вербицький (суддя Рейтанеску), З. Валєвська.

ТЕМНЕ ЦАРСТВО („Передзвін") — 8 част. (1927 м). ВУФКУ (О. К.), випуск 27. IX. 1929 р. (Київ), 30. XII. 1929 р. (Москва). Сцен. С. Єрмолінський, Є. Осінська-Желавкова (лібретто Ю. Райзмана), реж. О. Гавронський, опер. І. Гелейн, худ. Г. Павлович і С. Худяков.

ШКІДНИК — 5 част. (1370 м). ВУФКУ (К. К.) випуск 9. X. 1929 р. (Київ). Сцен. В. Матюшенко і Г. Васильченко, реж. К. Болотов, опер. І. Рона і П. Горбенко, худ. Ю. Швець і В. Каплуновський.

ШКУРНИК („Знайоме обличчя", „Пригоди Шмигунова", „Цибала", „Історія одного обивателя"), — комедія на 7 част. (2159 м). ВУФКУ (К. К.), випуск 2. V. 1929 р. (Київ). Сцен. В. Охременко, Б. Розенцвейг і М. Шпиковський, реж. М. Шпиковський, опер. О. Панкратьєв, худ. С. Зарицький. *У ролях:* І. Садовський (Шмельцев — обиватель), Л. Ляшенко (нач. „заградиловки"), Д. Капка (полковник), С. Власенко (нач. пункту боротьби з самогоном).

1930

ВІТЕР З ПОРОГІВ („Останній лоцман") — 7 част. (1740 м). ВУФКУ (К. К.), випуск 3. III. 1930 р. (Київ), 13. III. 1931 р. (Москва). Сцен. Г. Брасюк і А. Кордюм, реж. А. Кордюм, опер. І. Рона, худ. В. Кричевський. *У ролях:* М. Садовський (старий лоцман Ковбань), М. Братерський (молодий лоцман Степан), І. Кононенко-Козельський (молодий лоцман Андрій Ковбань), А. Островська.

ВОГНЕННА ПОМСТА („Болотяні вогні", „Чорний ліс"), 6 част., 1200 м., Українфільм * (О. К.), вип. 8. IV. 1930. Сцен. М. Ятко (Ятченко), реж. Д .Ердман, опер. М. Топчій, худ. С. Худяков, В. Кричевський. *У ролях:* О. Харламов, В. Войшвило, В. Крицький, А. Чуверов, Г. Ростов, І. Франко, П. Масоха.

ВОЛОДАР СВІТУ, К. К., 1930 (?), реж. І. Пир'єв.

ВСЕ СПОКІЙНО. 7 част. 1952 м., Українфільм (О. К.), вип. 27. XI. 1930 (Київ), 5. II. 1932 (Москва). Сцен. В. Березинський, реж. К. Томський, опер. В. Горіцин, худ. П. Бейтнер. У ролях: В. Асланов, К. Домбровська, А. Склі-фасовський, В. Комарецький, Б. Шелестов-Заузе, П. Дацюк, В. Піддубний.

ГІСТЬ ІЗ МЕККИ („Дорога вогню"). 9 част., 2611 м. "Українфільм". (О. К.). Сцен. С. Уей-

* З 1930 р. замість ВУФКУ було створено „Українфільм".

тінг і В. Вальдо, реж. Г. Тасін, опер. М. Бєльський, худ. Й. Шпінель і П. Бейтнер. *У ролях:* К. Томський, Б. Цоппі, Н. Біляєв, Н. Макаберідзе, М. Кучинський, А. Хайрі, Б. Карлаш-Вербицький, Г. Маринчак.

ЗАСВИСТАЛИ КОЗАЧЕНЬКИ, 1930(?), реж. Л. Луков (знято з виробництва).

ЗІРВАНІ ДНІ. 6 ч., Українфільм (О. К.), вип. 3. XII. 1930 (Київ). Сцен. С. Уейтінг (С. Радзінський), реж. О. Соловйов, опер. Б. Завелєв, худ. С. Худяков. *У ролях:* С. Свашенко, В. Чувелєв, О. Підлісна, І. Твердохліб, С. Васютинський, І. Костенко, І. Франко, М. Надемський, С. Шагайда.

ЗЕМЛЯ. Епопея, 6 ч., 1704 м., ВУФКУ (К. К.), вип. 8. IV. 1930. Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Д. Демуцький, худ. В. Кричевський, комп. Л. Ревуцький. *У ролях:* С. Шкурат (Опанас), С. Свашенко (Василь), Ю. Солнцева (дочка Опанаса), Е. Максимова (жінка Василя), В. Красенко (дід Петро), В. Михайлов (священник), П. Петрик (промовець), М. Надемський (дід Семен).

ІХ ВУЛИЦЯ („Звільнення", „Визволення"), 6 ч., 1835 м., Українфільм (О. К.), вип. 25. X. 1930 (Київ). Сцен. К. Полонник (лібретто), С. Скрябін, реж. Я. Гемер, опер. Д. Ксендзовський, худ. М. Симашкевич. *У ролях:* Г. Маринчак, А. Горичева, Б. Щепановський.

КАРМЕЛЮК, 1930(?). Реж. Ф. Лопатинський.

КВАРТАЛИ ПЕРЕДМІСТЯ. 6 ч., 1481 м., Українфільм, (К. К.), вип. 20. VI. 1930 (Київ), 11. XI. (Москва). Сцен. М. Бажан, реж. Г. Гричер-Чериковер, опер. Н. Козловський, худ. С. Зарицький. *У ролях:* Н. Вачнадзе, Р. Орлов, Б. Загорський, П. Юдін, В. Лісовський, А. Норвімо, Т. Білінська.

КОНТАКТ („Батьки й діти"), 6 ч., 2125 м., Українфільм (К. К.), вип. 6. V. 1930 (Київ), 26. I. 1931 (Москва). Сцен. В. Охременко, реж. Е. Косухін, опер. Ю. Вовченко, Ю. Тамарський, худ. В. Кричевський. *У ролях:* Б. Безгін. Л. Негрі, В. Миронова, Т. Токарська, В. Лісовський, С. Грабін, Г. Обухович.

КРОКУВАТИ ЗАВАЖАЮТЬ („Заважають рухатись вперед". „Їх влада"). 7 ч., 1720 м., ВУФКУ (О. К.), вип. 20. II. 1930. Сцен. С. Лазурін, реж. Г. Стабовий, опер. Я. Куліш, худ. М. Сімашкевич. *У ролях:* А. Панкришев, Б. Міхаєліс, С. Шагайда, С. Мінін, Є. Коханенко.

КРИГОЛОМ «ЛПТКЕ». 5 ч., 1740 м., Українфільм, (О. К.). Сцен. П. Радзиховський, реж. Я. Гемер, опер. П. Радзиховський.

ЛЮДИНА З МІСТЕЧКА („Давид Горелік", „Мрійник", „Розріз епохи"). 5 ч., 1900 м., ВУФКУ (О. К.), вип. 30. XII. 1930 (Київ), 16. VIII. 1931 (Москва). Сцен. В. Строєва, С. Рошаль, реж. Г. Рошаль, опер. М. Бєльський, худ. І. Шпінель. *У ролях:* В. Зускін, С. Петрова, Н. Лі, С. Свашенко, М. Надемський, С. Шагайда.

МІРАБО. 6 ч., 1937 м., вип. 22. XII. 1930 (Київ), 9. VII. 1931 (Москва), Українфільм, (К. К.). Сцен. А. Агаларов, А. Кордюм, Н. Матіаш, реж. А. Кордюм, опер. Ю. Тамарський, І. Рона, О. Панкратьєв, худ. В. Каплуновський. *У ролях:* Л. Островська, С. Мінін, П. Масоха, В. Сокирко, Л. Негрі, А. Кордюм, В. Лісовський, М. Михайлов.

НЕ ЗАТРИМУЙТЕ РУХУ. 5 ч., 1470 м., Українфільм (К. К.), вип. 19. XI. 1930. Сцен. Ю. Мокреєв, І. Пєрцев, реж. П. Коломойцев, опер. І. Шеккер, худ. В. Каплуновський. *У ролях:* О. Петришина, М. Пальников, В. Гомоляка, Б. Загорський, С. Грабін, В. Раковський.

ОХОРОНЕЦЬ МУЗЕЮ. 6 ч., 1800 м., ВУФКУ (О. К.), вип. 7. III. 1930 (Київ), 30 VI. 1930 (Москва). Сцен. М. Зац, реж. Б. Тягно, опер. Б. Завелєв, худ. Й. Шпінель. *У ролях:* І. Замичковський, Н. Лі, С. Шагайда, О. Подорожній, Г. Довженко.

ПЕРЕКОП („Пісня про Перекоп"), 7 ч., 2200 м., Українфільм (О. К.), вип. 3. XI. 1930 (Київ), 21. XI. 1930 (Москва). Сцен. і реж. І. Кавалерідзе, опер. М. Топчій, худ. Г. Довженко. *У ролях:* М. Садовський, В. Красенко, В. Піддубний, Г. Астаф'єв, І. Твердохліб, С. Шагайда, С. Васютинський.

ПРАВО НА ЖІНКУ („Студентка", „Делегатка"). 6 ч., Українфільм (К. К.), 1930. Сцен. М. Бажан, А. Катер, реж. А. Катер, опер. А. Калюжний, В. Окулич, худ. С. Зарицький. *У ролях:* Т. Златогорова, В. Сокирко, П. Скуратов.

П'ЯТЬ НАРЕЧЕНИХ. 7 ч., 1721 м., ВУФКУ (О. К.), вип. 18. III. 1930 (Київ), 1. XII. 1930 (Москва). Сцен. Д. Мар'ян, реж. А. Соловйов, опер. А. Кюн, худ. Й. Шпінель. *У ролях:* А. Бучма, Т. Адельгейн, Т. Токарська, С. Шагайда, В. Крицький.

СЕКРЕТ РАПІДУ. 6 ч., 1523 м., Українфільм (К. К.), вип. 8. VII. 1930 (Київ), 21. I. 1931 (Москва). Сцен. М. Майський, реж. П. Долина, опер. Г. Хімченко, худ. Ю. Швець. *У ролях:* С. Шкурат, В. Мец, С. Мінін, К. Михайлова, С. Чарський, В. Лісовський, Д. Капка.

СИМФОНІЯ ДОНБАСУ („Ентузіязм"), 1930. Зв. документальний фільм. Реж. Дзига Вертов, опер. Б. Цейтлін, звукоопер. М. Тімарцев, П. Штро.

ТИСЯЧА ДЕВ'ЯТЬСОТ ДВАДЦЯТИЙ РІК („Хліб"). 6 ч., 1014 м., Українфільм (К. К.), вип. 4. III. 1930 (Київ). Сцен. В. Ярошенко, реж. Н. Шпіковський, опер. А. Панкратьєв, худ. С. Зарицький. *У ролях:* Л. Ляшенко, С. Смірнова, Д. Капка, Ф. Гамалій, З. Корнєва.

ТОБІ ДАРУЮ („Ніж прадідів тобі дарую"). 6 ч., 1800 м., ВУФКУ (О. К.), вип. 31. I. 1930 (Київ), 12. II. 1931 (Москва). Сцен. і реж. В. Радиш, опер. А. Лаврик, Д. Демуцький, худ. І. Падалка, С. Худяков. *У ролях:* С. Шагайда, О. Підлісна.

ТРАНСБАЛТ („Герой індійського океану", „Сіль"). 6 ч., 1862 м., Українфільм (К. К.), вип. 2. IX. 1930 (Київ), 3. II. 1931 (Москва). Сцен. В. Раковський, М. Куц, М. Білінський, реж. М. Білінський, опер. І. Шеккер. худ. В. Каплуновський, комп. І. Віленський. *У ролях:* С. Мінін, С. Смірнова, Б. Безгін, В. Войшвило, Т. Дегтярьов, І. Капралов, І. Левченко.

ХЛОПЧИК З ТАБОРУ. 6 ч., 1880 м., ВУФКУ (О. К.), вип. 29. I. 1930 (Київ), 31. VI. 1931 (Москва). Сцен. Б. Шаранський, реж. А. Стрижак, опер. Я. Куліш, худ. С. Худяков. *У ролях:* Б. Щепанівський, С. Карпенко, В. Піддубний, А. Клименко, В. Людвинський.

ЧЕРВОНЦІ („Червоне козацтво"). 5 ч., 1792 м., ВУФКУ (О. К.), вип. 29. VII. 1930 (Київ), 20. II. 1931 (Москва). Сцен. М. Олійниченко (М. Макотинський), реж. П. Чардинін, М. Шор, опер. Я. Краєвський, Г. Дробін і Р. Пташний, худ. С. Худяков.

ЧИСТКА („Скринька"). 3 ч., 1000 м., ВУФКУ (О. К.), вип. 6. V. 1930. Сцен.В. Чернявський, Х. Шмайн, реж. Х. Шмайн, опер. Д. Ксендзовський, П. Радзиковський, худ. С. Худяков.*У ролях:* І. Твердохліб, І. Кононенко, І. Маликов-Ельворті, З. Кордюмова.

ЧОРНІ ДНІ („Сорочинська трагедія"). 7 ч., 2000 м., Українфільм (К. К.), вип. 25. XII. 1930. Сцен. В. Фольський, П. Долина і О. Корнійчук, реж. П. Долина, опер. Ю. Вовченко, В. Філіпов, худ. В. Баллюзек. *У ролях:* С. Мінін, Г. Астаф'єв, В. Сокирко, С. Смірнов, Б. Шелестов.

1931

ВОВЧІ СТЕЖКИ („Чотири дні", „Делегат на небо"). 6 ч.,1800 м., Українфільм (К. К.), вип. 10. III. 1931. Сцен. І. Іванов, Л. Ляшенко, реж. Л. Ляшенко, опер. Ю. Вовченко, худ. М. Семененко. *У ролях:* Т. Юра, В. Минко, Т. Токарська, Ф. Гамалій, М. Гайворонський, С. Шкурат, М. Колесник, С. Свашенко, М. Надемський, В. Войшвило.

ВОВЧИЙ ХУТІР („Двобій"). 3 ч., 1507 м., Українфільм (О. К.). Сцен. М. Ятко, реж. О. Штрижак, опер. М. Топчій, худ. М. Симашкевич. *У ролях:* В. Красенко — Власенко, куркуль; П. Масоха — Кіндрат, його син, петлюрівець; А. Клименко — Гнат, син куркуля, партизан; О. Підлісна — Докія; М. Надемський — комісар; В. Людвинський — партизан.

ВОГНІ БЕССЕМЕРА. 5 ч., 1500 м., Українфільм (К. К.). 1931 р. Сцен. В. Охременко, реж. П. Коломойцев, і Е. Косухін, опер. Ю. Голдобенко, худ. Ю. Швець, В. Обозянський. *У ролях:* В. Войшвило, Т. Токарська, Д. Капка.

ГАЗЕТЯРІ. 6 ч., 1130 м., Українфільм (К. К.), вип. 13. I. 1931. Сцен. і реж. К. Болотов, опер. А. Ємельянов, худ. Ю. Швець. *У ролях:* А. Кравченко та ін.

ГЕГЕМОН („Остання висота"). 6 ч., 2200 м., Українфільм (К. К.), вип. 29. I. 1931 (Київ), 16. VII. 1931 (Москва). Сцен. і реж. Н. Шпиковський, опер. А. Федотов, худ. Ю. Хомаза. *У ролях:* В. Войшвило, Б. Загорський, В. Лісовський, Д. Капка, В. Отруба.

ГЕНЕРАЛЬНА РЕПЕТИЦІЯ („Епоха", „ 1905 рік"). 6 ч., 1800 м., Українфільм (К. К.), вип. 25. IX. 1931 (Київ), 7. XI. 1931 (Москва). Сцен. М. Олейніченко, реж. М. Білінський, опер. І. Шеккер, М. Карюков, худ. В. Каплуновський, комп. І. Віленський. *У ролях:* Б. Фердінандов, В. Войшвило, С. Смірнова, В. Гомоляка, М. Гайворонський, І. Франко, А. Куц, М. Надемський.

ЖИТТЯ В РУКАХ („Проклята спадщина"). 6 ч., 1950 м., Українфільм (О. К. і К. К.), вип. 12. VI. 1931 (Київ), 12. VI. 1931 (Москва). Сцен. і реж. Д. Мар'ян, опер. Г. Хімченко, худ. І. Шпінель. *У ролях:* Б. Фердінандов, С. Яковлева, М. Братерський, В. Лісовський, Д. Капка.

ЗМІНА РОСТЕ („Піонерія"). Фільм для дітей. 7 ч., 1650 м., Українфільм (К. К.). Сцен. В. Ярошенко, реж. Л. Бодік, опер. В. Окулич, худ. Ю. Хомаза. *У ролях:* Голубєва, Пфефер, Якимович, Андрійченко, Васильєв.

ІТАЛІЙКА. 6 ч.,1800 м., Українфільм (К. К.). Сцен. С. Грабін і Л. Луков, реж. Л. Луков, опер. З. Чернявський, худ. В. Обозянський. *У ролях:* Р. Орлов, Т. Токарська, М. Пальников, І. Маркс, П. Масоха, В. Савицький, В. Войшвило, С. Грабін, Д. Капка, А. Куц, В. Базилевич, Л. Масоха.

КАРМЕЛЮК. 7 ч., 2450 м., Українфільм (О.К. і К.К.), вип. 6. IX. 1931. Фільм озвучено в 1936 р. Сцен. Ф. Самутін, С. Уейтінг (Радзінський), опер. А. Калюжний, худ. М. Симашкевич, реж. озв. вар. Ю. Мурин, звукоопер. Н. Правдолюбов, комп. Б. Лягошинський. *У ролях:*

С. Шагайда, Б. Карлаш-Вербицький, О. Подорожний, В. Ровинська, І. Твердохліб, Г. Шубна, Л. Масоха, З. Пігулович.

КРОКИ МІЛЬЙОНІВ. 5 ч., 1528 м., Агітпропфільм. Укрaїнфільм (О. К.). Сцен. В. Рапопорт, реж. К. Томський, опер. В. Горіцин, худ. М. Симашкевич. *У ролях:* М. Сидорова, А. Клименко.

ЛЕНІНСЬКЕ МІСТЕЧКО („За ленінське містечко"). 5 ч., 1037 м., Укрaїнфільм (О. К.). Сцен. В. Радиш, реж. Є. Григорович, опер. Л. Кан, худ. М. Симашкевич. *У ролях:* Б. Щепанівський, Т. Зайченко, О. Фішер.

НЕБУВАЛИЙ ПОХІД. Документальний фільм, 6 ч., 1970 м., Укрaїнфільм, 1931 р. Сцен., реж. і опер. М. Кауфман.

ОСТАННІЙ КАТАЛЬ („Людина і шлак", „Останній відкатник"). 7 ч., 1800 м., Укрaїнфільм (К. К.), 1931 р. Сцен. Н. Лядов, реж. Л. Френкель, опер. Ю. Єкельчик, худ. Ю. Швець. *У ролях:* М. Мінін, В. Лісовський, В. Львович, В. Орлов, Ф. Гамалій, Б. Загорський.

ПОЛУМ'Я ГІР. 6 ч., 1620 м., Укрaїнфільм (К. К.), 1931 р. Сцен. і реж. А. Кордюм, опер. І. Рона, худ. Ю. Хомаза. *У ролях:* С. Мінін, М. Астаф'єв, І. Маркс, Д. Зеланд, А. Трипільська, П. Костенко.

ПРАВО БАТЬКІВ („Батьки й діти"). 6 ч., 1850 м., Укрaїнфільм (О. К.), вип. 28. І. 1931. Сцен. С. Уейтінґ (Радзінський), С. Рошаль, реж. В. Строєва, опер. Я. Краєвський, худ. Г. Довженко. *У ролях:* І. Твердохліб, П. Ростов, С. Бабаджан, Б. Щепанівський, М. Надемський.

ПРИЙМАК („Так було"). 5 ч., 1440 м., Укрaїнфільм (О. К.), вип. 19. IX. 1931. Сцен. М. Зац, реж. А. Штрижак, опер. Я. Куліш, худ. І. Шпінель, М. Симашкевич. *У ролях:* В. Красенко, З. Кордюмова, М. Йосипенко, А. Клименко, Л. Козакевич.

СВІЙ ПАРУБОК („Будівники", „Два промфінпляни"). 6 ч., 1880 м., Укрaїнфільм (К. К.), вип. 9. VIII. 1931. Сцен. В. Охременко, реж. Л. Френкель, опер. І. Рона, худ. В. Каплуновський. *У ролях:* П. Масоха, О. Країнська, М. Болдуман, В. Лісовський.

СОЛОНІ ХЛОПЦІ. 6 ч., 2100 м., Укрaїнфільм (О. К.), 1931. Сцен. М. Зац, реж. Г. Тасін, опер. М. Бєльський, худ. С. Худяков, В. Мюллер. *У ролях:* З.. Корнєва, Г. Маринчак, М. Надемський, В. Чувелєв.

СТАНЦІЯ ПУПКИ („Свині завжди свині", „Свиньство на залізниці"). 5 ч., 1500 м., Укрaїнфільм (О. К.), вип. 10. II. 1931 (Київ), 4. III. 1931 (Москва). Сцен. і реж. Х. Шмаїн, опер. П. Радзиховський, В. Горіцин, худ. С. Худяков. *У ролях:* К. Гарін, І. Твердохліб, М. Сидорова, Б. Безгін.

ТРАВЕНЬ У ГОРЛІВЦІ („Перше травня у Горлівці"). 5 ч., 1579 м., Укрaїнфільм (К. К.), худ. кінонарис. Сцен. В. Фартучний, Г. Рошаль, реж. Г. Рошаль, опер. О. Панкратьєв. *У ролях:* М. Пальников, І. Маркс, С. Смірнова.

ФАТА МОРГАНА, 6 ч., 1649 м., 1931, Укрaїнфільм (К. К.). За повістю М. Коцюбинського. Реж. і сцен. Б. Тягно, опер. Д. Демуцький, О. Панкратьєв, худ. Ю. Хомаза, В. Баллюзек, В. Обозянський. *У ролях:* А. Бучма, І. Мар'яненко, С. Свашенко, В. Лісовський, С. Шкурат, С. Шагайда, С. Карпенко, П. Масоха та ін.

ФРОНТ. Укрaїнфільм (К. К.), зв. Сцен. і реж. О. Соловйов, опер. Я. Куліш, худ. Ю. Швець, комп. І. Белза, звукоопер. М. Правдолюбов. *У ролях:* С. Шагайда, В. Сокирко, Д. Капка, В. Лісовський, В. Войшвило.

ЧАТУЙ („Будь на сторожі"), 6 ч., 1760 м., Укрaїнфільм (К. К.), 1931. Сцен. С. Скляренко, реж. П. Долина, опер. В. Окулич, худ. Ю. Хомаза. *У ролях:* З. Кордюмова, М. Гайворонський, П. Петрик, М. Надемський, С. Шагайда.

ЧОРНА ШКІРА („Конвеєр"). 6 ч., 1900 м., Укрaїнфільм (К. К.), вип. 10. XI. 1931 (Київ), 1. XII. 1931 (Москва). Сцен. Д. Урін, реж. П. Коломойцев, опер. І. Шеккер, худ. Й. Шпінель. *У ролях:* В. Гомоляка, С. Мінін, М. Пальников, І. Сизов, Г. Нелідов, В. Корольова.

ШТУРМОВІ НОЧІ. 7 ч., 1610 м., Укрaїнфільм (О. К.), 1931. Сцен. і реж. І. Кавалерідзе, опер. М. Топчій, худ. В. Каплуновський. *У ролях:* С. Свашенко, І. Твердохліб, С. Шкурат, Є. Пономаренко, Т. Вечора, В. Шершньова.

1932

АВАНГАРД. Укрaїнфільм (О. К.). Сцен. і реж. М. Шпиковський, опер. О. Панкратьєв, худ. В. Каплуновський. *У ролях:* Б. Загорський, С. Свашенко, Л. Ляшенко, С. Шкурат, С. Смірнова. Знято з виробництва.

АТАКА („Марія", „Шахта «Марія»"). 6 ч., 2416 м., Укрaїнфільм (О. К.), 1932. Сцен. С. Лазурін, Г. Тасін, реж. Г. Тасін, опер. М. Бєльський, худ. В. Мюллер, С. Худяков. *У ролях:* М. Ляров, Ю. Чернишов, В. Лісовський, З. Корнєва, А. Бучма, С. Петров, В. Красенко, Є. Криць.

БОРОТЬБА ТРИВАЄ („Паростки Жовтня"). 7 ч., 1763 м., Укрaїнфільм (К. К.). Сцен. В. Розенштейн і Л. Луков, реж. Л. Луков, опер. В. Окулич і О. Сухов, худ. М. Семененко. *У ролях:* І. Маркс, С. Грабін, Ф. Гамалій, Т. Токарська,

М. Гайворонський, Д. Любченко, С. Мелещенко, К. Заллє.

ВІТАЮ З ПЕРЕХОДОМ („А ви здали іспит?"). 6 ч., 1465 м., Українфільм (О. К.), 1932. Сцен. Н. Ятко, реж. П. Долина, опер. В. Окулич, З. Чернявський, худ. В. Обозянський. *У ролях:* Т. Зайченко, С. Пельтек, В. Яворська, М. Сидорова, О. Харламов, І. Твердохліб, Л. Мацієвська.

ВИСОТА Ч. 5 („Нема таких фортець"). Зв., 6 ч., 1800 м., Українфільм (К. К.), 1932. Сцен. В. Охременко, реж. Ф. Лопатинський, опер. А. Лаврик, комп. Ю. Віленський, І. Белза, звукоопер. Г. Григор'єв, П. Штро, Н. Правдолюбов, худ. Ю. Хомаза. *У ролях:* С. Шагайда, В. Дзюба, О. Карпенко, В. Войшвило, Б. Карлаш-Вербицький.

ВОГНІ ДОКІВ. Українфільм, (О. К.). Сцен. А. Рапопорт, реж. П. Чардинін (остання постава), опер. Г. Шабанов. *У ролях:* Н. Чернишова, С. Мінін, В. Ровінська, І. Твердохліб. Знято з виробництва.

ВОГНІ НАД БЕРЕГАМИ. Українфільм (К. К.), 1932 (?). Реж. О. Соловйов, комп. В. Лятошинський, опер. О. Лаврик, худ. Ю. Швець. *У ролях:* С. Шагайда, С. Смірнова, Б. Карлаш-Вербицький, Д. Осипець, І. Маркс. Знято з виробництва.

ВОЙОВНИЧІ ДНІ („Ешелон № 9", „Бойові дні", „Товариш С-555"). 6 ч., 1750 м., Українфільм (К. К.), 1932. Сцен. і реж. Л. Луков, опер. В. Піщіков, худ. В. Обозянський, І. Кривенко. *У ролях:* С. Мінін, М. Пальников, В. Шершньова, В. Савицький, В. Войшвило, М. Гайворонський, Д. Капка, Л. Масоха. Знято з виробництва.

ДІТИ ШАХТАРІВ. 6 ч., 1880 м., Українфільм (О. К.), травень 1932. Сцен. А. Рапопорт, реж. О. Маслюков, опер. Л. Кан, худ. М. Симашкевич. *У ролях:* А. Клименко, М. Прядченко, В. Лаптєв, Г. Шубна, В. Красенко, І. Єгікт.

ІВАН, зв., 7 ч., 2800 м., вип. 6. XI. 1932, Українфільм. Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Д. Демуцький, Ю. Єкельчик, М. Глідер, комп. І. Белза,Б. Лятошинський, Ю. Мейтус, звукоопер. О. Бабій, худ. Ю. Хомаза. *У ролях:* П. Масоха, С. Шагайда, С. Шкурат, М. Надемський, О. Голик, Г. Юра, Д. Голубинський, К. Бондаревський, М. Горнатко, П. Пастушков, Ф. Барвінська.

ЛЮДИНА БЕЗ ФУТЛЯРА („Опустіть руку"). 6 ч., 1940 м., Українфільм (К. К.), вип. 1. IX. 1932. Сцен. С. Рошаль, В. Строєва, реж. В. Строєва, опер. Г. Хімченко, худ. І. Шпінель. *У ролях:* М. Вікторов, В. Миронова, М. Надемський, Б. Фердінандов, В. Лісовський, В. Войшвило, М. Гайворонський, В. Гомоляка.

ЛЮЛІ - ЛЮЛІ, ДИТИНО („Разом з батьками"). Зв., 6 ч., 1900 м., Українфільм (К. К.), вип. 13. XI. 1932. Сцен. О. Вараввa, Л. Френкель, реж. Л. Френкель, опер. Ю. Вовченко, комп. Г. Таранов, звукоопер. Г. Григор'єв, худ. С. Мандель. *У ролях:* Є. Коханенко, Г. Нелідов, С. Руденко, Г. Чаров, В. Міронова, С. Небоженко, Г. Долгов, П. Масоха, В. Дубравський, М. Гайворонський.

МАРШ ШАХТАРІВ. 1 ч., 400 м. Агітфільм. Українфільм (К. К.). Сцен. М. Бажан, реж. Ю. Мурін, опер. Г. Александров, комп. І. Белза, і Б. Лятошинський (в декораціях „Івана"). *В ролях:* П. Масоха — німецький робітник; В. Гомоляка — російський робітник.

МОЖЛИВО ЗАВТРА, 1932 (?). Реж. Д. Дальський, Л. Сніжинська, опер. В. Окуліч, худ. С. Мандель. Знято з виробництва.

МОКРА ПРИСТАНЬ (фільм не закінчений). Кіноповість. Українфільм (О. К.). Сцен. М. Бажан, М. Зац і М. Білінський, реж. М. Білінський, опер. М. Карюков, худ. Д. Дем'яненко. *У ролях:* В. Войшвило, Г. Маринчак, А. Куц, В. Красенко, В. Піддубний.

НА ВАРТІ. Агітфільм. Українфільм (К. К.). Реж. Б. Павлов, опер. Д. Сода, Г. В'юник. *У ролі* червоноармійця — Д. Капка.

НА ВЕЛИКОМУ ШЛЯХУ. Українфільм. (О. К.). Сцен. С. Уейтінґ, реж. В. Радиш, опер. М. Карюков. *У ролях:* М. Надемський, С. Шкурат, І. Твердохліб, М. Сидорова, Бролевич.

НА ЗАХОДІ ЗМІНИ (фільм не закінчений). Українфільм (К. К.). Сцен. і реж. М. Білінський, опер. Г. Хімченко, худ. С. Мандель. *У ролях:* М. Пальников, А. Чуверов, О. Сидоренко-Кернер, Д. Капка, С. Грабін, В. Гомоляка, С. Шагайда, М. Гайворонський.

НА ПЕРЕДОВИХ ПОЗИЦІЯХ. 6 ч., 1403 м., Українфільм (К. К.). Реж. Л. Ляшенко, опер. І. Лозієв, худ. В. Кричевський. *У ролях:* Ф. Гамалій, Л. Ляшенко, С. Смирнова, С. Грабін.

НАРОДЖЕННЯ ГЕРОЇНІ („Фабрика-кухня"). 6 ч., 1813 м., „Українфільм" (О. К.), вип. 19. I. 1932. Сцен. С. Уейтінґ (Радзінський), В. Вальдо, реж. О. Маслюков, К. Ігнатьєв, опер. Я. Краєвський, худ. М. Симашкевич.

ОКЕАН. Драма. Українфільм. (К. К.). Сцен. і реж. О. Ржешевський, опер. О. Лаврик, комп. І. Белза, звукоопер. Г. Григор'єв, худ. М. Уманський. *У ролях:* Д. Голубинський, Бугайов,

Горська, О. Шевченко, В. Горнатко, В. Ардов, В. Магар, Д. Капка, О. Сидоренко-Кернер.

ПОДІЯ В СТЕПУ („Клясовий ворог"). „Українфільм". (О. К.). Сцен. і реж. П. Чардинін, опер. Г. Шабанов, худ. С. Худяков. *У ролях:* В. Піддубний, І. Твердохліб, С. Шкурат, М. Сидорова, І. Франко, Г. Маринчак, М. Чудаков.

РІК НАРОДЖЕННЯ 1917-тий. „Українфільм". (К. К.) 1932(?). Реж. Л. Бодик, сцен. М. Бажан, опер. П. Філіпов, архіт. К. Мащенко, Знято з виробництва.

СВЯТО УНІРІ („Свято об'єднання"). 5 ч., 1600 м., „Українфільм" (К. К.), 1932. Реж. П. Долина, сцен. М. Ятко, опер. В. Окуліч, З. Чернявський, худ. В. Обозянський. *У ролях:* Л. Островська, М. Астаф'єв, М. Гайворонський, В. Горнатко, С. Сорочан, І. Шевченко, О. Сидоренко-Кернер, Д. Зеланд.

СПРАВИ І ЛЮДИ. 1932(?). Реж. А. Мачерет. *У ролях:* Охлопков та ін. Знято з виробництва.

ШАХТА 12-18. „Українфільм" (К. К.), 1932 (?). Реж. О. Каплер, опер. П. Федотов. *У ролях:* І. Іллінський та ін. Знято з виробництва.

ШТУРМОВА НІЧ. „Українфільм". (К. К.). Сцен. М. Майський, Ю. Мурін, реж. Ю. Мурін, звукоопер. Г. Григор'єв, комп. І. Белза. *У ролях:* М. Пальников, В. Лісовський, О. Сидоренко-Кернер, А. Чуверов, Г. Чаров.

1933

ВИРІШАЛЬНИЙ СТАРТ („Помилка інженера Рум'янцева"). 6 ч., 1600 м., „Українфільм" (К. К.), вип. квітень 1933. Сцен. В. Охременко, реж. Б. Тягно, опер. Г. Хімченко, худ. М. Уманський. *У ролях:* С. Мінін, Б. Карлаш-Вербицький, М. Маєвська, П. Петрик, В. Красенко, О. Варавва.

ВИШНЕВІ ПОТОКИ. „Українфільм" (К. К.), 1933(?). Сцен. П. Лісовий, реж. Б. Тягно. Знято з виробництва.

ВОРОГ ОДИН („Негр з Шерідану", „Любов і ненависть"), 7 ч., 2235 м., „Українфільм" (К. К.), вип. 3. IV. 1933. Перемонтований варіянт демонструвався п. н. „Любов і ненависть", 6 ч., 1750 м. Сцен. С. Бабанов, П. Коломойцев, реж. П. Коломойцев, опер. А. Федотов, худ. С. Мандель. *У ролях:* В. Гомоляка, Г. Долгов, М. Вітовтов, І. Гудзиків, І. Кононенко-Козелецький, Г. Нелідов, Г. Яворський.

Г. П. О. „Українфільм" (К. К.), 1933 (?). Сцен. В. Добровольський, П. Коломойцев, реж. П. Коломойцев. Знято з виробництва.

ДІВЧАТА НАШОЇ КРАЇНИ. „Українфільм" (К. К.), 1933 (?). Сцен. І. Микитенко. Знято з виробництва.

ДРУЖНЯ СІМ'Я, „Українфільм" (О. К.), 1933 (?). Сцен. Зільберман, реж. Ердман. Знято з виробництва.

ЗОНА („Біла смерть". Після перемонтажу у 1935 р.— „Остання ніч"). 6 ч., 1727 м., „Українфільм" (К. К.). Звуковий. Сцен. і реж. М. Капчинський, опер. О. Лаврик, худ. С. Мандель, комп. Л. Пульвер, звукоопер. О. Бабій, Г. Григор'єв, реж. дозйомок Б. Аристов, опер. Г. Александров. *У ролях:* І. Коваль-Самборський, Д. Зеркалова, А. Сокирко, В. Гомоляка, В. Дуклер, О. Чистяков, О. Підлісна, А. Бучма.

КАХІВСЬКИЙ ПЛЯЦДАРМ („Суворі дні"). 7 ч., 2317 м. Звуковий. „Українфільм" (О. К.). Сцен. С. Лазурін, реж. О. Штрижак, опер. М. Кульчицький, комп. І. Овадіс, звукоопер. І. Дуценко і Л. Кан, худ. Д. Дем'яненко. *У ролях:* А. Бабенко, Т. Вечора, В. Короленко, С. Шкурат, Б. Овшаров, К. Рудаков, О. Романенко, Б. Іванов, С. Мінін, В. Крицький, М. Надемський, П. Некрутенко.

КОЛІЇВЩИНА („Офорти до історії гайдамаччини"). Зв., 8 ч., 2400 м., „Українфільм" (О. К.), вип. 6. XI. 1933. Сцен. і реж. І. Кавалерідзе, опер. М. Топчій, комп. Н. Толстяков, звукоопер. Л. Кан, худ. М. Симашкевич. *У ролях:* О. Сердюк, Д. Антонович, І. Мар'яненко, І. Твердохліб, П. Нятко, Г. Борисоглібська, Є. Доля, М. Надемський, М. Петляшенко.

КУЛЬГАВЕ ЩАСТЯ, „Українфільм" (О. К.), 1933 (?). Сцен. С. Лазурін, реж. М. Маєвська. Знято з виробництва.

ЛИСЯЧА БАЛКА, „Українфільм" (К. К.), 1933(?). Сцен. В. Охременко, реж. Мульман. Знято з виробництва.

ЛЮБОВ, „Українфільм" (К. К.). Сцен. Н. Зорич, реж. О. Гавронський і О. Улицька, опер. І. Шеккер, звукоопер. В. Гіршберг і Б. Гальперін, худ. М. Уманський, комп. Б. Лятошинський. *У ролях:* Д. Голубинський, В. Зайчиков, Р. Єсипова, Т. Адельгейм, Д. Френкель, В. Бузилевич, П. Коломойцев, П. Долина, О. Улицька, О. Гавронський.

МІЖГІР'Я. „Українфільм" (К. К.), 1933 (?). Сцен. і реж. Ф. Лопатинський. Знято з виробництва.

МІСТЕЧКО ЛАДЕНЮ, „Українфільм" (О. К.), 1933 (?). Сцен. Л. Первомайський, реж. Вільнер. Знято з виробництва.

НЕЗАБУТНІ СИГНАЛИ. „Українфільм" (К. К.), 1933 (?). Сцен. А. Кордюм, О. Корнійчук, реж. А. Кордюм. Знято з виробництва.

ПРИЄМНОГО АПЕТИТУ. 6 ч., 1800 м., „Українфільм" (О. К.), вип. 27. VII. 1933. Сцен. О. Корнійчук, Х. Шмаїн, реж. Х. Шмаїн, опер. М. Бєльський, худ. С. Худяков. *У ролях:* А. Бучма, М. Крушельницький, О. Підлісна, І. Твердохліб, В. Ровінська, Х. Богданов, Г. Маринчак, І. Гуревич, М. Надемський.

СІЛЬ ЗЕМЛІ, „Українфільм" (К. К.), 1933 (?). Сцен. Ятко, реж. Мурін. Знято з виробництва.

ХРОЛІН, „Українфільм" (К. К.), 1933 (?). Сцен. Шмідт, Л. Каплер, реж. Г. Стабовий. Знято з виробництва.

ШЛЯХ ВІЛЬНИЙ („Любов партизана", „Дорога вільна", „Рейд", „Прорив"). 6 ч., 1800 м., „Українфільм" (К. К.), 1933. Сцен. Ю. Мокреєв, реж. І. Животовський, опер. Г. Александров, Ю. Тамарський, худ. В. Обозянський, В. Кричевський. *У ролях:* О. Хвиля, Д. Мілюгенко, А. Чуверов, Л. Турбіна, І. Кононенко-Козельський,М. Гайворонський, О. Руденко.

1934

КРИШТАЛЕВИЙ ПАЛАЦ („Домінус вобіскум"). Зв., 7 ч., 2502 м., „Українфільм" (К. К.), вип. 25. IX. 1934, німий варіянт 6 ч., 2120 м. Сцен. Лео Мур [Мурашко], Г. Гричер-Чериковер, реж. Г. Гричер-Чериковер, опер. Ю. Єкельчик, А. Панкратьєв, комп. Б. Лятошинський, І. Белза, звукоопер. А. Бабій, худ. М. Уманський. *У ролях:* І. Володко, П. Шагайда, Г. Терехов, П. Киянський, М. Германович, Я. Вурманський, Є. Коханенко, Т. Юра, С. Грабін.

МАК ЦВІТЕ, „Українфільм" (К. К.), 6 ч., 1900 м. Сцен. О. Охременко, реж. Ю. Мурін, опер. О. Лаврик, худ. В. В. Кричевський. *У ролях:* І. Штраух, Н. Ковальова, Н. Лебедєва, В. Лісовський, О. Лісовська, В. Войшвило, Є. Коханенко, П. Уманець, М. Уманець, П. Петрик, М. Розін, О. Чистяков, В. Гомоляка.

МОЄ („Федоська Гончар"). 7 ч., „Українфільм" (К. К.). Сцен. В. Ядін, реж. О. Штрижак, опер. М. Кульчицький, худ. В. В. Кричевський. *У ролях:* Н. Ужвій, В. Горнатко, М. Гайворонський, С. Смирнова, М. Братерський, Є. Коханенко, Мартинова, Л. Масоха, Д. Голубинський, І. Чабаненко.

МОЛОДІСТЬ. 7 ч., 2400 м., зв., „Українфільм" 1. І. 1935. Сцен. В. Розенштейн, реж. Л. Луков, опер. А. Панкратьєв, худ. М. Уманський, С. Мандель, комп. І. Белза, Г. Таранова, звукоопер. Г. Григор'єв. *У ролях:* І. Коваль-Самборський, В. Шершньова, Л. Масоха, М. Таут-Корсо, Д. Войшвило, А. Куц, М. Надемський, П. Петрик.

ПЕТРО РОМЕН, „Українфільм" (О. К.), 1934 (?). Сцен. Г. Епік, реж. П. Чардинін, Леїн. Знято з виробництва.

ПОЛУМ'Я, „Українфільм" (К. К.), 1934 (?). Сцен. О. Корнійчук, реж. М. Капчинський. Знято з виробництва.

ПРАВО ЖІНКИ. „Українфільм" (О. К.), 1934 (?). Сцен. М. Майський. Знято з виробництва.

СЕНЬКА З „МІМОЗИ". 6 ч., 1900 м., „Українфільм" (О. К.), 1934. Сцен. М. Сказбуш, О. Маслюков, реж. О. Маслюков, опер. Я. Краєвський, худ. В. Мюллер. *У ролях:* В. Фрідріх, В. Красенко, Л. Мацієвська, М. Надемський, К. Василевський.

СОЛДАТ. „Українфільм" (О. К.), 1934 (?). Сцен.-реж. І. Кавалерідзе. Знято з виробництва.

СТЕПОВІ ПІСНІ („Степові вогні"). Зв., 7 ч., 2100 м., „Українфільм" (К. К.), вип. 13. VIII. 1934. Сцен. О. Леонідов, Я. Урінов (за К. Василенком), реж. Я. Урінов, опер. Ю. Вовченко, комп. Л. Ревуцький, худ. М. Семененко, звукоопер. В. Гіршберґ. *У ролях:* В. Гайдаров, О. Гзовська, В. Драга, В. Лісовський, П. Петрик.

СТРАТА („Гостра могила"). Зв., 6 ч., 2060 м. „Українфільм" (О. К.), вип. 1. VIII. 1934, німий варіянт, 6 ч., 1820 м. Сцен. М. Зац, реж. М. Білінський, комп. Ю. Мейтус, звукоопер. І. Дуценко, А. Лупал, худ. М. Симашкевич. *У ролях:* М. Надемський, Г. Мещерська, В. Красенко, К. Ерґерс, Г. Маринчак.

ЦАР, „Українфільм" (К. К.). Сцен.-реж. О. Довженко. Знято з виробництва.

ЧЕРВОНА ХУСТИНА, „Українфільм" (К. К.), 1934(?). Сцен. О. Варавва, реж. Л. Френкель, опер. О. Федотов, Г. Александров, худ. С. Мандель, комп. Б. Лятошинський, Г. Таранов, звукоопер. Г. Григор'єв. *У ролях:* Д. Голубинський, С. Лисенко, О. Руденко.

ЧОТИРНАДЦЯТА ЛЮЛЬКА, 1934(?), „Українфільм". Сцен. І. Кулик, О. Вараввa, реж. П. Коломойцев. Знято з виробництва.

ЧУДОТВОРЦІ, „Українфільм" (К. К.), 1934 (?). Сцен. І. Фефер, Орлянд, Вев'юрко, реж. М. Капчинський.

1935

АЕРОГРАД. 8 ч., 2296 м., зв., „Мосфільм" і „Українфільм", 6. XI. 1935. Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Е. Тіссе, М. Гіндін, Н. Смірнов, худ. А. Уткін, В. Пантелєєв, комп. Д. Кабалевський, звукоопер. Н. Тімарцев. *У ролях:* С. Шагайда, С. Столяров, С. Шкурат, Л. Кан, І. Кім, Б. Добронравов, В. Уральський.

БУДЬОННІВЦІ. Зв., 849 м., „Українфільм", 22. II. 1935. Сцен. Л. Кассіль, М. Юдін, реж. Е. Григорвич, опер. Я. Куліш, худ. М. Симашкевич, комп. П. Толстяков, звукоопер. І. Луценко, мультиплікатор П. Крилова. *У ролях:* Сашенко, Г. Мещерська, І. Чувельов, М. Вікторов, А. Горіцин, Г. Сучковська.

ВЕЛИКА ГРА. 7 ч., 2400 м., зв., „Українфільм", Одеса, лютий 1935. Сцен. К. Ісаєв, реж. Г. Тасін, опер. Ю. Єкельчик, худ. В. Мюллер, С. Худяков, комп. К. Коляда, звукоопер. Л. Кан. *У ролях:* Д. Мілютенко, Н. Прозоровський, І. Клюквин, Є. Масальська, А. Бучма, А. Чуверов.

ДОНЬКА ПАРТИЗАНА („Партизанська донька"), нім., 6 ч., 1800 м., озвуч., 8 ч., 2213 м., „Українфільм" (О. К.), вип. нім. 19. IV. 1935, озв. — 19. VII. 1937. Сцен. В. Данилевич, реж. А. Маслюков, опер.. С. Шабанов, худ. С. Худяков, комп. Ф. Козицький, звукоопер. А. Лупал. *У ролях:* Г. Баторина, В. Дудойц, В. Піддубний, Д. Осипець, І. Романцев, Н. Хорош, Г. Корольова.

ЗОЛОТИЙ ПІВНИК, „Українфільм" (К. К.), 1935(?). Сцен. Біль-Криниця, комп. П. Толстяков. Знято з продукції.

ІВАН ІВАНОВИЧ (не закінчений). „Українфільм" (К. К.). Сцен. Мих. Гус за повістю М. В. Гоголя „Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем". Реж. В. Фейнберг, опер. Д. Демуцький, худ. В. Кричевський. *В ролях:* Цибульський — Іван Никифорович; П. Репнін — Іван Іванович.

ІНТРИГАН („Найсолодший політ"), 6 ч., зв., „Українфільм" (К. К.), 1935. Сцен.С. Лазурін, реж. Я. Урінов, опер. Ю. Вовченко, Ю. Ефремов, Ю. Хітченко, худ. С. Зарицький, комп. Л. Половинкин, звукоопер. В. Гіршберг. *У ролях:* Н. Ярочкін, П. Масоха, П. Клішко, В. Гардін, В. Кулаков, В. Лісовський, В. Столєтова-Сметана, М. Рейзен.

МАСКОТТА, „Українфільм" (О. К.), 1935(?). Сцен. В. Раппопорт, реж. В. Раппопорт. *У ролях:* Ф. Мухтарова та ін. Знято з виробництва.

НАТАЛКА ПОЛТАВКА, Avramenko Film Productions, Inc., США, повнометражний, 35 мм. і 16 мм. варіянт. Пост. В. Авраменко, реж. В. Авраменко, М. Ган, комп. К. Шведов, опер. Е. Ульмер. *У ролях:* Т. Сабанєєва, Д. Креона, М. Швець, М. Водяний, О. Діброва, Т. Свистун, В. Зелицький, Л. Березовська.

ОБРАЗА. „Українфільм" (О. К.), 1935(?). Сцен. А. Зорич, пост. А. Лейн. Знято з виробництва.

ОСТАННІЙ ПОРТ („Загибель ескадри"). Зв., 7 ч., 2164 м., „Українфільм", вип. 19. I. 1935. Сцен. О. Корнійчук, А. Кордюм, реж. А. Кордюм, опер. Ю. Тамарський, худ. М. Уманський, комп. В. Косенко, звукоопер. А. Бабій. *У ролях:* С. Мінін, П. Масоха, А. Кордюм, П. Киянський, І. Маркс, П. Петрик, С. Шагайда.

ОСТАННЯ НІЧ („Біла смерть", „Зона"). 6 ч., 1727 м. „Українфільм" (К. К.). Сцен. Д. Урін і М. Капчинський, реж. М. Капчинський, опер. О. Лаврик, худ. С. Мандель, комп. Л. Пульвер, звукоопер. О. Бабій, Г. Григор'єв. *У ролях:* І. Коваль-Самборський, Д. Зеркалова, А. Сокирко, В. Гомоляка, В. Дуклер, О. Чистяков, О. Підлісна, А. Бучма, Б. Загорський, С. Шагайда, В. Лісовський.

ОТАМАН ХРУСТ. „Українфільм" (К. К.), 1935(?). Реж. В. Шелонцев. Знято з виробництва.

ПРОЦАЛЬНА УСМІШКА. „Українфільм" (О. К.), 1935(?). Сцен. Ю. Олеша. Знято з виробництва.

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ НА ЕКРАНІ. („Їхав козак на війноньку", „Ой, вишенько, черешенько", „З-за гори вітер повіває"). „Українфільм" (К. К.). Реж. П. Коломойцев, опер. О. Федотов, худ. Ю. Майєр, звукоопер. П. Карпов, муз. кер. Верховцев. *У ролях:* І. Кононенко — козак, І. Володко — дівчина.

ЧАРІВНИЙ САД. 6 ч., 1745 м., зв., „Українфільм" (К. К.), 7. X. 1935. Сцен. М.Зац, реж. Л. Френкель, опер. А. Федотов, худ. А. Бобров-

ніков, комп. А. Крейн, звукоопер. Г. Григор'єв, А. Демиденко. *У ролях:* Є. Коханенко, Ш. Корнет, С. Яковлева, С. Лапоногов, Г. Байдик, І. Кононенко-Козельський, О. Чистяков.

ЧИ ЗНАЄТЕ ВИ УКРАЇНСЬКУ НІЧ. „Українфільм", 1935(?). Сцен. І. Жига, А. Лейн, реж. А. Лейн, опер. Г. Шабанов. *У ролях*: М. Надемський, А. Чистяков, Мацієвська.

ЩАСЛИВИЙ ФІНІШ („Сонячна новеля"), 15. III. 1935, зв., 6 ч., 1800 м., „Українфільм" (К. К.). Сцен. В. Охріменко, А. Добровольський, С. Шульман, реж. П. Коломойцев, опер. І. Шеккер, худ. О. Бобровников. *У ролях:* В. Гомолятка, М. Пенькович, Г. Меєрович, М. Савицька, Г. Шубна, А. Лахтіонова, О. Сидоренко-Кернер.

1936

ГУЦУЛЬЩИНА, 1936, документальний фільм. Озвучено і змонтовано в США (з польського фільму „Приблуда").

ЗАСТАВА КОЛО ЧОРТОВОГО БРОДУ. „Українфільм" (О. К.). Реж. М. Білінський, сцен. К. Ісаєв, опер. Я. Куліш, худ. В. Каплуновський, комп. Ю. Мейтус. *У ролях:* І. Коваль-Самборський, Є. Пономаренко, М. Ладиніна. Знято з виробництва.

КАРЛ БРУННЕР. („Держись, Карлушо!"). 7 ч., 2164 м., зв., „Українфільм" (О. К.), 13. X. 1936. Сцен. Бела Балаш, реж. О. Маслюков, опер. Е. Славинський, худ. В. Каплуновський, С. Худяков, М. Сучатова, комп. Ю. Мілютін, звукоопер. А. Лупал. *У ролях:* Л. Фесечко, А. Чекулаєва, Е. Тяпкіна, М. Іванов, В. Боднар, М. Хорош. Два варіянти фільму — для дорослих і для дітей.

КИЇВ. „Українфільм" (К. К.). Реж. Ляховський, опер. М. Топчій, комп. М. Шипович, текст пісень — М. Рильський.

КОНДУЇТ. 8 ч., 2320 м., зв., „Українфільм" (О. К.), 10. V. 1936. Сцен. Л. Кассіль, М. Юдін, Б. Шелонцев, реж. Б. Шелонцев, опер. Я. Лейбов, худ. І. Шпінель, С. Худяков, комп. Ю. Мейтус, звукоопер. А. Лупал. *У ролях:* В. Гардін, А. Костричкін, Г. Ватолін, А. Коновалов.

МАРІЙКА-НЕВІРНИЦЯ. 1936. Славія-фільм, Чехословаччина. Виконавці селяни з околиць села Нижня Колочава. Реж. В. Ванчура. *У ролях:* А. Кість, А. Шкелебей.

НАТАЛКА ПОЛТАВКА. 6 ч., 2044 м., зв., „Українфільм", 15. XI. 1936. Сцен. і реж. І. Кавалерідзе, опер. Г. Хімченко, Ф. Корнєв, комп. В. Йориш, звукоопер. А. Прахов, А. Демиденко. *У ролях:* Наталка — К. Осмяловська (муз. партія М. Литвиненко-Вольгемут), Виборний — І. Паторжинський, Возний — Г. Манько, Петро — М. Платонов, Микола — С. Шкурат.

ПОВІДЬ. „Українфільм" (О. К.), 1936. Сцен. і реж. Л. Голуб, Н. Салкевич, опер. І. Туровцев. *У ролях:* Е. Скоромна, Б. Безгін, П. Усовниченко, М. Надемський. Знято з екранів.

ПРИГОДИ ПЕТРУШКИ. 4 ч., 1140 м., „Українфільм" (О. К.), 1936. Реж. К. Ісаєв, сцен. С. Маршак, опер. Я. Куліш, худ. М. Сучатова, М. Юферов, комп. С. Ряузов, звукоопер. С. Соловйов. *У ролях:* Л. Якимович, С. Петров, С. Мартінсон, М. Ляров.

ПРОМЕТЕЙ. Історична драма. 10 ч. 2400 м. „Українфільм" (К. К.). Сцен. І. Кавалерідзе, реж. І. Кавалерідзе, опер. М. Топчій, худ. Ю. Майєр, В. В. Кричевський, комп. П. Толстяков, А. Баланчивадзе, звукоопер. А. Прахов. *У ролях:* І. Мар'яненко, Г. Юра, Н. Ужвій, І. Штраух. Шота Носадзе, П. Нятко, І. Твердохліб, Д. Антонович, В. Чистякова, Л. Сердюк, В. Єршов, М. Надемський, О. Ерістова, К. Осмяловська, С. Паньківський, В. Лісовський, Д. Введенський. Знято з екранів.

РЕВІЗОР (не закінчений). „Українфільм" (К. К.). Сцен. М. Булганов, М. Каростін, реж М. Каростін, опер. М. Топчій. *В ролях:* С. Мартінсон, І. Штраух, М. Горєлов, Мічурін, Г. Юра. Знято з виробництва.

СОНЯЧНИЙ МАСКАРАД. „Українфільм" (О. К.), 1936. Сцен. Н. Шестаков, реж. Е. Григорович, опер. В. Горіцин, комп. Ф. Козицький. *У ролях:* М. Шелонцев, Г. Корольова.

СУВОРИЙ ЮНАК („Чарівний комсомолець"). 10 ч., 2475 м., „ Українфільм" (К. К.). Сцен. Ю. Олеша, реж. А. Роом, опер. Ю. Єкельчик, худ. М. Уманський, В. Каплуновський, комп. Г. Попов, звукоопер. О. Бабій, А. Демиденко. *У ролях:* Д. Дорліак, В. Сєрова, Ю. Юр'єв, О. Жизнєва, М. Штраух, Г. Сочевко, І. Володко, О. Чистяков, Д. Голубинський, Є. Мельникова, І. Коваль-Самборський. Заборонено та знято з екранів.

ТРОЄ З ОДНОЇ ВУЛИЦІ. 8 ч., 1937 м., зв., „Українфільм" (К. К.), 1936. Сцен. Н. Шпіковський, опер. В. Окулич, А. Панкратьєв, худ. С. Адливанкін, І. Шпінель, комп. К. Корчмарьов, звукоопер. А. Свердлов.

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ НА ЕКРАНІ. („Ой, пряду, пряду", „Над річкою бережком"), „Українфільм" (К. К.). Реж. Г. Колтунов, В. Кучвальський, худ. кер. І. Кавалерідзе.

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ НА ЕКРАНІ. („Ой, наступала та й чорна хмара", „Ой, не йди, не йди, превражий сину, де голота п'є"), „Українфільм" (К. К.). Реж. В. Кучвальський, В. Лапокниш, худ. кер. І. Кавалерідзе. *У ролі* партизана — С. Шагайда.

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ НА ЕКРАНІ. („Ой, п'є вдова, гуляє"). „Українфільм" (К. К.). Бригада І. Кавалерідзе.

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ НА ЕКРАНІ. („Пісня про пана Лебеденка", за піснею „Яром, хлопці, яром"). „Українфільм" (К. К.). Сцен. Г. Колтунов, Б. Каневський, реж. Б. Каневський, худ. кер. І. Кавалерідзе, опер. Ф. Корнєв, худ. Ю. Майєр, комп. П. Толстяков, звукоопер. А. Демиденко. *У ролях:* Рутковська, С. Шагайда.

ЩАСЛИВА ЗМІНА. (Я. К.), 1936. Сцен. Т. Лукашевич, В. Юреньова, реж.-пост. В. Юреньова, звукоопер. Н. Озорнов, опер. Н. Ушаков. *У ролях:* Л. Некоз та ін.

ЯКОСЬ УЛІТКУ („Антилопа - гну"). 7 ч., 1930 м., зв., „Українфільм", 28. IV. 1936. Сцен. І. Ільф, Е. Петров, реж. І. Ільїнський, Х. Шмаїн,опер. А. Лаврик, В. Філіппов, худ. А. Бобровніков, С. Зарицький, комп. В. Волков, звукоопер. А. Прахов. *У ролях:* І. Ільїнський, Л. Кміт, А. Савицька, І. Коваль-Самборський.

Я ЛЮБЛЮ. 10 ч., 2125 м., зв. „Українфільм" (К. К.), 9. V. 1936. Сцен. О. Авдєєнко, реж. Л. Луков, опер. І. Шеккер, худ. М. Уманський, комп. І. Шишов. *У ролях:* А. Чистяков, Н. Ужвій, І. Чувельов, В. Гардін, Д. Введенський, В. Шершньова, А. Антонов, Г. Корольова.

1937

ГІРСЬКА КВІТКА („Едельвейс"). „Українфільм" (О. К.), 3 ч., 935 м. Сцен. С. Іваненко, реж. В. Артеменко, опер. Є. Мартиненко, худ. І. Крилов, А. Хурмузі, комп. Д. Клебанов, звукоопер. С. Соловйов, кер. комбін. зйомок М. Карюков.

ДО ДОБРА І КРАСИ, 1937. Сцен. В. Софронів-Левицький, Р. Купчинський, реж. В. Софронів-Левицький, Ю. Дорош. Пропагандивний кооперативний фільм. Галичина.

ІНОЗЕМКА. Кінооповідання за твором М. Вірти "Ручай". „Українфільм" (О. К.), 3 ч., 725 м. Сцен. і реж. В. Гончуков, опер. Г. Шабанов, худ. Боллє, комп. С. Стратієвський, звукоопер. Б. Морозевич. *У ролях:* І. Биков, Л. Веретельникова, А. Клименко.

МРІЇ МОЇ, МРІЇ. „Українфільм" (К. К.). *В ролі* куркуля — Д. Капка.

НАЗАР СТОДОЛЯ. 8 ч., 2520 м., зв. „Українфільм" (О. К.), 13. IV. 1937. Сцен. І. Кулик, реж. Г. Тасін, опер. М. Бєльський, худ. В. Кричевський, С. Худяков, комп. М. Вериківський. *У ролях:* А. Бучма, Н. Ужвій, О. Сердюк, О. Васильєва, М. Пішванов, М. Ляров, М. Надемський, Г. Хоткевич.

ПАЛЬМА. „Українфільм" (О. К.). Реж. Гольцев, опер. Я. Краєвський.

СПРАВЖНІЙ ТОВАРИШ. 7 ч., 1858 м., зв., „Українфільм" (К. К.), 7. IV. 1937. Реж. А. Окуньчиков, Л. Бодик, сцен. А. Барто, опер. Н. Кульчицький, З. Чернявський, худ. Г. Ліванов, С. Зарицький, комп. А. Крейн, звукоопер. В. Богданкевич, Г. Григор'єв. *У ролях:* М. Тарханов, С. Шагайда, Д. Голубинський, Б. Добронравов, В. Кірієнко.

СТАРА ФОРТЕЦЯ. „Українфільм" (О. К.). Сцен. В. Біляєв, реж. М. Білінський,опер. Я. Куліш. *У ролях:* М. Бернес, С. Мінін, Р. Купак.

ТОМ СОЄР. 9 ч., 2101 м., зв., „Українфільм" (К. К.), 23. IV. 1937. Сцен. Н. Шостаков, реж. Л. Френкель, опер. Ю. Вовченко, худ. А. Бобровніков, Н. Тряскін, комп. А. Крейн, звукоопер. А. Демиденко. *У ролях:* Є. Самойлов, К. Половикова, К. Кульчицький, К. Кацович, В. Родд, Д. Мілютенко.

ЧИЙ КАНДИДАТ? „Українфільм" (К. К.). Реж. В. Довбищенко. *У ролях:* Н. Ужвій, Д. Капка.

1938

БАГАТА НАРЕЧЕНА. 12 ч., 2675 м., зв., (К. К.),* 2. III. 1938. Сцен. Є. Помєщіков, реж. І. Пир'єв, опер. В. Окуліч, худ. М. Симашкевич, комп. І. Дунаєвський, звукоопер. Г. Григор'єв. *У ролях:* Б. Безгін, М. Ладиніна, Г. Дмоховська, І. Любєзнов, Ф. Курихін, А. Антонов.

ДИРЕКТОР. (К. К.). Сцен. В. Розенштейн, реж. Л. Луков, опер. О. Панкратьєв, Ю. Вов-

---

* З 1938 р. замість „Українфільму" постало ГУПХФ (Головне управління по виробництву художніх фільмів) з окремою назвою кожної студії (Київська кіностудія художніх фільмів і т. д.).

ченко, худ. О. Бобровников, М. Тряскін, комп. В. Шишов, звукоопер. О. Бабій. *У ролях:* О. Антонов, Б. Ванін, В. Освецимський, М. Андрєєв.

ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ. 7 ч., 2035 м., зв., „Українфільм" (К. К.), 14. І. 1938. Сцен. і реж. І. Кавалерідзе, опер. Ю. Вовченко, худ. Ю. Майер комп. В. Йориш, звукоопер. О. Бабій, А. Прахов. *У ролях:* С. Шкурат, Г. Юра, О. Сердюк, С. Шагайда, А. Левицька, І. Козловський (вокальна партія).

ЛЬВІВ ГОВОРИТЬ. 15 хв., документальний, опер. Ю. Дорош, озв. Б. Солук (1958).

МАТИ. Одеська кіностудія художніх фільмів. Реж. Гольцев.

МИТЬКА ЛЕЛЮК („Бойові друзі", „Сини України"). 7 ч., 2210 м., зв., „Українфільм" (О. К.), 20. XI. 1938. Сцен. А. Головко, Н. Шпортько, реж. О. Маслюков, М. Маєвська, опер. Е. Славинський, комп. Ю. Мілютін, худ. Н. Валеріянов, С. Худяков. *У ролях:* Л. Фесечко, Н. Велика, Н. Ужвій, А. Дорошевич, Є. Пономаренко, І. Кононенко-Козельський.

НОВЕЛІ ПРО ГЕРОЇВ-ЛІТУНІВ („Крила", „Випадок з лижею", „Складна посадка"). 6 ч., 1650 м., зв., „Українфільм", 10. П. 1938. Сцен. і реж. А. Уманський, опер. В. Бакутін, А. Піщіков, комп. Б. Лятошинський, І. Белза, звукоопер. А. Демиденко. *У ролях:* П. Високос, М. Єренков, М. Наволоцький, Л. Корженевський, П. Рогов, Р. Раков.

ПЕДРО. 4 ч. ,1003 м., зв., 30. IV. 1938. Сцен. В. Березинський, реж. Б. Мітякін, опер. Я. Лейбов, худ. М. Юферов, комп. К. Данькевич, звукоопер. Г. Сенчило. *У ролях:* Г. Ройтблат, В. Корш, К. Домбровська, В. Комарецький, Е. Дубенський, М. Марков, С. Поляков.

1939

ВЕРШНИКИ. 10 ч., 2592 м., зв., (К. К.), 29. VII. 1939. Сцен. В. Павловський, реж. І. Савченко, опер. В. Окулич, худ. М. Симашкевич, комп. С. Потоцький. *У ролях:* С . Шкурат, Л. Свердлін, П. Масоха М. Розін, М. Трояновський, О. Кузьміна, Г. Долгов, М. Братерський, Г. Грайф, Д. Капка.

ВИНИЦУВАЧІ. 11 ч., 2620 м., зв., (К. К.)), 29. XI. 1939. Реж. Е. Пенцлін, сцен. Ф. Кнорре, опер. М. Топчій, худ. Н. Тряскін, М. Солоха, комп. Н. Богословський, звукоопер. П. Штро, Н. Авраменко. *У ролях:* М. Бернес, В. Дашенко, Е. Агєєв, Е. Голинчак, А. Загорський, Е. Музіль, В. Уральський, Е. Ліліна, В. Журавльова, Ф. Селезньова, Е. Черні.

ЕСКАДРИЛЬЯ № 5 („Війна починається"). 8 ч., 2456 м., зв., (К. К.), 7. VII. 1939. Сцен. Й. Прут, реж. А. Роом, опер. М. Топчій, А. Піщіков, худ. А. Бобровніков, М. Солоха, комп. К. Данькевич, звукоопер. О. Бабій. *У ролях:* К. Гарін, Б. Безгін, Ю. Шумський, А. Громов, С. Ценін.

ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ, 1939, зв., повнометражний, 35 мм, і 16 мм варіянт. Пост. В. Авраменко, реж. В. Авраменко, М. Ган, опер. Е. Ульмер, США. У ролях: М. Орленко, А. Черкаський, М. Сокіл, М. Швець, М. Карлаш, В. Зелицький.

КАРМЕЛЮК. 10 ч., 2627 м., зв., О. К., вип. 19. IV. 1939. Сцен. В. Суходольський, Г. Тасін, реж. Г. Тасін, опер. М. Бєльський, худ. В. Кричевський, М. Симашкевич, комп. М. Вериківський. *У ролях:* О. Хвиля, Н. Ужвій, Г. Юра, Д. Мілютенко, Є. Пономаренко, С. Дубровський, П. Радецький, Г. Мещерська, В. Лісовський, В. Піддубний, С. Петров.

МАРУСЯ. Укрфільм, США, 1939, звуковий, повнометражний, 35 мм, і 16 мм за драмою М. Старицького „Ой, не ходи, Грицю". Сцен. В. Кедровський, А. Кість, реж. і пост. Л. Булґаков, комп. Р. Придаткевич, диригент О. Кошиць, худ. І. Кучмак, Н. Астнер, костюми Ф. Бражник, опер. Г. Гіннерс, Е. Гайланд, звукоопер. Г. Попович. *У ролях:* С. Мельник, М. Стегницький, П. Чорнюк Д. Вербовецька, Г. Троіцька, М. Новак, М. Скоробогач, К. Гупалова, Ф. Бражник. Г. Троян, І. Кулик, М. Скубова, Т. Кобзар, С. Безручко, Ф. Котович, Л. Ординська, А. Станіславський, М. Гребенецька, І. Великанов, М. Лехов.

МОРСЬКИЙ ПОСТ. 8 ч., 2071 м., зв., О. К., 19. II. 1939. Сцен. Л. Ліньков, реж. В. Гончуков, опер. Г. Шабанов, комп. Н. Крюков, звукоопер. С. Соловйов. *У ролях:* І. Новосєльцев, С. Юмашева, Н. Івакін, В. Уральський, П. Аржанов.

ПІСНЯ ПРО ДОВБУША. 1939(?). Реж. І. Кавалерідзе. *У ролях:* Г. Костюченко, С. Стадниківна. Знято з виробництва.

СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК. 9 ч., 2651 м., зв. і кольоровий, (К. К.), вип. 19. VI. 1939.

Сцен. і реж. М. Екк, опер. М. Кульчицький, Г. Александров, худ. В. Кричевський, П. Рогочій. *У ролях:* А. Дунайський,В. Чайка, В. Іванова, А. Короткевич, Д. Капка, М. Екк.

ТРАГЕДІЯ КАРПАТСЬКОЇ УКРАЇНИ. Кобзар-фільм, 1939, звуковий, 16 мм, документальний, США. Пост. К. Лисюк, В. Авраменко, опер. К. Лисюк.

ТРАКТОРИСТИ. 10 ч., 2413 м., зв. К. К. і „Мосфільм", 3. VII. 1939. Сцен. Є. Помєщіков, реж. І. Пирьєв, опер. А. Гальперін, худ. В. Каплуновський, комп. бр. Покрасс. *У ролях:* М. Ладиніна, М. Крючков, С. Каюков, Б. Андреєв, П. Алєйніков, О. Боровикова, Р. Дніпрова-Чайка, П. Валеріянов, П. Совін, А. Кефчіян.

ЩОРС. 14 ч., 3849 м., К. К., вип. 1. V. 1939. Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Ю. Єкельчик, худ. М. Уманський, комп. Д. Кабалевський. *У ролях:* Є. Самойлов, І. Скуратов, А. Бучма, Л. Ляшенко, Д. Кадников, О. Хвиля, Г. Клерінг, О. Глазунов, С. Комаров, Г. Полєжаєв, Д. Мілютенко, Я. Вурманський, Р. Чалиш, Г. Юра, С. Шкурат, П. Масоха, В. Халатов, Ю. Лавров, Г. Нелідов.

1940

ВЕЛИКЕ ЖИТТЯ. 12 ч., 2677 м., зв., вип. 4. II. 1940 (1-ша серія). Сцен. П. Нілін, реж. Л. Луков, опер. І. Шеккер, худ. С. Зарицький, комп. М. Богословський. *У ролях:* П. Масоха, Б. Андреєв, П. Алєйніков, І. Пельтцер, І. Новосельцев, Ю. Лавров, М. Бернес, В. Зайчиков, М. Крючков.

ВИЗВОЛЕННЯ. К. К. 25. VI. 1940. Сцен. О. Довженко, реж. О. Довженко, Ю. Солнцева, опер. Ю. Єкельчик, Г. Александров, Ю. Тамарський, худ. М. Уманський, комп. Б. Лятошинський, звукоопер. О. Бабій.

КУБАНЦІ. 9 ч., 2116 м., зв., К. К., 10. VI. 1940. Сцен. А. Ян, А. Маковський, реж. М. Володарський, М. Красій, опер. Ю. Вовченко, худ. М. Симашкевич, комп. Ф. Козицький, звукоопер. А. Демиденко. *У ролях:* А. Антонов, В. Івашева,Т. Задерихіна, Д. Мілютенко, С. Шкурат, А. Петрова, С. Свашенко.

МАКАР НЕЧАЙ. 9 ч., 2210 м., зв., К. К., 31. XII. 1940. Сцен. Б. Старшев, реж. В. Шмітгоф, опер. А. Мішурін, худ. Ю. Рогочій, Н. Тряскін, комп. Ю. Мейтус, звукоопер. Н. Мініна, О. Котова. *У ролях:* В. Добровольський, В. Івашова, А. Дунайський, В. Зайчиков, Н. Алісова.

МОРЯКИ. 9 ч., 2506 м., зв., О. К., 21. II. 1940. Реж. В. Браун, сцен. І. Зельцер, опер. М. Каплан, худ. М. Юферов, комп. Ю. Мілютін, звукоопер. Б. Кореньков, С. Соловйов. *У ролях:* В. Освецимський, С. Тімохін, А. Максимова, Е. Єгорова, С. Столяров, Ф. Блажевич, Н. Комісаров, М. Романов.

НЕБЕСА. 7 ч., 1976 м., зв., О. К., 15. VI. 1940. Сцен. С. Таде, В. Віткович, реж. Ю. Тарич, опер. Н. Большаков, худ. В. Каплуновський, К. Урбетіс, С. Худяков, комп. В. Соловйов-Сєдой, звукоопер. Г. Сінчілло. *У ролях:* С. Калінін, Л. Карташова, Н. Нікітіна, А. Алексєєв, Н. Макаренко.

ПЕРШИЙ КОНГРЕС УКРАЇНЦІВ АМЕРИКИ. Док., пост. М. Новак. США. (Не закінчений).

П'ЯТИЙ ОКЕАН („Літаки ідуть на Схід"). 8 ч., 2175 м., зв., К. К., 15. XI. 1940. Сцен. А. Спєшньов, А. Філімонов, реж. А. Анненський, опер. В. Окулич, худ. С. Зарицький, В. Хмельова, комп. С. Потоцький, звукоопер. А. Прахов. *У ролях:* А. Абрикосов, Е. Горкуша, І. Новосельцев, А. Гардер, А. Зуєва, А. Максімов, В. Зайчиков, О. Шахет, П. Алейніков.

РАДЯНСЬКА БУКОВИНА. К. К. Худ. кер. О. Довженко, реж. Ю. Солнцева, опер. І. Шеккер.

СІМНАДЦЯТИРІЧНІ. 8 ч., 1940 м., зв., О. К., 1939, 7.VII. 1940. Сцен. Ю. Шовкопляс, К. Ісаєв, М. Юдін, реж. М. Білінський, опер. Я. Куліш худ. А. Хурмузі, комп. Ю. Мейтус, В. Рибальченко, звукоопер. І. Дуценко.*У ролях:* Н. Івакін, В. Балашов, Н. Гіцерот, Л. Пекур, В. Проклов, В. Богуцький.

ТАНКЕР «ДЕРБЕНТ». О. К., 9 ч., 2397 м., за пов. Ю. Кримова. Реж. О. Файнціммер, сцен. С. Єрмолинський, опер. С. Іванов, комп. Г. Попов, худ. М. Юферов. *У ролях:* А. Краснопольський А. Горюнов, К. Михайлов, П. Кіріллов, В. Меркур'єв, І. Кузнецов, Т. Бєляєва, А. Жіґотська, Л. Сухаревська, К. Сорокін.

ШУМИ, МІСТЕЧКО. 8 ч., 2051 м., зв., К. К., 23. V. 1940. Сцен. Н. Шпіковський, реж. Н. Садкович, опер. Г. Хімченко, худ. А. Бобровніков, комп. К. Корчмарьов, звукоопер. Н. Комарова. *У ролях:* Ю. Лавров, П. Репнін, П. Алейніков, А. Комолова, Н. Муратов, В. Лепко.

1941

БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ. К. К. 7. III. 1941, сцен. О. Корнійчук, реж. І. Савченко, опер. Ю. Єкельчик, О. Панкратьєв, В. Корольов, комп. С. Потоцький, худ. Я. Ривош, Ю. Майер, М. Солоха. *У ролях:* М. Мордвінов, Г. Жуковська, Б. Безгін, М. Ільченко, О. Іванченко, М. Жаров, Д. Капка, А. Дунайський, В. Поліцеймако, Б. Андреєв, Р. Івицький, П. Пасека, П. Білоконь, О. Хвиля, Д. Мілютенко.

БОКСЕРИ. О. К. 7 ч. Сцен. П. Капиця, реж. В. Гончуков, опер. Я. Лейбов, худ. Г. Гривцов, М. Сучатова, комп. С. Кац, звукоопер. С. Соловйов, опер. комб. зйомок Г. Айзенберґ. Консультант з боксу К. Градополов. *В ролях:* В. Доронін, Д. Сагал, М. Івакін, К. Градополов, К. Михайлов, К. Сорокін, В. Проклов, А. Гельц.

ВІТЕР ІЗ СХОДУ. К. К. 10 ч. 2422 м. Сцен. А. Дубровський, В. Кучер, конс. сцен. В. Василевська, реж. А. Роом, опер. М. Топчій, худ. М. Уманський, Я. Брикін, комп. Г. Попов, звукоопер. А. Демиденко. *У ролях:* А. Бучма, В. Бжеська, Ю. Островой, Є. Курило, Т. Кондракова, В. Рачка, О. Жизнєва, Р. Плятт, С. Стадниківна, С. Міртінсон, П. Сорока, Б. Авшаров, О. Сліпенький, Й. Стадник, Л. Сердюкова.

МАЙСЬКА НІЧ. К. К. 8 ч. 1908 м. Сцен. М. Садкович за однойм. пов. М. Гоголя. Реж. М. Садкович, опер. М. Кульчицький, Г. Александров, комб. зйомки О. Панкратьєв. Худ. М. Симашкевич, М. Тряскін, комп. Д. Клебанов, звукоопер. Н. Комаров. *У ролях:* Н. Ужвій, С. Шкурат, Г. Долгов, В. Івашова, М. Макаренко, Т. Окуневська, А. Дунайський, А. Семенко.

ТАЄМНИЧИЙ ОСТРІВ. О. К., 10 ч., 2527 м. Сцен. Б. Шелонцев, М. Калінін за романом Жюля Верна. Реж. Е. Пенцлін, опер. М. Бєльський, комп. М. Богословський. Текст пісень Є. Долматовський, опер. комб. зйомок М. Карюков, звукоопер. І. Дуценко, худ. Й. Юцевич. *У ролях:* О. Краснопольський, П.Киянський, А. Андрієнко, І. Козлов, Р. Росс, Ю. Грамматікаті, А. Сова, М. Комісаров.

1942

БОЙОВИЙ КІНОЗБІРНИК, № 9, 8 ч. Ашхабадська кіностудія. Зміст: „Квартал ч. 14", сцен. С. Лазурін, реж. І. Савченко; „Сині скелі", сцен. Л. Смірнова, Ш. Гергель, реж. В. Браун; „Маяк" за повістю П. Сєвєрова, реж. М. Донской.

ДОЧКА МОРЯКА. О. К., дозволено 21. IV. 1942.* 8 ч., 1936 м. Сцен. О. Новогрудський, реж. Г. Тасін, опер. Я. Куліш, худ. О. Уткін, С. Худяков, М. Юферов, комп. Ю. Мілютін, звукоопер. Г. Сенчилло. Текст пісень В. Гусєв. Комб. зйомки Г. Айзенберґ. *У ролях:* І. Пельтцер, В. Окунєва, Т. Біляєва, О. Чистяков, І. Любєзнов, В. Аркасов, М. Комісаров, О. Консовський, М. Івакін, В. Проклов, А. Мірошниченко.

МОРСЬКИЙ ЯСТРУБ, 8 ч., дозв. 24. І. 1942. Одеська і Ташкентська кіностудії. Сцен. Н. Шпанов, А. Михайловський, реж. В. Браун, опер. Я. Куліш, Г. Шабанов. *У ролях:* І. Перевєрзєв, А. Файт, Л. Кміт, Л. Морозова, Г. Клерінґ, К. Поздняк, Г. Сушкевич, М. Бродський, І. Бобров, А. Рахленко, О. Абдулов, Н. Комісаров.

ОЛЕКСАНДЕР ПАРХОМЕНКО, 9 ч., 2588 м., дозв. 21. V. 1942. К. К. і Ташкентське кіностудія. Реж. Л. Луков, сцен. Вс. Іванов, опер. А. Панкратьєв, худ. М. Уманський, В. Каплуновський, комп. Н. Богословський, звукоопер. Г. Григор'єв. *У ролях:* О. Хвиля, Н. Боголюбов, Б. Чірков, Ю.Лавров, С. Гольдштаб, С. Каюков, І. Новосільцев.

ЯК ГАРТУВАЛАСЬ СТАЛЬ, 11 ч., 2529 м.. К. К. і Ашхабадська кіностудія, дозв. 24. IX. 1942. За романом М. Островського. Сцен. і реж. М. Донской, опер. Б. Монастирський, комп. Л. Шварц, худ. М. Солоха. *У ролях:* В. Перест-Петренко, Д. Сагал, О. Хвиля, І. Федотова, В. Бубнов, А. Дунайський, Д. Капка, М. Братерський.

1943

БИТВА ЗА НАШУ РАДЯНСЬКУ УКРАЇНУ. К. К. і Моск. центр. студія кінохроніки. 25. X. 1943. Реж. О. Довженко, Ю. Солнцева, Я. Авдєєнко, худ. кер. О. Довженко.

ПАРТИЗАНИ В СТЕПАХ УКРАЇНИ. К. К. і Ашхабадська кіностудія, 2. III. 1943. Сцен. І. Савченко (за п'єсою О. Корнійчука), опер. Ю. Єкельчик, худ. М. Уманський, комп. С. Прокофьєв. *У ролях:* Н. Ужвій, Б. Чірков, М. Боголюбов, А. Дунайський, Д. Мілютенко, Є. Пономаренко, К. Кошевський, В. Рунге.

РОКИ МОЛОДІ. 9 ч. К. К., дозв. 11. І. 1943. Сцен. А. Головко, Л. Дмитерко, І. Савченко, реж. І. Савченко, опер. Д. Демуцький, худ. Е. Юкельсон, комп. С. Потоцький, звукоопер. А.

---

* З початком війни було уведено сувору політичну цензуру, що залишилась ще й дотепер.

Демиденко. *У ролях:* Е. Ізмайлова-Турок, А. Лисянська, Б. Андреєв, Е. Мельникова.

ФРОНТ, 13 ч., ЦОКС, Алма-Ата, 1943. Сцен. О. Корнійчук, реж. Г. та С. Васільєви, опер. А. Дудко. *У ролях:* Б. Жуковський, Б. Бабочкін, П. Герагa, Б. Дмоховський, В. Ванін, Б. Чірков, Л. Свєрдлін, Н. Крючков, П. Волков, Б. Блінов, Н. Постов.

1944

РАЙДУГА, К. К. (м. Ашхабад), 11 ч., 2634 м., дозв. 14. І. 1944. Сцен. В. Василевська, реж. М. Донской, опер. Б. Монастирський, худ. В. Хмельова, комп. Л. Шварц, звукоопер. О. Бабій. *У ролях:* Н. Ужвій, Н. Алісова, Е. Тяпкіна, В. Івашева, А. Дунайський, А. Лисянська, В. Чобур, Н. Братерський.

ЧЕРЕВИЧКИ, 10 ч., Алма-Атинська кіностудія, 1944. Сцен. і реж. М. Шапіро, Н. Кашеварова, опер. Е. Шапіро. *У ролях:* Г. Большаков, С. Големба, Л. Гриценко, М. Михайлов, Н. Панчехін, Н. Чесноков, Г. Гумілевський, О. Жізнєва.

1945

В ДАЛЕКОМУ ПЛАВАННІ, зв., 9 ч., 2488 м. К. К., дозв. 8. ІІІ. 1945. Сцен. Г. Колтунов, реж. В. Браун, опер. А. Мішурін, комп. Ю. Мілютін, худ. Й. Юцевич. *У ролях:* А. Бучма, М. Висоцький, М. Романов, Б. Дмоховський, А. Кузнєцов, А. Сова, В. Шишкін, Б. Вербицький, Ю. Шилов.

ЗИГМУНД КОЛОСОВСЬКИЙ, 10 ч., К. К., дозв. 22. XII. 1945. Сцен. І. Луковський, реж. С. Навроцький, Б. Дмоховський, опер. В. Фірсов, комп. О. Сандер, худ. Я. Ривош, М. Солоха, Є. Ганкін. *У ролях:* Б. Дмоховський, В. Освєцімський, В. Шишкін, Д. Голубинський, Ч. Сушкевич, Д. Мілютенко, М. Висоцький, Є. Опалова, М. Романов.

НЕСКОРЕНІ, 11 ч., К. К., дозв. 9. X. 1945. Сцен. В. Горбатов, М. Донской, реж. М. Донской, опер. Б. Монастирський, комп. Л. Шварц, худ. М. Уманський. *У ролях:* А. Бучма, Л. Карташова, Д. Саган, Є. Пономаренко, В. Славіна, М. Зимовець, К. Осмяловська, О. Ватуля, А. Дунайський, Г. Клерінг.

ПЕРЕМОГА НА ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ І ВИГНАННЯ НІМЕЦЬКИХ ЗАГАРБНИКІВ ЗА МЕЖІ УКРАЇНСЬКИХ РАДЯНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ. К. К. і Моск. центр. студія кінохроніки, 1945. Реж. О. Довженко, Ю. Солнцева.

УКРАЇНСЬКІ МЕЛОДІЇ (концерт). 6 ч., К.К. Сцен. Л. Дмитерко, Є. Помєщіков, реж. І. Земгано, І. Ігнатович, опер. О. Лаврик, комп. М. Вериківський, худ. М. Уманський. *У ролях:* І. Паторжинський, О. Сердюк, З. Гайдай, В. Іванова, М. Платонов, К. Лаптєв, В. Добровольський, О. Ватуля, К. Осмяловська.

1946

СТРІЛА, К. К., 1946. Реж. І. Земгано, С. Дерев'янський, сцен. Є. Помєщіков, Б. Ласкін, опер. Н. Кучвальський.

ЦЕНТР НАПАДУ, 9 ч., комедія. К. К. Дозв. 28. XII. 1946 р. Сцен. Є. Помєщіков, Б. Ласкін, реж. С. Дерев'янський та І. Земгано, опер. І. Шеккер та С. Ревенко, худ. О. Бобровников, комп. О. Сандлер. *У ролях:* К. Деревщикова, В. Доронін, Б. Толмазов, Ю. Лавров, А. Сова, М. Висоцький, Л. Карташова, В. Селезньов, В. Лепко, Ю. Тимошенко, В. Валерський.

1947

БЛАКИТНІ ШЛЯХИ. К. К., дозв. 29. XII. 1947. Реж. Т. Левчук, сцен. Г. Колтунов, пост. В. Браун, опер. І. Шеккер, худ. І. Юцевич, комп. В. Гомоляка, Я. Цегляр, звукоопер. А. Демиденко. *У ролях:* П. Кадочніков, М. Калінкіна, В. Добровольський, М. Романов, С. Столяров, Ю. Любімов, Л. Кміт.

ПОДВИГ РОЗВІДЧИКА. 10 ч., кіноповість. К. К. Дозв. 9. IX. 1947 р. Сцен. М. Блейман, і К. Ісаєв, реж. Б. Барнет, опер. Д. Демуцький, худ. М. Уманський, комп. Д. Клебанов і О. Сандлер. *У ролях:* П. Кадочников, А. Бучма, В. Добровольський, Д. Мілютенко, С. Мартінсон, М. Романов, П. Аржанов, Б. Барнет, О. Ізмайлова, В. Улесова, С. Петров, В. Халатов, В. Драга, О. Биков.

1948

ТРЕТІЙ УДАР, 12 ч., К. К. Дозв. 13. IV. 1948. Сцен. А. Первєнцев, реж. І. Савченко, опер. М. Кірілов, худ. М. Уманський, комп. П. Чайковський. *У ролях:* А. Дикий, Н. Боголюбов, Ю. Шумський, В. Станіцин, В. Головін, М. Романов, І. Перєверзєв, С. Блінніков, В. Наумов, М. Бернес, М. Пішванов, В. Баталов, Л. Файзієв, В. Петровський, С. Мартінсон, М. Астангов.

1949

КАПЕЛЯ БАНДУРИСТІВ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА. 15 хв., документ., „Солук-фільм". Німеччина.

МІЧУРІН, „Мосфільм". Сцен. і реж. О. Довженко, опер. Л. Косматов, Ю. Кун, худ. М. Богданов, Г. Мясніков, комп. Д. Шостакевич. *У ролях:* Г. Бєлов, А. Васільєва, В. Соловйов, Н. Шамін, Ф. Грігор'єв, М. Жаров, К. Нассонов,

А. Жільцов, І. Назаров, В. Хохряков, В. Дубов, Г. Печніков, В. Ісаєв, С. Ценін, Ю. Любімов, І. Кашірін.

УКРАЇНСЬКІ ДП В НІМЕЧЧИНІ. 20 хв., документ., „Солук-фільм". Німеччина.

1950

ЩЕДРЕ ЛІТО. 9 ч., кольор., К. К., дозв. 30. XII. 1950 р. Сцен. Є. Помєщіков і М. Дальокий, реж. Б. Барнет, опер. О. Мішурін, худ. О. Степаненко та М. Юров, комп. Г. Жуковський. *У ролях:* М. Крючков, Н. Архипова, М. Кузнєцов, М. Бебутова, В. Добровольський, К. Сорокін, М. Висоцький, А. Казанська, В. Кузнєцова, В. Гумілевський.

1951

ТАРАС ШЕВЧЕНКО. К. К., дозв. 7. VI. 1951. Сцен. і реж. І. Савченко, опер. А. Кольцатий, Д. Демуцький, І. Шеккер, худ. Л. Шенгелія, Б. Немечек, комп. Б. Лятошинський. *У ролях:* С. Боднарчук, В. Честноков, М. Тимофієв, Г. Юра, І. Переверзєв, Н. Ужвій, Є. Самойлов, М. Кузнєцов, О. Консовський, Л. Файзієв, М. Трояновський, О. Хвиля, Г. Жуковська, М. Висоцький, Г. Юдін, Л. Кміт, О. Баранов.

УКРАЇНЦІ СХІДНЬОЇ КАНАДИ, 1951-52(?), 16 ч., метр. невід., Торонто, Канада. Опер. Б. Солук.

У МИРНІ ДНІ. К. К., вип. 22. III. 1951. Сцен. І. Прут, реж. В. Браун, опер. Д. Демуцький, худ. О. Бобровніков, комп. Ю. Мейтус. *У ролях:* М. Тимофієв, А. Толбузін, О. Гречаний, С. Гурзо, А. Сова, Д. Костенко, В. Авдюшко, В. Добровольський, Л. Кміт, М. Білоусов, Л. Масоха.

1952

В СТЕПАХ УКРАЇНИ. К. К., дозв. 4. XI. 1952. За п'єсою О. Корнійчука. Реж.-пост. Г. Юра, худ. М. Драк, комп. Ю. Мейтус, реж. Т. Левчук, опер. Д. Демуцький, М. Чорний, худ. М. Юферов. *У ролях:* Ю. Шумський, Д. Мілютенко, Л. Комарецька, В. Дашенко, В. Чайка, Н. Новацька, М. Яковченко, В. Добровольський, О. Кусенко, О. Омельчук, П. Сергієнко, І. Маркевич, Г. Нелідов.

МАКСИМКА (за мотивами оповідань К. Станюковича) 8 ч., кольоровий, кіноповість. К. К. Дозв. 24. І. 1953 р. Сцен. Г. Ковтунов, реж. В. Браун, опер. О. Мішурін, комп. В. Гомоляка, І. Шамо, худ. М. Юферов, М. Майер, опер. комб. зйомок С. Ревенко. *У ролях:* Б Андрєєв, М. Крючков, Толя Бовикін (Максимка), С. Курилов, С. Клюков, В. Балашов, В. Тихонов, М. Бернес, П. Соболевський К. Сорокін, М. Пішванов, А. Сова, М. Пуговкін, М. Аставгов, Е. Гелер, О. Кашперов.

НЕРОЗЛУЧНІ ДРУЗІ. 8 ч., кольор. К. К. Дозв. 7. II. 1953. Сцен. О. Батров, О. Спєшнєв, реж. В. Журавльов, опер. В. Войтенко, О. Пищиков, комп. А. Свєчников, худ. В. Агранов, О. Степаненко, тексти пісень Б. Палійчук. Комб. зйомки: опер. М. Ілюшин, худ. В. Корольов. *У ролях:* М. Кузнєцов, В. Добровольський, Є. Самойлов, О. Антонов, І. Пельтцер, Г. Плужник.

УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ. К. К., вип. 26. V. 1952. За п'єсою І. Франка. Реж. вистави Г. Юра, худ. М. Уманський, комп. Н. Пруслін, реж. фільму І. Шмарук, опер. В. Войтенко, худ. М. Юров. *У ролях:* А. Бучма, Н. Ужвій, В. Добровольський, С. Гуменюк, Л. Комарецька, М. Яковченко, І. Маркевич, В. Чайка, Н. Копержинська, К. Кульчицький.

ЧОРНОМОРЦІ, 16 мм, зв., кольор., „Солунфільм, Канада, 1952. Пост.-сцен. і опер. Б. Солук, реж. М. Тагаїв, звукоопер. і диригент Л. Туркевич, худ. І. Кубарський. *У ролях:* Г. Ярошевич, П. Черняк, І. Черняк, М. Тагаїв, М. Тагаєва, В. Довганюк, О. Гердан, Савка, Ільків, Романюк, Н. Миколенко, Левицька, Галюк.

1953

ДОЛЯ МАРИНИ. К. К., вип. 11. XI. 1953, К. К. Сцен. Л. Компанієць, реж. В. Івченко, І. Шмарук, опер. В. Войтенко, Т. Чернишова, комп. Г. Жуковський, худ. М. Юров, Г. Прокопець, М. Абрамов, *У ролях:* К. Литвиненко, М. Гриценко,Т. Конюхова, О. Сердюк, Б. Андреєв, М. Задніпровський, В. Чайка, М. Білоусов, Ю. Тимошенко.

ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ. 10 ч., кольор. (опера). К. К. Дозв. 9. VII. 1953 р. Комп. С. Гулак-Артемовський, лібретто М. Рильський, пост. В. Лапокниш, опер. О. Мішурін, худ. М. Юферов, муз. кер. М. Вериківський, балетмайстер С. Сергєєв. *У ролях:* І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, Є. Чавдар, М. Шелюжко, М. Гришко, В. Матвєєв, І. Кученко, К. Бородинський.

КАЛИНОВИЙ ГАЙ. К. К., вип. 28. XII. 1953. За п'єсою О. Корнійчука. Реж. Т. Левчук, опер. Д. Демуцький, Н. Слуцький, В. Філіпов, комп. А. Свєчніков, худ. О. Степаненко, І. Юцевич. *У ролях:* Ю. Шумський, Н. Ужвій, Н. Мордюкова, О. Кусенко, М. Кузнєцов, В. Добровольський, Є. Пономаренко, П. Нятко, Д. Мілютенко, Ю. Тимошенко, М. Яковченко, Н. Копержинська.

КОМАНДА З НАШОЇ ВУЛИЦІ, 9 ч., кольор. К. К. Дозв. 18. II. 1954 р. Сцен. Ю. Сотник, реж. О. Маслюков, опер. М. Чорний, комп. В. Рождественський, тексти пісень І. Донський, худ. В. Мигулько, О. Степаненко, О. Яблонська. *У ролях:* К. Євгеньєв, Г. Кавура, О. Симонов, А. Лабушин, Л. Борисенко, Е. Хандрос, С. Петров, Д. Андрєєва, А. Ларіонова, М. Малишевський, М. Рибников, С. Каюков.

МАРТИН БОРУЛЯ (п'єса І. Тобілевича), 10 ч., комедія. К. К. Вистава Київського театру ім. Ів. Франка. Пост. Г. Юра. Дозв. 26. V. 1953 р. Реж. О. Швачко, опер. Г. Александров, С. Ревенко, худ. М. Солоха. *У ролях:* Г. Юра, В. Чайка, О. Кусенко, С. Олексієнко, М. Крушельницький, Г. Тесля, В. Дашенко, Д. Мілютенко, М. Яковченко, М. Світенко, С. Лихогоденко.

1954

«БАГАТИР» ІДЕ В МАРТО. К. К. 8 ч., дозв. 18. X. 1954, кольор. Реж.-пост. Є. Брюнчугін, С. Навроцький, сцен. І. Прут, опер. А. Мішурін, худ. А. Бобровніков, комп. Ю. Мейтус, звукоопер. Р. Максімцов. *У ролях*: М. Білоусов, В. Нещипленко, Л. Фенчинський, Б. Безгін, В. Добровольський, В. Крючков, В. Авдюшко, Ю. Кротенко, Д. Мілютенко.

ЗЕМЛЯ. К. К., дозв. 28. IX. 1954, за пов. О. Кобилянської. Сцен. О. Швачко, реж. А. Бучма, О. Швачко, опер. Н. Слуцький, комп. Б. Крижанівський, В. Гомоляка, худ. В. Агранов, М. Гантман. *У ролях:* Н. Ужвій, В. Сокирко, С. Фещенко, О. Карпенко, Н. Наум, П. Грубник.

КОМАНДИР КОРАБЛЯ. К. К., дозв. 23. II. 1954. Сцен. Л. Зайцев, реж. В. Браун, опер. В. Філіпов, О. Герасімов, комп. В. Гомоляка, І. Шамо, худ. В. Немечек, О. Петрова. *У ролях:* М. Кузнєцов, А. Вербицький, Л. Соколова, Б. Смірнов, Н. Крачковська, В. Добровольський, В. Балашов, Г. Гай, Г. Петров, І. Косих.

ЛЬВІВСЬКІ КАТАКОМБИ. 1800 ф., 16 мм., зв., 18. IX. 1954, (Одеон-Солук-фільм, Канада). Сцен. і реж. Л. Орлигора, пост. і опер. Б. Солук. *У ролях:* В. Якубович, М. Лотишко, М. Мартинюк, Л. Прибитківська, Н. Тарнавецька, Ю. Бєльський, В. Довганюк, М. Гонтар.

МАВП'ЯЧИЙ КОРОЛЬ, 16 мм. У-фільм, зв., кольор., Париж, Франція. Пост. і реж. Л. Полтава. Фільм для дітей.

НАВІКИ З РОСІЙСЬКИМ НАРОДОМ, 6 ч., кольор., документ. Укр. студія хрон. док. фільмів, 1954 р. Сцен. А. Малишко, реж. М. Слуцький, опер. Я. Марченко, І. Кононов, комп. Д. і Дм. Покрасс, В. Рождественський. Текст читає А. Хмара.

НАЗАР СТОДОЛЯ. К. К., 8 ч., кольор., дозв. 25. II. 1954. Сцен.-пост. В. Івченко, реж. Г. Чухрай, опер. С. Рівенко, комп. П. Поляков, звукоопер. Н. Авраменко, худ. Г. Прокопець, Г. Самутіна, О. Дубчак. *У ролях:* Д. Козачковський, Т. Литвиненко, М. Зимовець, О. Давиденко, А. Босенко, В. Максименко, С. Грінченко, Ф. Гаєнко, В. Яременко, В. Сухницький.

НАТАЛКА ПОЛТАВКА, 16 мм., зв., кольор., 1954, Париж, Франція. Сцен., реж. і опер. Б. Дніпровий, Є. Чайка.

НАШІ ЧЕМПІОНИ. К. К., 7 ч., кольор., 1954. Реж.-пост. М. Донской, сцен. В. Єжов, В. Соловйов, М. Донской, опер. І. Шеккер, худ. В. Агранов, комп. О. Сандлер, автор тексту В. Василевська.

СПІВА УКРАЇНА. 8 ч., кольор., худ.-док. К. К. Дозв. 2. VII. 1954 р. Сцен. Ф. Маківчук, Л. Гроха, реж. В. Лапокниш, Т. Левчук, опер. І. Шеккер, В. Войтенко, комп. Г. Жуковський, худ. А. Агранов, О. Степаненко, О. Яблонська. *У ролях:* — учасники респ. огляду худ. самодіяльности.

ТРИВОЖНА МОЛОДІСТЬ. К. К., 10 ч., 1954. Реж. С. Грабін, реж.-пост. А. Алов, В. Наумов, сцен. В. Бєляєв, М. Блейман, опер. А. Піщіков. *У ролях:* Л. Ципляков, О. Рудковський, М. Крамар, Т. Логінова, Н. Рибніков, С. Гурзо, Г. Гай, С. Величко, Б. Бабочкін, А. Панова, А. Дунайський, І. Маркевич, Н. Яковченко, А. Хвиля.

ТРІЮМФ УКРАЇНСЬКОГО ТАНКУ. 1954, США. Пост. і реж. В. Авраменко, техн. кер. С. Федів. Хрон.-док. фільм.

ЦЕ МОЖЕ СТАТИСЬ У ВАС. „Мосфільм", реж. Л. Луков (про укр. підпілля в Зах. Україні).

1955

АНДРІЄШ. К. К., 6 ч., кольор. Реж.-пост. Я. Безелян, С. Параджанов, сцен. Е. Буков, Г. Колтунов, С. Лялін, опер. В. Верещак, С. Шахбазян, худ. В. Нікітін, О. Степаненко, комп. І. Шамо, звукоопер. Н. Медвєдєв, реж. В. Герлак. *У ролях:* К. Руссу, Н. Шашик, Л. Соколова, К. Штрибу, Е. Уреке, Д. Дарієнко, Р. Візіренко-Клявін, Т. Грузін.

ГОДИННИК Б'Є 12. 4000 ф., 16 мм., травень 1955, Торонто, Канада, Аврора-фільм, зв. Сцен., пост., реж. Л. Орлигора, опер. Л. Сиденко. *У ролях:* М. Сагайдаківський, М. Винницька, Л. Юрченко, М. Сеник, Я. Кіт, Г. Іздебський, Т. Носовенко, Л. Стефанович, Ю. Стефанович, З. Лопатинська.

ЗІРКИ НА КРИЛАХ. К. К., 8 ч., 1955, кольор. Реж.-пост. І. Шмарук, сцен. Є. Помещіков, В. Безаєв, опер. В. Войтенко, худ. В. Мігулько, Е. Гаккебуш, комп. Г. Жуковський, звукоопер. Р. Максімцов. *У ролях:* Л. Фричинський, В. Тіхонов, Ю. Боголюбов, А. Антонов, В. Куценко, Л. Соболевська, К. Барташевич.

ЛИМЕРІВНА. К. К., 10 ч., 23. VI. 1955. Сцен. і пост. В. Лапокниш, опер. М. Чорний, худ. С. Немєчек, комп. Г. Жуковський, звукоопер. Демиденко. *У ролях:* Т. Алєксєєва, Б. Ставицький, Л. Криницька, С. Федорцева, В. Крайниченко, О. Лицканович, Г. Козаченко, Л. Комарецька.

ОДНОГО ЧУДОВОГО ДНЯ. К. К., 9 ч., 1955, кольор. Сцен. М. Білинський, І. Мінц, М. Слуцький, пост. М. Слуцький, реж. С. Грабин, М. Афанасьєва, комп. В. Соловйов-Сєдой, худ. М. Гантсіан, опер. Н. Кульчицький, звукоопер. Р. Бісновата. *У ролях:* Е. Савінова, Е. Лицканович, Д. Дубов, А. Бунін.

ПЕДАГОГІЧНА ПОЕМА (за твором А. Макаренка). К. К., 15. XI. 1955, кольор. Сцен. І. Маневич, О. Маслюков, пост. О. Маслюков, М. Маєвська, реж. А. Бочаров, опер. І. Шеккер, В. Тишковець, комп. А. Свєчніков, худ. Г. Нестеровська, М. Ліпкін та Н. Тихонова. *У ролях:* В. Ємельянов, М. Покотило, О. Ліцканович, Н. Крачковська, К. Михайлов.

ПОЛУМ'Я ГНІВУ. К. К., 3. IX. 1955, кольор. Сцен. Л. Дмитерко, пост. Т. Левчук, реж. В. Конарський, опер. М. Кульчицький, худ. О. Бобровников, комп. Б. Лятошинський. *У ролях:* Н. Ужвій, М. Ільченко, В. Ігнатенко, О. Романенко, М. Москаленко, В. Донська, М. Романов, А. Тарський, В. Каменецький, М. Яковченко, С. Шкурат.

ПРИГОДА З ПІДЖАКОМ ТАРАПУНЬКИ. К. К., 3 ч., кольор. Реж. В. Іванов, сцен. Ю. Тимошенко, опер. А. Панкратов, В. Філіппов, худ. А. Бобровніков, комп. О. Сандлер, звукоопер. К. Коган. *У ролях:* Ю. Тимошенко (Тарапунька), Е. Берьозін (Штепсель), В. Халатов, Д. Франько, П. Шкреба.

ЧАР ТАНКУ, 1955, Солук-фільм, Канада, зв., 16 мм. Пост. і опер. Б. Солук. *З участю:* Р. Приймі, О. Гердан - Заклинської, А. Заварихіної.

1956

БІЛИЙ ПУДЕЛЬ. О. К., 7 ч., кольор., квітень 1956. Сцен. Г. Гребнер, реж.-пост. Мар'яна Рошаль, В. Шредель, опер. О. Болтянський, худ. І. Юцевич, В. Романєєв, комп. А. Муравльов, звукоопер. Г. Колєсніков, реж. К. Жуковський. *У ролях:* В. Кольцов, З. Поляков, А. Антонов.

ВЕЛИКОДНІ ТА РІЗДВЯНІ ЗВИЧАЇ. 20 хв., документ., кольор., „Солук-фільм". Канада.

ВЕСНА НА ЗАРІЧНІЙ ВУЛИЦІ. О. К., 26. IX. 1956. Сцен. Ф. Миронер, пост. М. Хуцієв та Ф. Миронер, реж. К. Жук, опер. Р. Василевський, П. Тодоровський та Г. Нікітін, комп. Б. Мокроусов, худ. В. Зачинаєв. *У ролях:* Н. Іванова, М. Рибніков, В. Гуляєв, В. Пугачова, Г. Юхтін, Р. Шорохова, Н. Ключнєв, М. Гаврилко, Ю. Бєлов, В. Брилєєв.

ВОГНИЩЕ БЕЗСМЕРТЯ. К. К., 10 ч., 1956, кольор. Сцен. І. Луковський, А. Народницький, опер. Н. Слуцький, реж. С. Цибульник, худ. В. Немєчек, комп. А. Хачатурян, звукоопер. Н. Медвєдєв. *У ролях:* В. Дружніков,Д. Волосов, А. Гіруцька, О. Жаков, А. Мгєбров.

ГОЛОВНИЙ ПРОСПЕКТ. К. К., 10 ч., 1956. Сцен. Г. Кушніренко, пост. І. Естрін, опер. А. Піщіков, реж. А. Бочаров, комп. Г. Парахніков, худ. О. Степаненко. *У ролях:* А. Максимов, Н. Тімофєєв, Г. Ільїна, Д. Мілютенко, М. Романов.

ГОРИ КЛИЧУТЬ. Спортовний фільм. К. К. Сцен. А. Філімонов, реж. З. Ліфшиць, І. Крайніченко.

ГУЦУЛКА КСЕНЯ, 16 мм., зв., кольор., 9. І. 1956. „Орбіт", Торонто, Канада. Реж. М. Тагаїв, пост. Н. Ріпецький, комп. Я. Барнич, хореограф С. Джуган, худ. І. Кубарський, титри М. Левицький. *У ролях:* М. Тагаїв, Ю. Поченюк, С. Климець-Сахно, Г. Солтикевич, А. Мазуренко, М. Лотишко, С. Рущак, А. Тагаєва, С. Шпиль.

ДІТИ СОНЦЯ. К. К., 15 ч., 1956. Реж. О. Швачко, опер. С. Ревенко, комп. Л. Соковнін, звукоопер. А. Лупал. *У ролях:* М. Романов, Т. Семічева, В. Предаєвич, Л. Карташова, Ю. Лавров.

Є ТАКИЙ ПАРУБОК. К. К., 9 ч., 1956, кольор. Сцен. А. Андреєв, реж.-пост. В. Івченко, опер. С. Ревенко, реж. В. Масарик, звукоопер. С. Сергієнко, комп. А. Філіпенко. *У ролях:* А. Шестопалов, В. Васільєв, Н. Гринько, О. Голубицький.

ІВАН ФРАНКО. К. К., вип. 5. XI. 1956, кольоровий. Сцен. Л. Смілянський, пост. Т. Левчук, реж. В. Конарський, опер. М. Кульчицький, комп. М. Колесса та Б. Лятошинський, худ. В. Мигулько. *У ролях:* С. Бондарчук, Л. Гриценко, І. Скобцева, Я. Геляс, О. Ліцканович, В. Балашов.

КРИВАВИЙ СВІТАНОК. К. К. За пов. М. Коцюбинського „Фата-Морґана". Сцен. Ю. Дольд-Михайлик, реж. О. Швачко. *У ролях:* М. Крушельницький.

МАНДРІВКА У МОЛОДІСТЬ, 1956 р., К. К. Сцен. О. Філімонов, реж. В. Крайніченко, П. Ліпшіц, опер. В. Філіпов, В. Ільєнко, В. Орлянкін, худ. Ф. Вакериса-Гальдос, комп. Н. Богословський, О. Сандлер. *У ролях:* Е. Бондаренко, Т. Чернова, А. Кузнєцов, О. Анофрієв, М. Моровщик, Т. Мірошніченко, З. Чекулаєва, Р. Кватадзе.

МАТИ, К. К., 17. І. 1956, кольор. Сцен. М. Коварський, М. Донской (за твором М. Горького). Пост. М. Донской, реж. О. Козир, опер. О. Мішурін, худ. В. Агранов, комп. Л. Шварц, літ. консультант Б. Бялик. *У ролях:* В. Марецька, О. Баталов, Н. Колофідін,А. Петров, С. Курилов, Л. Гриценко, П. Усовниченко, К. Немоляєв, І. Неганов.

МАТРОС ЧИЖИК, К. К., 9 ч., кольор., 1956. Сцен.-пост. В. Браун, опер. В. Войтенко, реж. Л. Дзенькевич, худ. М. Юферов, Ф. Вакериса-Гальдос, комп. І. Шамо. *У ролях:* М. Кузнєцов, В. Емельянов, Н. Чередніченко, Т. Мельніков, Н. Семєнцова.

МОРЕ КЛИЧЕ, К. К., 10 ч., 1956, кольор. Сцен.Н. Морозова, В. Морозов, пост. В. Браун, опер. А. Герасімов, реж. Л. Дзенкевич, комп. І. Шамо, звукоопер. А. Демиденко, худ. М. Юферов, Ф. Вакериса-Гальдос. *У ролях*: Л. Скопина, А. Іванов, Ю. Пузирьов, А. Суснін, В. Улітін.

НАД ЧЕРЕМОШЕМ, К. К., 8 ч., 1956, кольоровий. Сцен. М. Стельмах, реж.-пост. Г. Крикун, опер. Л. Кохно, худ. В. Мигулько, Е. Немечек. *У ролях:* Я. Геляс, Е. Лицканович, М. Белоусов, Ф. Радчук.

НАТАЛКА ПОЛТАВКА. 80 хв., кольор. Пост. Б. Дніпровий. Франція.

ПАВЛО КОРЧАГІН. К. К., 20. XI. 1956, кольор. Сцен. К. Ісаєв за ром. М. Островського „Як гартувалася сталь", пост. О. Алов та В. Наумов, реж. І. Бжеський, опер. І. Міньковецький та С. Шахбазян, худ. В. Агранов та О. Яблонська, комп. Ю. Щуровський. *У ролях:* В. Лановий, Е. Леждей, Д. Мілютенко, П. Усовниченко.

СКАРБИ УКРАЇНИ. 75 хв., документ. (народній одяг), кольор., пост. І. Вахна, М. Луцик, Ф. Мартинюк. Почесна нагорода на Канадійському фільмовому фестивалі. Канада.

СУЄТА. К. К. 10 ч., 1956. Реж.-пост. М. Афанасьєва, опер. В. Філіпов, худ. С. Бобровніков, М. Рєзнік, комп. М. Дремлюга, звукоопер. І. Ілюшек. *У ролях:* Г. Тесля, В. Чайка, І. Беневельський, П. Сергієнко, С. Олексієнко, Є. Пономаренко, Н. Новацька.

ТІНЬ У ПІРСА. О. К., 1956.Сцен. Н. Панов, реж.-пост. М. Винярський, опер. В. Сімбірцев, реж. К. Жук, худ. В. Зачиняєв, комп. К. Корчмарьов, звукоопер. І. Дуценко. *У ролях:* О. Жаков, Р. Матюшкіна, О. Туманов, Л. Фричинський, Е. Савінова.

ТРИСТА РОКІВ ТОМУ. К. К., 16. IV. 1956, кольор. Сцен. О. Корнійчук, пост. В. Петров, реж. К. Гаккель і О. Козир, опер. А. Кольцатий, худ. М. Юферов, комп. К. Данькевич. *У ролях:* В. Добровольський, Ю. Панич, Є. Самойлов, А. Тарський, А. Гашинський, В. Ємельянов, Н. Ужвій, С. Дворецький, М. Пішванов, Р. Візіренко-Клявін.

УКРАЇНЦІ В ПІВНІЧНІЙ АМЕРИЦІ. 120 хв., документ., кольоровий. „Солук - фільм". Канада.

ШАРФ КОХАНОЇ. О. К., 9 ч., 1956, кольор. Сцен. З. Маркіна, Е. Іванов-Барков, реж.-пост. Е. Іванов-Барков, опер. А. Карпухін, худ. П. Злочевський, комп. В. Мураделі. *У ролях:* Т. Кокова, Е. Довлатбекова, Н. Шашік, Х. Товкуєв, Н. Волков.

1957

ВІД ЩИРОГО СЕРЦЯ. 5600 ф., 16 мм., 20. VIII. 1957, Аврора-фільм, Вінніпеґ, Канада, кольоровий, зв., документальний. Сцен., реж., пост., опер. Л. Т. Орлигора, звукоопер. Я. Танчак.

ДАЛЕКЕ І БЛИЗЬКЕ. К. К., 21. XII. 1957. Сцен. М. Макаренко, реж.-пост. О. Козир, М. Макаренко, реж. М. Сергєєв, опер. О. Піщіков, В. Філіпов, комп. Л. Майборода. *У ролях:* Ю. Максимов, Л. Татянчук, Н. Козинін, Л. Рахленко, П. Усовниченко, П. Тимошенко, Л. Жуковський, Л. Сосюра.

25-ЛІТНІЙ ЮВІЛЕЙ УНО В ТОРОНТІ. 20 хв., документ, кольор., „Солук-фільм". Канада.

ДІВЧИНА З МАЯКА. К. К., кольор. Реж. Г. Крикун, сцен. О. Гончар, опер. І. Шеккер, комп. А. Свєчніков. *У ролях:* І. Арепіна, С. Ромоданов, Б. Тєлєгіна, Ю. Чекулаєв.

ДОЛИНА СИНІХ СКЕЛЬ, К. К., 9 ч. Сцен. Ю. Мокреєв, пост. М. Красій, опер. Л. Кохно, Я. Різник, Т. Чернишова, реж. В. Биковець, худ. М. Липкін, В. Корольов, комп. П. Майборода, звукоопер. Л. Грузов. *У ролях:* А. Вербицький, Н. Підгорна, Н. Пішванов, П. Усовниченко, Ф. Радчук.

ДОРОГОЮ ЦІНОЮ, К. К., 10 ч., кольор. Сцен. І. Донська, реж. пост. М. Донской, опер. М. Топчій, реж. С. Цибульник, комп. Л. Шварц, худ. Н. Рєзнік, звукоопер. Л. Вачі. *У ролях:*

В. Донська, Ю. Дідович, І. Твердохліб, О. Петрова.

ЖИВИ, УКРАЇНО. 8 ч., кольор., грудень 1957. Автори кіносценарія: М. Стельмах, М. Юдін, реж. М. Юдін, опер. Ф. Камінський, І. Кацман, А. Ковальчук, М. Пойченко,комп. А. Філіпенко, звукоопер. А. Шайкін. Укр. студія кінохроніки.

КАПІТАН „СТАРОЇ ЧЕРЕПАХИ". О. К. 7 ч., січень 1957. Сцен. Л. Ліньков, реж.-пост. В. Воронін, Г. Габай, реж. М. Бердичевський, опер. Г. Хольній, комп. Ю. Щуровський, звукоопер. Г. Коненкін, худ. Б. Ілюшін. *У ролях:* Н. Саранцев, А. Ігнатьєв, Н. Фатєєва, Е. Ташков, Н. Бармін.

КАРБІДКА СТАРОГО ЗАЛІЗНЯКА („Макар Мазай"). К. К. Сцен. Б. Колодний, реж. В. Воронін. Про вихід фільму на екран немає відомостей.

КОЛИ СПІВАЮТЬ СОЛОВ'Ї. К. К., 9 ч., кольор., березень 1957. Сцен. Л. Компанієць, пост. Е. Брюнчугін, реж. Ю. Лисенко, опер. В. Верещак, худ. Г. Прокопець, комп. С. Жданов, звукоопер. Н. Медвєдєв. *У ролях:* Н. Чередниченко, А. Роговцева, В. Грудинін, Ю. Можуга, Д. Дубов, В. Юрченко.

КОЛИ ЦВІТУТЬ САДИ НА УКРАЇНІ. 90 хв., кольор., пост. Б. Дніпровий, муз. Ф. Євсевський. Франція.

КІНЕЦЬ ЧИРВИ-КОЗИРЯ („Диктатура"), 9 ч., 16. XII. 1957. К. К., кольор. За п'єсою І. Микитенка „Диктатура". Сцен. О. Левада, пост. В. Лапокниш, опер. А. Ананасов, Л. Кохно, комп. Ю. Мейтус, звукоопер. Н. Авраменко, А. Лупал, худ. А. Кудря, О. Степаненко, реж. В. Павловський. *У ролях:* П. Усовниченко, В. Аркушенко, А. Хвиля, Д. Мілютенко, К. Сміян, Н. Доценко, К. Артеменко, І. Костюченко.

КОНІ НЕ ВИННІ. О. К., 4 ч. За новелею М. Коцюбинського. Сцен. Д. Копиця, реж.-пост. С. Комар, опер. М. Козубенко, худ. І. Гуртих, комп. Т. Сидоренко, звукоопер. Є. Гончаренко, реж. І. Скиба. *У ролях:* І. Любич, Н. Ващенко, В. М'ягкий, В. Сухарєва.

КООРДИНАТИ НЕВІДОМІ. О. К., 9 ч., жовтень 1957. Сцен. І. Рядченко, реж.-пост. М. Винярський, опер. В. Симбірцев, худ. Б. Ілюшін, реж. К. Жук, комп. Б. Мокроусов, звукоопер. В. Курганський. *У ролях:* О. Жаков, Л. Галліс, Е. Бредун, Ю. Прокопович.

КРУТІ СХОДИ. К. К., 10 ч., 20. V. 1957. Сцен. В. Золотаревський, І. Луковський, реж. С. Навроцький,опер. О. Панкратьєв та О. Прокопенко, худ. О. Бобровніков, комп. О. Сандлер. *У ролях:* В. Дружніков, М. Астангов, Т. Литвиненко, М. Тимофієв, К. Сорокін, Б. Індриксон, В. Балашов, Г. Шпігель, В. Яковлєв.

ЛАСТІВКА. К. К. 1. XI. 1957. Сцен. Д. Вишневський, пост. Г. Ліпшиць, реж. С. Грабін, опер. О. Прокопенко, худ. Н. Резнік, комп. Г. Жуковський. *У ролях:* Т. Альошина, В. Черняк, В. Дружніков, В. Канделакі, В. Санаєв, М. Глузський, В. Воронін, В. Дуклер, С. Шкурат, А. Короткевич, В. Вербицький, Н. Ляпіна та ін.

МАЛЬВА. К. К., 1. II. 1957., кольор. (за мотивами оповідань М. Горького). Сцен. М. Коварський, пост. Б. Браун, реж. К. Гаккель, опер. В. Войтенко, худ. М. Юферов, комп. І. Шамо. *У ролях:* Д. Ріттенберґс, П. Усовниченко, А. Ігнатьєв, Г. Юхтін, А. Толбузін,І. Матвєєв та ін.

МОРАЛЬ ПАНІ ДУЛЬСЬКОЇ. К. К., 10 ч., червень 1957. Сцен. і пост. Л. Вернаховський, О. Швачко, опер. С. Ревенко, худ. М. Ліпкін, комп. Л. Соковнін, звукоопер. А. Лупал. *У ролях:* Є. Опалова, В. Халатов, Е. Балієв, В. Предоєвич.

МОЯ ДОНЬКА. О. К., 9 ч., квітень 1957. Сцен. Н. Таубе, реж.-пост. В. Жилін, опер. П. Тодоровський, реж. К. Жуковський, худ. Л. Чибісов, комп. Я. Клєбанов, звукоопер. І. Дуценко. *У ролях:* І. Дмитрієв, Г. Двойнікова, В. Радунська,В. Аксьонов, О. Жаков.

НА СТРУНАХ БАНДУРИ. 15 хв., документ., кольор. Пост. Б. Дніпровий, вик. В. Луців. Франція.

ОРЛЯТКО. О. К., 16. XII. 1957. Сцен. В. Монастирський, Є. Семенов, пост. В. Бочаров, реж. І. Скиба, опер. Р. Василевський. *У ролях:* Ж. Стремовський, О. Галака, Р. Беспалов, Н. Чернявська, С. Лактюшин, С. Шиманська, А. Ромик, П. Большаков, С. Крилов, К. Кульчицький, В. Маренко, І. Кононенко.

ПАРТИЗАНСЬКА ІСКРА. К. К. 30. XI. 1957, широкоекранний фільм із стереофонічним звуком, кольоровий. Сцен. О. Гончар, пост. О. Маслюков і М. Маєвська, опер. М. Чорний, реж. О. Ленціус, худ. В. Аґранов, комп. А. Свєчніков, звукоопер. Р. Максимцов, консультант — учасник підп. орг. „Партизанська іскра" І. Герасименко. *У ролях:* В. Лущик, Н. Наум, А. Юрченко, Л. Борисов, С. Несін, Ю. Саричев та ін.

ПЕ-КОПТЕР („На піч"). За однойм. опов. М. Коцюбинського. О. К., 3 ч., квітень 1957. Сцен. Д. Копиця, реж. В. Карасьов, опер. Г. Нікітін, худ. В. Загінаєв, комп. Б. Каратишев, звукоопер. А. Нетребенко. *У ролях:* П. Щербаков, А. Гединська, І. Твердохліб, Т. Вербовська, К. Музиченко.

ПІСНІ НАД ДНІПРОМ. К. К., 8 ч., серпень 1957. Сцен.-пост. А. Мішурін, В. Вронський,

реж. В. Кучвальський, опер. А. Мішурін, А. Герасімов, комп. А. Доминчен, звукоопер. С. Сергієнко.

ПОВІСТЬ ПРО ПЕРШУ ЛЮБОВ. О. К. 7. V. 1957. Сцен. М. Смірнов, пост. В. Левін, реж. Є. Ташков, опер. Ф. Сільченко, худ. П. Злочевський, Л. Курлянд, комп. А. Ешпай. *У ролях:* Д. Осмоловська, К. Столяров, В. Земляникін, С. Столяров, Є. Калініна, А. Панова, М. Яроцька, А. Бахар, П. Щербаков, Г. Двойнікова, В. Бєскова та ін.

ПРАВДА. К. К., 25. XII. 1957, 9 ч., кольор. Сцен. О. Левада (за мотивами однойм. п'єси О. Корнійчука), реж.-пост. В. Добровольський, Л. Шмарук, реж. К. Гаккель, опер. В. Войтенко, комп. К. Данькевич, худ. М. Юферов *У ролях:* Г. Юченков, А. Кобаладзе, Я. Козлов, А. Ануров, А. Канєвський, П. Киянський, М. Єгоров, Н. Кукушкіна.

РОЖЕВИЙ КАРУСЕЛЬ. 100 хв., фільм-ревія, корп. „Орбіт", Канада.

ТОЙ, ЩО ПРОПАВ БЕЗ ВІСТІ. К. К., 8 ч., 1957, кольор. Сцен. В. Закруткін, реж.-пост. І. Шмарук, опер. Н. Слуцький, худ. Б. Немечек, комп. Г. Жуковський, звукоопер. Р. Максімцов. *У ролях:* М. Кузнєцов, С. Гіяцинтова, Н. Ужвій,В. Добровольський, Б. Індріксон, Н. Дупак.

УКРАЇНЦІ У ВІЛЬНОМУ СВІТІ. 200 хв., документ., кольоровий, корп. „Орбіт". Канада.

ШЕЛЬМЕНКО - ДЕНЩИК. К. К., 8 ч., грудень 1957. За п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка. Реж.-пост. В. Іванов, опер. А. Панкратьєв, худ. Г. Прокопець, комп. І. Віленський, звукоопер. Г. Парахніков. *У ролях:* М. Покотило, Е. Бондаренко, Р. Кольосова, А. Роговцева, Н. Досенко, П. Нятко, Н. Яковченко, В. Предаєвич, Д. Франько, С. Карамаш.

1958

БУРЯ В КАРПАТАХ *. К. К., 1958(?).Сцен. В. Бєляєв, реж. Л. Естрін,

ВОГНЕМ СЕРЦЯ **, 1958(?). К. К. Сцен. Л. Степанченко.

ГОРИ, МОЯ ЗОРЕ. К. К., 10 ч., кольор. Сцен. Є. Онопрієнко, пост. О. Слєсаренко, опер. О. Піщіков, худ. В. Мігулько, О. Степаненко, реж. І. Вєтров, комп. І. Шамо, звукоопер.Н. Медвєдєв, тексти пісень Б. Палійчук, В. Карпенко. *У ролях:* П. Омельченко, Т. Конюхова, І. Жилін, Н. Боголюбов, С. Шкурат, М. Руденко, І. Боднар.

ЗЕМЛЯ І МРІЇ *. К. К., 1958(?). Сцен. М. Зарудний, реж. В. Биковець.

ЗМІНА ПОЧИНАЄТЬСЯ В ШОСТІЙ, 8 ч., О. К., вересень 1958. Сцен. Б. Колодний, реж.-пост. В. Воронин, опер. Ю. Романовський, худ. О. Жаров, реж. В. Кравченко, комп. П. Майборода, звукоопер. В. Фролков, текст пісень І. Рядченко. *У ролях:* А. Холодков, А. Толбузін, Б. Сабуров, С. Ромаданов, П. Михайлов, Ю. Савєльєв, І. Коваль-Самборський.

КАНДИДАТ ПАРТІЇ **, К. К., 1958 (?). Сцен. С. Салюк, реж. Є. Брюнчугін.

КИЯНКА, 1-ша серія, 10 ч., кольоровий, К. К. 1958. Сцен. І. Луковський, пост. Т. Левчук, опер. М. Кульчицький, реж. В. Канарський, худ. О. Степаненко, комп. Г. Жуковський, звукоопер. Р. Бісновата, текст пісень В. Сосюра. *У ролях:* К. Скоробогатов, Б. Чирков, П. Куманченко, Н. Іванова, А. Шестопалов, І. Перевєрзєв, В. Грудинін, Ю. Максимов, О. Жаков.

ЛІСОРУБИ. О. К. 1958. Сцен. Ю. Єршов, реж. Р. Вікторов, М. Шишов. Повнометражний художній фільм із життя Закарпаття.

НАРОДЖЕНІ БУРЕЮ, 9 ч., кольор. К. К. За ром. М. Островського. Сцен. Ю. Кротков, реж.-пост. Я. Базелян, А. Войтецький, опер. І. Мін.ковецький, комп. К. Данькевич. *У ролях:* С. Гурзо, О. Бган, А. Гречаний, Ю. Манджуга.

ПІД ЗОЛОТИМ ОРЛОМ, К. К., 10 ч., січень 1958, кольор. За пов. Я. Галана. Сцен. М. Афанасьєва, М. Новіков, пост. М. Афанасьєва, опер. Н. Кульчицький, комп. Н. Дремлюга, звукоопер. І. Ілюшек, худ. А. Бобровніков, М. Кроткова, реж. М. Новіков. *У ролях:* П. Кадочніков, Т. Алексєєва, Ф. Барвінська, М. Сидоркін, Е. Кузнєцов.

ПЕРЕКОП ***, К. К., 1958 (?). Сцен. О. Гончар, Л. Дмитерко. Реж. Т. Левчук, а згодом І. Кавалерідзе.

ПОЕМА ПРО МОРЕ, 12 ч., широкоекранний, кольоровий, грудень 1958. „Мосфільм". Автор фільму О. Довженко, реж.-пост. Ю. Солнцева, опер. Г. Єгіазаров, реж. Г. Пчолкін, худ. А. Борисов, І. Пластінкін,комп. Г. Попов, звпкоопер. В. Лагутін. *У ролях:* Б. Ліванов, М. Романов, М. Царьов, Б. Андрєєв, Г. Ковров, Е. Бондаренко, З. Кірієнко, Л. Пархоменко, Н. Наум, Л. Тара-

---

* Можливо, що це перший варіянт фільму „Іванна", який вийшов на екрани в 1960 р.

** Про цей фільм немає достовірних відомостей. Можливо, що його було знято з виробництва.

* Немає певних документальних відомостей про цей фільм.

** Про долю цього фільму немає документальних відомостей.

*** Про долю цього фільму немає достовірних документальних відомостей.

барінов, І. Козловський, П. Нятко, Ю. Тимошенко.

ПРАПОРИ НА ВЕЖАХ, 9 ч., К. К., вересень 1958. За творами А. Макаренка. Сцен. І. Маневич, Г. Макаренко, реж.-пост. А. Народницький, опер. Н. Слуцький, худ. В. Агранов, А. Лісенбарт, реж. А. Бочаров, комп. Д. Клєбанов, звукоопер. К. Коган, текст пісень Л. Козир. *У ролях:* В. Ємельянов, В. Судьїн, К. Доронін, І. Мілютенко, Р. Макогонова, А. Роговцева, Л. Бабич, В. Халатов.

РІДНА ЗЕМЛЯ. О. К., 1958. Сцен. Є. Буданцев, реж. Ю. Закревський, Ю. Корнєв. Художньо-документальний фільм про освоєння цілинних земель в Казахстані.

СТОРІНКИ МИНУЛОГО. 9 ч., О. К., травень 1958. Сцен. А. Абрамов, М. Письманник, реж. пост. В. Кочетов, Е. Ташков, опер. Ф. Сильченко, худ. В. Ілюшін, реж. В. Кошурін, комп. А. Еліпай, звукоопер. Е. Гончаренко. *У ролях:* П. Щербаков, К. Шмарінова, Ю. Боголюбов, Н. Боголюбов, В. Санаєв.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО. 30 хв., документ., кольор., пост. Л. Полтава, комент. О. Крига, О. Омельчук. Німеччина, Франція.

ЦИГАНИ. 85 хв., худ., кольор. Пост. Н. Русова, сцен. Долинський, декор. Б. Білашевський. Канада.

ЧАРІВНА НІЧ. 6 ч., кольор., К. К. За творами С. Васильченка; сцен. Л. Смілянський, пост. І. Новаков, опер. В. Тишковець, комп. А. Филипенко, звукоопер. Ю. Горецький, худ. Г. Нестеровська. *У ролях:* О. Лисенко, А. Юрченко, П. Шкреба, Н. Копержинська, Д. Капка, Д. Гнатюк.

16-ТІ ОЛІМПІЙСЬКІ ІГРИ. 90 хв., документ. (перер. на укр. мову). Опер. Ю. Котик, ред. О. Зінкевич, комент. М. Пилипчук. Австралія.

ШТЕПСЕЛЬ ЖЕНИТЬ ТАРАПУНЬКУ. 9 ч. К. К., 1958. Сцен. Ю. Тимошенко, пост. Е. Берьозін, Ю. Тимошенко, опер. Н. Топчій, комп. О. Сандлер, звукоопер. Л. Вачі, реж. С. Цибульник, текст пісень П. Глазовий, В. Бахнов, Я. Костюковський. *У ролях:* Ю. Тимошенко, Е. Берьозін, Т. Литвиненко, М. Мушкіна, В. Дальський, Н. Копержинська, Н. Самсонова, А. Хвиля, В. Халатов, М. Яковченко.

1959

БЛАКИТНА СТРІЛА, кольор., К. К., сцен. Г. Черносвітов, пост. Л. Естрін, реж. І. Вєтров, опер. А. Піщіков, худ. В. Агранов, А. Кудря, комп. В. Кирпань, звукоопер. І. Ілюшек. *У ролях:* А. Гончаров, Г. Осташевський, Н. Муравйов, А. Алєксєєв, А. Максімов, Ю. Боголюбов, О. Кузнєцова, І. Пєрєвезєв.

ВИПРАВЛЕНОМУ ВІРИТИ. О. К., 8 ч., червень 1959. Пост. В. Жилін, сцен. Д. Храбровицький, худ. Б. Ілюшин, реж. І. Грабовський, комп. А. Еліпай, звукоопер. І. Дуценко, В. Фролков, текст пісень В. Карпенко. *У ролях:* В. Гусєв, М. Менґлєт, Г. Жжьонов, Г. Міхайлов, Б. Сабуров, Л. Чініджанц, Ф. Радчук, І. Коваль-Самборський, Ю. Горобець, В. Єзченко.

ВІЙСЬКОВА ТАЄМНИЦЯ. 9 ч., травень 1959, Я. К. Сцен. С. Солом'янська, пост. і реж. М. Маєвська, опер. В. Ільєнко, реж. А. Буковський, худ. Б. Ком'яков, Т. Ліванова, комп. М. Раухвергер, звукопер. В. Сілаєв. *У ролях:* Н. Антонова, А. Федорінов, С. Остапенко, А. Грибов.

ВОГНЕННИЙ МІСТ, К. К., 10 ч., січень 1959, за п'єсою Б. Ромашова. Реж.-пост. Г. Крикун, М. Романов, опер. А. Герасімов, комп. Л. Соковнін, звукоопер. А. Демиденко. *У ролях:* М. Бєлоусов, Н. Кірілова, М. Романов, В. Драга, А. Ануров.

ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА, К. К., 10 ч. Сцен. І. Кавалерідзе і М. Петренко, пост. І. Кавалерідзе, опер. В. Войтенко, худ. Н. Рєзнік, реж. Л. Лященко і Н. Рильський, комп. Б. Лятошинський, звукоопер. Д. Демиденко. *У ролях:* А. Гай, Н. Козленко, А. Тюрін, Т. Литвиненко, Ю. Саричев, Н. Пішчанов,Н. Ужвій, Я. Козлов, А. Моторний, К. Землеглядова, В. Биковець, Ю. Лавров, Л. Руденко, С. Шкурат, А. Шутенко.

ГРОЗА НАД ПОЛЯМИ (за ром. „Гроза" А. Шияна),8 ч., кольор., К. К., січень 1959. Сцен. А. Шиян, пост. М. Красій, Ю. Лисенко, реж. В. Корольов, опер. І. Шеккер, комп. П. Майборода, звукоопер. А. Грузов, худ. А. Бобровніков. *У ролях:* Г. Осташевський, Д. Ріттенберґс, М. Ільченко, Д. Мілютенко, А. Хвиля.

ДВА ФЕДОРИ. 9 ч., О. К., січень 1959. Реж.-пост. М. Хуцієв, сцен. В. Савченко, опер. П. Тодоровський, худ. О. Гроссе, комп. Ю. Мейтус, В. Курганський, реж. М. Бердичевський. *У ролях:* В. Шукшін, К. Чурсін, Т. Сьоміна, Ю. Елін, М. Шаманська.

З ВІРОЮ МИ НАДІЄМОСЬ. 85 хв., кольор., док.-проп. „ Укр. тел. комітет". США.

ЗЕЛЕНИЙ ФУРГОН *. О. К., кінокомедія, 8 ч. Сцен. Г. Колтунов, реж.-пост. Г. Габай, реж. В. Кошурін, опер. Р. Василевський, худ. І. Гуртіх, С. Жаров, комп. Б. Карамишев, І. Якушенко, звукоопер. Б. Морозевич, І. Скіндер. *У ролях:* Ю. Тимошенко, О. Лисенко,Р. Фі-

* Знято з екранів.

ліппов, В. Кокольцев, Н. Волков, В. Мізіненко, Д. Мілютенко, В. Векшін, В. Шугаєв, К. Кульчицький.

ЙОГО ПОКОЛІННЯ („Покоління"), К. К. липень 1959. Пост. І. Бжеський, К. Гаккель, сцен. П. Сєвєров, опер. В. Філіппов, реж. П. Федорченко, худ. Г. Несторовська, комп. В. Рождественський, звукоопер. К. Коґан. *У ролях:* В. Чуляєв, Л. Алфімова, Г. Черноволенко, П. Вєкляров, Н. Дупак, В. Грачов, О. Жаков, М. Іванова, В. Бжеська, А. Терешець, О. Голубицький, М. Рост.

КАПЕЛЯ БАНДУРИСТІВ В ЕВРОПІ — 1958. 90 хв., документ., кольор., „Солук-фільм", „Арнольд Ріхтер Студіо". Опер. Б. Солук, диктор З. Саган. Канада.

КОЛИ ПОЧИНАЄТЬСЯ ЮНІСТЬ, К. К., 10 ч. Реж. О. Слєсаренко, сцен. В. Собко, О. Слєсаренко, опер. Н. Слуцький, худ. Н. Рєзнік, С. Рудько, комп. Д. Клєбанов, О. Сандлєр, звукоопер. Н. Мєдвєдєв. *У ролях:* С. Дворецький, С. Данильченко, В. Ковальков, А. Роговцева, П. Молчанов, П. Омельченко, Е. Опалова, Л. Гнатюк, К. Майборода, М. Кісельова, К. Кульчицький.

ЛІЛЕЯ, К. К., 9 ч., червень 1959, кольор., за мотивами творів Т. Шевченка, лібретто балету В. Чаговця. Сцен.-пост. В. Вронський і В. Лапокниш, комп. К. Данькевич, опер. М. Топчій і А. Ананасов, худ. А. Бобровніков, Я. Добровольська і А. Матвєєв, реж. А. Бочаров, звукоопер. А. Федоренко, текст читає Л. Хмара. *У ролях:* Є. Єршова, Р. Візіренко-Клявін, А. Підгайний, А. Кононенко, Т. Дуніна, Б. Степаненко, Н. Іващенко, В. Ферро, А. Сегаль, Е. Мазуркевич, А. Бєлов, А. Затворницька, балетна трупа і оркестра Київського театру ім. Т. Шевченка.

ЛІТА МОЛОДІЇ, 9 ч., К. К., 1959. Сцен. А. Шайкевич, пост. О. Мішурін, опер. А. Герасімов, реж. Н. Сергєєв, комп. П. Майборода, звукоопер. С. Сергієнко. *У ролях:* С. Жіванкова, В. Рудий, В. Кулик, А. Хвиля, Е. Машкара.

НП („Надзвичайна подія"). 9 ч., К. К., 1959. Сцен. Г. Колтунов, В. Калінін, Д. Кузнєцов, пост. В. Івченко, опер. А. Прокопенко, худ. М. Юферов, комп. І. Шамо, звукоопер. Д. Максимцов, реж. В. Пархоменко. *У ролях:* А. Ануров, М. Кузнєцов, В. Тіхонов, Т. Литвиненко, А. Соловйов, В. Рудін, П. Усовниченко.

НА ЗЕЛЕНІЙ ЗЕМЛІ МОЇЙ, 7 ч., О. К., 1959. Сцен. Н. Єршов, пост. Р. Вікторов, І. Шішов, худ. кер. С. Юткевич, опер. Ф. Сільченко, реж. К. Жук, звукоопер. Е. Гончаренко, худ. Ю. Богатиренко, М. Заєць, комп. Б. Карамишев, С. Мартон. *У ролях:* Н. Довженко, Ж. Дмитренко, П. Колесник, Н. Сємєнцова, Л. Масоха, І. Мильний, Н. Кукушкіна.

НЕБО КЛИЧЕ. 8 ч., кольор., К. К., грудень 1959. Реж. В. Фокін, опер. Н. Кульчицький, звукоопер. Г. Парахніков, худ. Г. Глінкова, Є. Одіновіч, пост. Ю. Швець, комп. Ю. Мейтус, сцен. О. Сазонов і Є. Помєщіков. *У ролях:* І. Пєрєвєрзєв, А. Шворін, К. Барташевич, Г. Тонунц, В. Черняк, В. Добровольський, А. Попова, Л. Масоха.

ПЕРШИЙ ХЛОПЕЦЬ, К. К., 9 ч., серпень 1959. Сцен. П. Лубенський, В. Безорудько, реж. С. Параджанов, опер. С. Ревенко, худ. А. Лісенбарт, В. Новаков, комп. Е. Зубцов, звукоопер. Н. Авраменко, пісні: Н. Хоменко, П. Глазовой. *У ролях:* Г. Карпов, Ю. Сатаров, Л. Сосюра, Л. Орлова, Т. Алексєєва, М. Шутько, М. Крамар, В. Коваленко, А. Андрієнко-Земсков, Я. Сасько, М. Яковченко, В. Чайка, Ю. Цупко.

ПОВІСТЬ НАШИХ ДНІВ, К. К., 8 ч., кольор. Сцен. М. Винокуров, пост. А. Маслюков, опер. М. Чорний, худ. В. Агранов, реж. С. Грабін, звукоопер. А. Федоренко, комп. А. Свєшніков. *У ролях:* Г. Козаченко, А. Гончаров, А. Кончакова, Т. Альошіна, І. Дмітрієв, Г. Клішко, В. Черняк, С. Шкурат, Л. Татьянчук, В. Лущик, А. Сова, С. Карамаш.

ПОДОРОЖ ПО УКРАЇНІ. 90 хв., документ., кольор., ініціят Т. Гуменюк, опер. В. Олійник, диктор В. Кислиця, ред. М. Лисенко. Документ. фільми з України Й. Лисогора, І. Кальмука, В. Тараски. США, Канада.

ПОХОРОНИ С. БАНДЕРИ. Документальний. Німеччина.

САШКО. К. К., 8 ч., березень 1959. Сцен. С. Пономаренко, Л. Смілянський, реж.-пост. Е. Брюнчугін, опер. В. Верещак, худ. В. Мигулько, реж. І. Левченко,, комп. С. Жданов, звукоопер. Ю. Горецький. *У ролях:* Л. Бабич, Л. Хоролець, В. Данилін, Н. Козленко,В. Зубарєв.

СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ *. К. К. 1959. За п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка. Реж. І. Земгано, опер. В. Філіпов, худ. О. Кудря.

СПРАГА, 8 ч., О. К., грудень 1959. Сцен. Г. Поженян, реж.-пост. Є. Ташков, опер. П. Тодоровський, худ. М. Панаєва, А. Овсянкін, реж. Н. Савва, звукоопер. Е. Гончаренко, комп. А. Ешпай. *У ролях:* В. Тіхонов, Ю. Бєлов, А. Доценко, В. Іванов, Б. Годунцов, В. Хмара, Н. Тімофєєв, Б. Бітюков, В. Векшін.

ТАВРІЯ. Кіноепопея, К. К., 9 ч., кольор. За романом О. Гончара, пост. Ю. Лисенко, сцен.

---

* Фільм виготовлено на замовлення Київської студії телебачення.

О. Гончар, Ю. Лисенко, реж. Л. Колесник, опер. В. Войтенко, комп. Г. Майборода, звукоопер. А. Трузов, текст пісень А. Малишко. *У ролях:* Ю. Максімов, О. Лисенко, Л. Шепитько, М. Воронин, Д. Капка, А. Іванченко, Д. Мілютенко, Ф. Іщенко.

ТА, ЩО ОБГАНЯЄ ВІТЕР („Випереджаюча вітер"), 8 ч., Я. К., травень 1959. Сцен. К. Кудиєвський, реж.-пост. В. Довгань, А. Курочкін, опер. І. Міньковецький, комп. Ю. Щуровський, реж. К. Жуковський. *У ролях:* Е. Кошман, Л. Шпара, В. Любімов, А. Бунін, І. Дзюба, С. Хітров, Д. Нетребін.

ЯКБИ КАМІННЯ ГОВОРИЛО („Тіні минулого"), К. К., за „Бориславськими оповіданнями" І. Франка. Сцен. М. Янукович, Ю. Лисенко, реж.-пост. Ю. Лисенко, опер. В. Верещак. *У ролях:* Г. Осташевський, Л. Борисенко, Н. Морочковський, Н. Гнеповська.

ЯК ПОСВАРИЛИСЯ ІВАН ІВАНОВИЧ З ІВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ, О. К. За М. Гоголем, 7 ч., 1959. Пост. В. Карасьов, сцен. А. Полторацький, реж. І. Скиба, опер. М. Козубенко, звукоопер. А. Нетребенко, худ. О. Передерій, комп. В. Кірпань. *У ролях:* Н. Волков, Г. Лаврик, І. Маркевич, Г. Свєтланін, Г. Глєбов, М. Смірнов.

1960

ВЕРХОВИНО, МАТИ МОЯ. К. К., 4 ч., кольор. Сцен.-пост. А. Народицький, опер. І. Шеккер, А. Ананасов, комп. Б. Гомоляка, звукоопер. Н. Авраменко, Н. Трахтенберґ, худ. М. Липкін, Г. Нестеровська, балетмайстер А. Опанасенко, хормайстер Н. Данкулинець.

ВЕСЕЛКА, 9 ч., К. К. За п'єсою Н. Зарудного, пост. Н. Літус, опер. В. Верещак, худ. А. Кудря, М. Раковський, комп. В. Рождественський, звукоопер. Н. Трахтенберґ, текст пісень А. Ніколаєнко, А. Юценко. *У ролях:* В. Дальський, Ю. Ткаченко, П. Бондарчук, Л. Борисенко, В. Цимбалист, Г. Яблонська, М. Задніпровський, А. Сова.

В НАШІ ДНІ („Киянка" — 2-га серія). К. К. Сцен. І. Луковський, реж. Т. Левчук.

ДАЛЕКО ВІД БАТЬКІВЩИНИ, К. К., 9 ч. За романом Ю. Дольд-Михайлика „І один у полі воїн". Реж. О. Швачко, опер. М. Чорний, худ. В. Агранов, комп. І. Шамо. *У ролях:* В. Медвєдєв, З. Кірієнко, О. Вікланд.

ДРУЗІ - ТОВАРИШІ, Я. К. (фільм для молоді). Реж. В. Павловський, сцен. В. Крупенкін, Ф. Дорофєєв, опер. А. Рибін. *У ролях:* А. Сенченко, Ю. Боголюбов, Ю. Ржецький, С. Сємьонов.

ЗАПІЗНО. 10 хв., кольор. „Укр. малий театр". Пост. В. Шашаровський, опер. І. Чиж. *У ролях:* Ю. та В. Шашаровські. США.

ЗВИЧАЙНА ІСТОРІЯ, К. К. Сцен. А. Спєшньов, реж. І. Земгано, Н. Літус, опер. А. Піщіков. *У ролях:* А. Шворін, Ю. Пашковська, Л. Шепитько.

ЗДІЙСНЕНА МРІЯ. 75 хв., документ., кольор. (придбання УСК-ом спорт. майдану). Опер. М. Жегалович, текст Ікер, диктор В. Королик, написи Б. Василишин, муз. оформ. З. Осінчук, звук — студія УТА. США.

ЗДРАСТУЙ, ДНІПРЕ („Мрії здійснюються"). 10 ч., кольор. О. К. Реж. М. Винярський, сцен. Н. Таубе, опер. Ф. Сільченко, худ. Ю. Богатиренко, М. Заяць, комп. А. Филипенко, звукоопер. В. Курганський. *У ролях:* Б. Чірков, Т. Пілецька, А. Попов, Л. Золотухів, П. Кашлаков, Р. Балашова, І. Кузнєцов, В. Данченко.

ЗЯТЮ, ВЕСІЛЛЯ НЕ БУДЕ. 80 хв., кольор., „Укр. малий театр". Реж. В. Шашаровський, опер. І. Чиж. *У ролях:* В. Шашаровський, Є. Левицький, І. Самокиш, В. Мельник, С. Кожухар, З. Кознарський, М. Кухарський, О. Літинська, Л. Масюк, О. Фещак. США.

ІВАННА, К. К. Реж. В. Івченко, сцен. В. Бєляєв, опер. А. Прокопенко, худ. М. Юферов. *У ролях:* І. Бурдученко, В. Воронін, Д. Степовий, В. Дальський, Є. Пономаренко.

ІВАСИК - ТЕЛЕСИК. 105 хв., кольор. „Мокляк-фільм". США.

ЇМ БУЛО ДЕВ'ЯТНАДЦЯТЬ. О. К. Сцен. І. Старков, реж. В. Кочетов. *У ролях:* М. Пуговкін, К. Столяров, Л. Мерщій, Н. Крюков, Н. Засєєв.

КАТЯ - КАТЮША („Жити хороше"), 8 ч., К. К., сцен. Є. Опопрієнко, пост. Г. Ліпшиць, опер. І. Міньковецький, худ. М. Юферов, комп. А. Белаш, звукоопер. С. Сергієнко, текст пісень В. Карпенко. *У ролях:* Л. Крилова, В. Гусєв, Л. Федосєєва, Ю. Мажуга, А. Дем'яненко, П. Крилов, А. Толстих.

КОЛИ ЦВІТУТЬ ЯБЛУНІ. Я. К., худ.-документальний. Сцен. С. Мішура, реж. В. Довгань і А. Курочкін.

КРОВ ЛЮДСЬКА — НЕ ВОДИЦЯ. За романом М. Стельмаха. Сцен. М. Стельмах, Н. Макаренко, опер. В. Верещак, худ. О. Степаненко, комп. П. Майборода, А. Свєчніков. *У ролях:* Е. Бондаренко, Г. Осташевський, Д. Гнатюк, Л. Тарабаринов, П. Куманченко, І. Покора, Н. Талюра, Ф. Іщенко.

ЛІТАК ВИЛІТАЄ О 9-ТІЙ, К. К. Сцен. Ю. Кушніренко, реж. Ю. Лисенко.

ЛЮБОЮ ЦІНОЮ, К. К., 9 ч., Сцен. О. Слєсаренко, опер. В. Захарчук, С. Лисецький, реж.

Н. Мащенко, худ. П. Максименко, комп. І. Шамо, звукоопер. В. Силаєв. *У ролях*: В. Кеніґсон, П. Усовниченко, Г. Ноженко, Г. Плужник, М. Орлов, А. Войцик.

ЛЮДИ МОЄЇ ДОЛИНИ, К. К. Реж. С. Напроцький, сцен. В. Земляк, Н. Рожков, опер. В. Войтенко. *У ролях:* В. Добровольський, Л. Федосєєва.

МЛЕЧНА ПУТЬ. К. К., кіноповість за опов. В. Закруткіна. Реж. І. Шмарук.

МОЛОДІСТЬ ЗВІЛЬНЕНОГО КРАЮ, 6 ч., кольор., студія хрон.-док. фільмів. Сцен. Ю. Мельничук, реж. Л. Френкель, опер. М. Пойченко, Т. Попова.

НА СЛІДАХ УКРАЇНСЬКИХ ПІОНЕРІВ, 4000 ф., 16 мм., кольор., зв., док. Пост. і опер. Л. Орлигора. Канада.

НАША ПІСНЯ. 60 хв., муз.-документ., кольоровий. Пост. М. Лисенко, М. Латишко. З участю капелі Бандуристів. США.

ОЛЕКСА ДОВБУШ, К. К. Сцен. Л. Дмитерко, В. Іванов, реж.-пост. В. Іванов, опер. В. Ільєнко, худ. В. Мигулько, реж. А. Буковський, Н. Рильський, комп. В. Гомоляка, звукоопер. І. Ілюшек. *У ролях:* А. Кочетков, Н. Наум, М. Перцовський, Н. Чередниченко, Я. Геляс, Д. Мілютенко.

ПІСНЯ МАЗЕПИ, 2400 ф., 16 мм., квітень 1960, Монтреал, Канада, Аврора-фільм, кольор., зв. Сцен., реж., пост., опер., звукоопер., монт. Л. Орлигора; комп. А. Штогаренко. *У ролях:* Т. Добровська, С. Франко, М. Соханівський, А. Боган, Котовський, І. Воробець-Карпатський, О. Цимбалюк, К. Ганушевська, С. Бордун, Р. Ганушевська, Д. Марич, Л. Акнирум, М. Головайчук, М. Сеник, Н. Грінчук, М. Гриців, Л. Гавриляк, Д. Козак, О. Гриців, В. Лучак.

ПОВЕРНЕННЯ. О. К. Реж. М. Терещенко, сцен. М. Тевєльов.

ПОВІСТЬ ПОЛУМ'ЯНИХ ЛІТ. „Мосфільм", творче об'єднання ч. 1. Реж. Ю. Солнцева, сцен. О. Довженко, опер. Р. Проворов, А. Тємєрін, худ. А. Борисов. *У ролях:* Н. Вінграновський, С. Жгун, Б. Андреєв, С. Лук'янов.

ПРИКОЛИ ДО ГРУДЕЙ ТРОЯНДУ *. Кінокомедія, К. К. Реж. В. Пархоменко.

РОТА ПРИСЯГИ, К. К. Сцен. В. Бєляєв, реж. В. Івченко.

РОМАН І ФРАНЧЕСКА. К. К. Сцен. А. Ільченко, реж. В. Денисенко.

СЛУГА НАРОДУ, К. К.

СОЛДАТКА, К. К. Сцен. і реж. В. Денисенко. *У ролях:* З. Дехтярьова, М. Козленко, М. Задніпровський, О. Кусенко, Г. Семенов.

SOS, К. К., 1960. Сцен. Є. Помєщіков, реж. О. Мішурін, опер. А. Герасімов, А. Степанов. *У ролях:* А. Бєлявський, В. Добровольський, Л. Федосєєва, С. Мартінсон, С. Петров, А. Ануров, М. Яковченко.

СПАЛКОЄМЦІ („Нащадки"), К. К. Реж. Т. Левчук. *У ролях:* С. Дворецький, В. Гусєв, В. Квітко.

СУСІДИ СОНЦЯ Сцен. Л. Костенко.

ТАК НІХТО НЕ ЛЮБИВ, К. К. Сцен. В. Собко, реж. О. Слєсаренко, опер. В. Захарчук, Б. Лисяцький. *У ролях:* В. Бєлокуров, М. Названов.

ТАРАС БУЛЬБА. Пост. Ю. Солнцева, сцен. О. Довженко. *У ролях:* Б. Андреєв. (Не закінчений).

УКРАЇНСЬКА РАПСОДІЯ. К. К. Сцен. О. Левада.

ФОРТЕЦЯ НА КОЛЕСАХ. Реж. О. Ленціус, сцен. В. Кондратенко.

ХЛОПЧИКИ, К. К. (фільм для молоді). Реж. С. Цибульник, сцен. А. Лисянська і Г. Вольперт. *У ролях:* Л. Бабіч, К. Чурсін, С. Карпов, Л. Сухаревська, Н. Дупак, Е. Машкара.

ЦЕ БУЛО НАВЕСНІ, 7 ч., К. К., сцен. Л. Шмуглякова, пост. А. Войтецький, К. Гаккель, худ. кер. О. Маслюков, опер. Н. Слуцький, худ. Н. Рєзнік, комп. А. Боярський, звукоопер. Л. Вачі. *У ролях:* Л. Бутеніна, Л. Жуков, А. Обручева, Л. Мерщій, В. Лущик, Є. Опалова, Н. Наум, С. Сібель.

ЧОРНОМОРОЧКА. О. К., 8 ч., кольор. Сцен. Є. Помєщіков, реж.-пост. А. Коренєв, опер. В. Сімбірцев, Р. Василевський, худ. В. Зачиняєв, реж. В. Кошурін, комп. О. Сандлер, звукоопер. Б. Морозевич. *У ролях:* С. Жіванкова, К. Кульчицький, О. Борисов, Д. Франько, М. Яковченко, Т. Носова.

ШОВКОВИЙ ДІМ. Сцен. Л. Компанієць.

ЯКЩО ТИ ЛЮБИШ. К. К. Сцен. М. Шумило, реж. В. Пархоменко, опер. В. Тишковець, С. Ревенко, комп. А. Філіпенко, тексти пісень В. Бичко. *У ролях:* М. Бабкіна, О. Шворін, Є. Холодов, Д. Смірнова, В. Грудинін.

---

* Про долю фільму нічого невідомо.

ПОКАЖЧИК ІМЕН*

Абизов В. — 174.
Абрамов А. — 141.
Авдєєнко Я. — 123.
Авраменко В. — 132, 180, 195-203, 208, 211.
Агаларов А. — 59.
Адамчук М. — 210.
Алгацен А. — 12.
Алексєєв С. — 173.
Алексєєва Т. — 156.
Амундсен Ф. — 85.
Андрєєв Л. — 43.
Андрєєв-Дєтков Г. — 57.
Анощенко О. — 57.
Антоній Арх. — 24.
Антонов В. — 34.
Антонович Д. — 109.
Аншютц О. — 14.
Арбузов А. — 81.
Артеменко В. — 112, 113.
Артемовський С. — див. Гулак-Артемовський С.
Афанасьєва М. — 137, 145.
Ахтирський К. — 157.

Бабанов С. — 107.
Баббедж Ч. — 13.
Бабель І. — 53, 57, 58.
Бажан М. — 57-59, 76, 107, 134.
Байда-Суховій Д. — 30-32, 35, 36.
Бакстер А. — 209.
Базелян Я. — 141.
Байрон — 102.
Баллюзек В. — 57.
Барнич Я. — 189.
Батров А. — 138.
Барнет Б. — 127, 130.
Бендер В. — 41, 48, 50, 52.
Бенуа-Леві Ж. — 16.
Безорудько Г. — 156.
Бердник А. — 174.
Бер Г. — 207.
Березовська Л. — 197.
Березяк Е. — 205.
Береньджер К. — 8.
Бетговен Л. — 102.
Берія Л. — 121.
Бєдний Д. — 81, 85, 164, 165.
Бєльський М. — 42, 114.
Битинський М. — 187.
Биковець В. — 126, 158.
Бжеський І. — 126, 136, 155.
Біберович В. — 6.
Бєлінський М. — 107.
Біязі Н. — 58.
Блакитний В. — 68.
Блейман М. — 127.
Боголюбов Н. — 122.
Бодик Л. — 107.
Бойл Р. — 12.
Бондарчук С. — 5, 130, 137, 153, 163, 176, 178.
Боженко В. — 96.
Болотов К. — 59, 61.
Борисенко Л. — 156.
Борисов М. — 45, 53, 57.
Борисоглібська Г. — 31, 34, 35, 109.
Большухін Ю. — 79, 81, 82, 92, 100.
Бондін І. — 173.
Бочаров А. — 160.
Бражник Ф. — 201.
Бразуль-Брушковський — 37.
Брасюк Г. — 59.
Браун В. — 115, 122, 129, 134, 138.
Брешко-Брешковський Н. — 32.
Брюнчугін Є. [Е.] — 135, 173.
Бузько Д. — 53, 57.
Булґаков Л. — 201.
Бурдученко І. — 165, 166.
Бучма А. — 12, 46, 49-51, 55, 68, 77, 112, 120, 121, 123, 125, 130, 135, 177, 178.

Вайн Р. — 64.
Вальдо В. — 59, 107.
Ванченко К. — 34.
Ванчура В. — 180.
Варавва О. — 107, 110.
Варягін А. — 37.
Василевська В. — 120, 125.
Василько В. — 46.
Васильченко Г. — 59.
Васильченко С. — 144.
Вахтанґов Є. — 38.
Вейтінґ С. — див. Уейтінґ С.
Веллс О. — 64.
Вельсовський А. — 28.
Вериківський М. — 114.
Верн Ж. — 208.
Вернаховський Л. — 139.
Вертов Д. — 55, 56, 58-61, 68, 100.
Верьовка Г. — 131.
Винниченко В. — 57, 207.
Винокуров М. — 160.
Винярський М. — 139.
Вишневський Д. — 140.
Візіренко-Клявін Р. — 160.
Вільнер В. — 57, 58, 108.
Вітстон Ч. — 13, 14.
Владимиров В. — 53.
Войтецький А. — 141, 166.
Водяний М. — 196, 198.
Волков Н. — 157.
Воллес Ф. — 19.
Волошин А., о. — 180, 181.
Волянський М. — 27.
Волянський, д-р. — 180.
Воронін В. — 137, 144, 174.
Врангель — 51.
Вронський В. — 139, 160.

Габай Г. — 161.
Гавронський О. — 108.
Газе В. — 24.
Гай О. — 158.
Гайдар А. — 112.
Гаккебуш Е. — 158.
Гаккель К. — 155, 166.
Галаджев П. — 111.
Галан Я. — 145.
Галанов Б. — 162.
Гальперін М. — 58.
Гамалій Д. — 34-37.
Ганзен К. — 28, 29.
Ганс А. — 19, 79.
Геллєр Я. — 59.
Герасимович С. — 179.
Гергель Ш. — 122.
Герцен О. — 129.
Гершель Дж. — 13.
Гмиря Б. — 131.
Гнатюк Д. — 131.
Гнеповська Н. — 156.
Гоголь М. — 28, 30, 32, 33, 35, 36. 98, 130, 157, 203, 207.
Годяк І. — 209, 210, 211.
Голуб А. — 105.
Голуб Л. — 110.
Гончар О. — 139, 149, 162.
Гончаров В. — 28.
Гончуков В. — 115, 120.
Горбай Г. — 137.
Горнер В. — 13.
Городовенко Н. — 40.
Готвальт В. — 12.
Грабін С. — 135, 140.
Граник А. — 135.
Григорович Е. — 111.
Гричер-Чериковер Г. — 52, 57-59, 110.
Гришко М. — 131, 134.
Груденко Л. — 131.
Грушевський М. — 126.
Гузенко І. — 191.
Гулак-Артемовський С. — 113, 131-134, 199.
Гуляєв Ю. — 173.
Гультай В. — 189.

---

* Покажчик імен подано тільки до тексту „Історії українського кіна".

Гуревич А. — 58.
Гуревич С. — 58.
Гуцман А. — 23.
Гавдан В. — 204.
Ган М. — 196, 211.
Гардін В. — 38, 42, 43, 45, 47, 48, 53, 60, 61, 68, 110.
Геляс Я. — 135.
Герасімов С. — 151.
Гердан - Заклинська О. — 188, 189.
Гете В. — 8, 102.
Гілберт Дж. — 209.
Горький М. — 135, 138, 155
Гребнер Г. — 137.
Грідасов П. — 50.
Грін О. — 47.
Гріффіт Д. — 64, 79.
Гросман М. — 34, 36.
Дальська Є. — 27.
Дальський Д. — 106.
Данильченко С. — 155.
Даніельс Дж. — 210.
Даніельс Т. — 210.
Данькевич К. — 160.
Дарсе Ж. — 12.
Дворецький С. — 155.
Дворжак А. — 200.
Дегтярьова З. — 163
Демені Ж. — 16, 17, 22.
Де Мілль С. — 64.
Демуцький Д. — 12, 63, 76, 87.
Денисенко В. — 163, 164.
Денікін — 51.
Десвайн — 13.
Де Сіка В. — 64.
Деслав Є. — 184-186, 205.
Джейкобс Л. — 100.
Джолсон Ол — 17.
Джуган С. — 189.
Дідович Ю. — 140.
Дісней В. — 20, 208.
Дмитерко Л. — 164.
Дмитренко В. — 30-32.
Дмитрик Е. — 211.
Дмитрів О. — 204.
Дніпровий Б. — 205, 206.
Добжанський — 42.
Добровольський В. — 108, 130, 135.
Довгань В. — 153, 173.
Довженко О. — 5, 12, 18, 53, 57-59, 63-102, 107, 110, 114, 116, 121-123, 125, 126, 141, 162, 170, 172, 176-178, 184, 190.
Довженко П. С. — 64.
Долина П. — 58, 60, 61, 107, 108, 110.
Доля Є. — 34.
Дольд - Михайлик Ю. — 168.
Дольницький М. В. — 193, 204.
Доністорп — 16.
Доиской М. — 120, 122, 125, 135, 140, 176.
Донська В. — 140.
Донцов С. — 173.
Досвітній О. — 58.
Досенко М. — 130.
Достоєвський Ф. — 37.
Дорош Ю. — 179.
Дранков О. — 27, 28, 30, 35.
Дреєр К. — 64.
Дробін — 42.
Дубровський А. — 120.
Дубровський С. — 114.
Дунайський А. — 122, 123.
Дупак Н. — 168.
Дюк Ло — 211.
Едісон Т. — 16, 17, 21.
Ейзенштейн С. — 64, 69, 83, 100.
Екк М. — 114.
Епік Г. — 57.
Ердман М. — 58, 108.
Еркман - Шатріян — 37.
Естрін І. — 136.
Естров Л. — 160.
Єгіазаров Г. — 145.
Єжов М. — 121.
Єкельчик Ю. — 12, 106.
Ємельянов В. — 143.
Єрмольєв І. — 45.
Єршова Є. — 160.
Жеґалович М. — 205.
Животовський І. — 108.
Живанкова С. — 151, 152.
Жилін В. — 138, 154, 173.
Жукова А. — 121.
Журов Г. — 21, 22, 29, 31, 121.
Заварихіна А. — 189.
Завелєв В. — 42, 61.
Задорожний І. — 204.
Закруткін В. — 138.
Залка М. — 141.
Замнчковський І. — 50, 55, 56, 68, 177.
Замша І. — 40.
Заноза В. — 57.
Заньковецька М. — 22, 31, 36, 48, 177.
Запольська Г. — 139.
Зарицька — 30.
Заславський В. — 205.
Затворницький Г. — 58.
Зац М. — 58, 69, 108.
Заяць М. — 58.
Збанацький Ю. — 173.
Зелицький В. — 196, 197.
Земгаио І. — 126, 162, 173.
Землеглядова К. — 158.
Зільберман — 108.
Зіневич С. — 34.
Золін - Френч А. — 57.
Золотаревський В. — 138.
Золя Е. — 37.
Зорич А. — 110.
Зорич Н. — 108.
Зоркий А. — 155.
Зощенко М. — 53.
Іваненко С. — 112.
Іваницький І. — 184, 193.
Іванов В. — 141, 164, 173.
Іванов Вс. — 122, 123.
Іванов С. — 18, 43, 116.
Іванова Н. — 144.
Іванов - Борков Е. — 137.
Івченко В. — 126, 134, 136, 150, 164, 165, 173.
Ігнатович В. — 57.
Іенкс Ф. — 16.
Ільницький А. — 208.
Імеш Б. — 141.
Інсаров — 42.
Ісаєв К. — 112.
Йогансен М. — 70, 71, 72.
Кавалерідзе І. — 5, 12, 33, 34, 53, 59, 61, 105, 108-113, 115, 157, 164, 173, 175, 176, 198, 199.
Каверін В. — 58.
Калиненко — 30.
Калюжний — 30.
Канарський В. — 144.
Канюка М. — 174.
Капитта — 42.
Капка Д. — 122.
Каплан М. — 58.
Каплер Л. — 108.
Каплер О. — 106.
Капчинський М. — 85, 108, 110.
Кар Л. — 12.
Карасьов В. — 157.
Каратуманов А. — 31.
Кардаш П. — 183.
Карлаш М. — 200.
Карпенко-Карий І. — 137.
Карпінський А. — 30.
Карпов Г. — 156.
Карюков М. — 174.
Катанія К. — 184.
Кауфман М. — 56, 60.
Квітка-Основ'яненко Г. — 31, 32, 141, 162.
Кедровський В. — 6, 201, 203, 207.
Керенський А. — 47.
Китастий Г. — 193.
Кірієнко З. — 168.
Кість А. — 180, 201.
Клер Р. — 64.
Климець-Сахно С. — 189.
Клодницький — 30.
Кобилянська О. — 135.
Кобринський В. — 204, 205.
Коваль В. — 203.
Ковригін В. — 53.
Козачинський А. — 161.
Козир О. — 135, 141.

Козленко М. — 164.
Козловський І. — 113.
Козловський М. — 70.
Колесник М. — 34.
Колесникова П. — 34.
Колодний Б. — 114.
Коломойцев П. — 61, 107, 108, 110, 111.
Колосів І. — 128, 129.
Колтунов Г. — 150, 161.
Комар С. — 138.
Компанієць Л. — 134, 136, 138, 173.
Константиновський Л. — 57.
Конюхова Т. — 130.
Копиця Д. — 138.
Кордюм А. — 52, 57, 59, 63, 85, 107, 108, 110.
Коренєв А. — 167.
Корженевський І. — 29.
Корнієнко І. — 42, 54, 70-72, 86, 90, 95.
Корнійчук О. — 108-110, 117, 118, 123, 125, 130, 134, 135, 141.
Корольов В. — 149.
Костенко Л. — 172, 173.
Костюченко Г. — 115.
Котляревський І. — 31, 197.
Коцюбинський М. — 138, 140.
Кочетков А. — 164.
Кочетов В. — 138, 141, 173, 174.
Кошелівець І. — 100.
Кошиць О. — 201-203,
Кошиць Т. — 201.
Кошман Е. — 154.
Кравзе К. — 21, 23.
Крайніченко В. — 136.
Крамар М. — 156.
Красій М. — 136, 149.
Крат П. — 195.
Кремльов Г. — 161.
Креона Д. — 196, 197.
Кретьєн А. — 19.
Крикун Г. — 135, 139.
Крилова Л. — 169.
Кримов Ю. — 116.
Кричевський В. — 12, 49, 112, 114.
Кропивницький М. — 30.
Кротков Ю. — 141.
Крофт — 16.
Кубарський І. — 186, 189.
Кудієвський М. — 153.
Кудін В. — 127.
Кузнєцов С. — 38.
Кулик І. — 110.
Кулинич Я. — 183.
Куліш В. — 193.
Кульчицький М. — 144.
Куницький С. — 183.
Купчинський Р. — 179.
Курбас Л. — 45-47, 49, 55, 68, 150, 177.
Курило Є. — 121
Курочкін А. — 153.
Кухарський М. — 205.
Кучвальський В. — 139.
Кучер В. — 120.
Кучмак І. — 201.
Кушніренко Г. — 136.
Лаврик Г. — 157.
Лавров Ю. — 122.
Лазурін С. — 57, 58, 61, 106-108, 122.
Ланціус О. — 173.
Лапокниш В. — 134, 135, 141, 160.
Ласкін Б. — 126.
Левада О. — 93, 141, 144, 160, 173.
Левицький Є. — 205.
Левицький М. — 189.
Левицький Ф. — 22, 34.
Лезицький О. — 34.
Левін В. — 174.
Левіт — 106.
Левітін С. — 53.
Левчук Т. — 130, 135, 137, 143, 144, 172.
Лейн А. — 110, 111.
Ленін В. — 43.
Леонардо да Вінчі — 12.
Леонідов Б. — 42.
Лебєдєв Н. — 40, 52, 56-58.
Лин І. — 193, 194.
Лисенко М. — 130, 131.
Лисенко Ю. — 136, 149, 156, 162, 172.
Лисюк К. — 6, 180-182, 194, 195, 202.
Лисюк П. — 181.
Лисяк П. — 200.
Литвиненко Т. — 158.
Литвиненко-Вольгемут М. — 111, 131, 134.
Лі Н. — 60.
Лібкен Г. — 24.
Ліницька Л. — 31, 38.
Лінкольн А. — 14.
Лінькoв Л. — 138.
Ліпшиць Г. — 173.
Лісовий П. — 108.
Ліст Ф. — 200.
Літус Н. — 173.
Ліхачев Б. — 21.
Ліцканович Е. — 135.
Логвиненко В. — 174.
Лонд А. — 15.
Лопатинський Ф. — 56-58, 107, 108, 113, 114.
Лотишко М. — 189.
Лубенський П. — 156.
Луговий — 30.
Лужницький Г. — 6.
Луков Л. —105, 107, 108, 111, 120, 122, 135, 142, 176.
Луковський І. — 137, 138, 143.
Луначарський А. — 47.
Лундін А. — 42, 51, 53, 57, 59, 60.
Люм'єр А. — 17.
Люм'єр Бр. — 17, 21, 26.
Люм'єр Л. — 17.
Лябіш — 205.
Лядов Н. — 61.
Ляров М. — 50.
Лятошинський Б. — 12, 158.
Маєвська М. — 108, 111, 134, 140, 153, 173.
Маєр — 29.
Мазуренко А. — 189.
Мазуркевич М. — 208, 209.
Маслюков О. — 106, 107, 111, 112. 134, 135, 140, 173.
Майборода П. — 151, 152, 171.
Майський М. — 47, 58.
Малишко А. — 151.
Макаренко А. — 142, 143.
Макаренко Н. — 126, 141.
Мандрик В. — 57.
Манько-Ярошевич Г. — 112, 186.
Маре Е. — 15, 16.
Маркс К. — 66.
Маркіна З. — 137.
Мар'ян Д. — 58, 61.
Мар'яненко І. — 31. 40, 109.
Марієнгоф А. — 58.
Марченко Д. — 34.
Марченко Г. — 36.
Масоха П. — 85.
Матіяш Н. — 59.
Матюшенко В. — 59.
Мачерет А. — 106.
Мейбрідж Е. — 14, 15.
Мейс — 42.
Медвєдєв В. — 168.
Мельєс Дж. — 17.
Мельник В. — 205.
Менглет М. — 154.
Метр А. — 29.
Микитенко І. — 108, 141.
Миронер Ф. — 137.
Мирний П. — 173.
Мирославський — 131.
Мілютенко Д. — 114, 123, 177.
Міняйло В. — 173.
Міньковський — 131.
Міронова Е. — 154.
Мічурін І. — 99.
Мішурін А. [О.] — 139, 151, 171.
Мокляк Г. — 205.
Мокрієв Ю. — 108. 129, 130, 136.
Мольтені — 16.
Могилевський Л. — 45.
Монтеґю А. — 72. 90.
Муравйов — 51.
Мурин Ю. — 61, 108.
Мурнав Ф. — 64.
Мусхін-Бей Е. — 58.

Мусоргський М. — 131.
Навроцький С. — 138, 173.
Надемський М. — 63, 71, 85, 109, 112.
Народицький А. — 142, 173.
Наум Н. — 145, 164.
Некрасов Е. — 138.
Нетте Т. — 69.
Нечес П. — 57, 106.
Ніколаєв В. — 159.
Нікулін Л. — 47.
Нілін П. — 115.
Ніщинський — 131.
Нобіле — 85.
Новак М. — 195.
Новаков І. — 144, 174.
Новіков М. — 145.
Нолле Ж. — 12.
Ньютон І. — 12, 17.
Нятко П. — 109.
Оборонів Є. — 191, 192.
Окуньчиков А. — 113.
Олексієнко А. — 28-32.
Олеша Ю. — 105, 110.
Ольбрахт Я. — 180.
Онопрієнко Є. — 142, 169.
Орленєв П. — 34.
Орленко О. — 200.
Орлигора Л. Т. — 187-193.
Орлова Л. — 156.
Орловський І. — 28.
Осмяловська К. — 112.
Осташевський Г. — 149, 156.
Островський М. — 122, 123, 136, 141.
Охлопков Н. — 56, 58.
Охременко В. — 61, 107, 108.
Панченко М. — 49, 57.
Паньківський С. — 38.
Павловський Вадим — 105.
Павловський В. — 119, 121, 168, 174.
Пайда М. — 208.
Палагнюк В. — 186, 209, 210.
Паливода Є. — 208.
Параджанов С. — 156, 173.
Пархоменко А. — 145.
Пархомнеко В. — 166.
Пастернак Я. — 179.
Пате Бр. 17, 24, 25, 27, 28, 30.
Паторжинський І. — 112, 131, 134.
Пашков Е. — 141.
Пеленс Д., див. Палагнюк В.
Пенцлін Е. — 115, 120.
Первомайський Л. 108.
Перегуда О. — 49, 53.
Перест-Петренко В. 122.
Петлюра С. 162, 170, 206.
Петляшенко М. 31, 109.
Петренко О. — 173.
Петренко М. 157.
Петрушевич І. — 208.
Пивоваров Г. — 101.
Пилипенко — 68.
Пир'єв І. — 113, 116, 176.
Писарєв С. — 37.
Письманник М. — 141.
Піддубний Т. — 35, 36, 38.
Пішванов М. — 112.
Плято Дж. — 13, 14.
Повстенко О. — 6.
Поженян Г. — 161, 162.
Половчак В. — 204.
Полонник К. — 57, 59.
Полтава Л. — 6, 46, 47, 162, 163, 169, 183-185, 195, 205, 206.
Полторацький А. — 157.
Помєщіков Є. — 113, 126, 158.
Пономаренко Є. — 114, 123.
Пономаренко С. — 150.
Посельський А. — 37.
Потоцький М. — 130.
Поченюк Ю. — 189.
Придаткевич Р. — 6, 201.
Прийма Р. — 189.
Протазанов Я. — 33, 36, 38.
Пруслін Н. — 130.
Прут І. — 129.
Прхала, ґен. — 180.
Птоломей К. — 12.
Пудовкін В. — 47, 64, 100, 135.
Пушкін О. — 28.
Пчолкін Г. — 145.
Радиш В. — 58, 59.
Райнгардт М. 28, 30, 33, 36.
Рапопорт В. — 111.
Рафаель — 102.
Рачка В. — 121.
Ревай Ю. — 181.
Ревуцький В. — 140.
Ревуцький Л. — 12.
Рейно Ф. — 13.
Рейснер Л. — 57.
Рембрандт — 102.
Ремез Г. — 60.
Ренуар Ж. — 64.
Рєзнік Н. — 158.
Ржешевський О. — 108.
Рильський М. — 128, 133, 134.
Римський-Корсаков М. 36, 130.
Рітенберґс Д. — 149.
Роговцева А. — 155.
Рожков М. — 174.
Розенштейн В. — 108.
Рой О. — 130.
Романівська М. — 57.
Ромашов Б. 149.
Роменський М. — 131.
Роміцин А. — 50, 51, 58, 63, 78, 86, 87, 119, 123, 126, 127, 141, 174-176.
Рона І. — 57, 59.
Роом А. — 105, 115, 120.
Роом М. — 129.
Росселіні Р. — 153.
Рошаль Г. — 56, 59.
Рошаль М. — 137.
Рошаль С. — 59, 107.
Рубінштейн Г. — 53.
Рудий М. — 151.
Рущак С. — 189.
Рядченко І. — 139.
Сабанієва Т. — 196, 197.
Сабинський Ч. — 34.
Савва А. — 24, 28.
Савицький Р. — 6, 205.
Савченко В. — 150.
Савченко І. — 5, 53, 58, 111-113, 117, 118, 122, 123, 127, 128, 175, 176, 178.
Сагал Д. — 122.
Садкович М. — 120.
Садовський М. — 22, 30, 31, 34, 35, 62, 177, 189.
Садуль Ж. — 78, 79, 83, 87, 90, 93, 94, 100, 185, 211.
Сазонов О. — 158.
Сазонов П. — 53, 57, 60.
Салкевич Н. — 105, 110.
Салтиков М. — 24, 43, 53.
Самойлов Є. — 90.
Самокиш І. — 205.
Самутін Ф. — 61, 114.
Сантоні Е. — 184.
Сарсінелля Л. — 184.
Сатаров Ю. — 156.
Сахненко Д. — 31, 33, 35-38.
Свашенко С. — 73, 76, 85.
Свєшніков А. — 131.
Сегель Я. — 174.
Селіванов К. — 27, 37.
Сердюк Л. — 177.
Сердюк О. — 109, 112, 113.
Сєвєров П. — 122, 155.
Симашкевич М. — 114.
Сілаєв Б. — 174.
Січинський В. — 6, 7, 267.
Скєгар Г. — 208, 209, 211.
Скиба І. — 157.
Скляренко С. — 61.
Скоропадський П. — 40.
Скрипник Л. — 59.
Скрябін С. 59.
Скуратов Г. — 97.
Скуратов П. — 38.
Слєсаренко О. 126, 142, 155, 166, 169.
Сліпенький О. 121.
Сліпий Р. — 205.
Словацький Ю. — 36.
Смерц Е. — 208.
Смілянський Л. 144, 150.
Смірнова Л. — 122.
Смірнова М. — 138.
Собко В. — 155.

Соболєв Р. — 141.
Сокіл М. — 200.
Солнцева Ю. — 53, 67, 100, 123, 125, 145, 146, 172.
Соловйов А. [О.] — 52, 58, 59, 61, 106.
Соломонов М. — 150.
Солом'янська Л. — 153.
Солтикевич Г. — 189.
Солук Б. — 186-190, 204.
Софронів-Левицький В. — 179.
Сорока П. — 121.
Сосюра В. — 50.
Сосюра Л. — 156.
Спектор І. — 31, 36.
Стабовий Г. — 46, 48, 51, 52, 54, 108.
Стадник И. — 121.
Стадниківна С. — 115, 121.
Стаднюк І. — 173.
Сталін И. — 87, 89, 90, 91, 92, 157.
Станке — 42.
Старевич В. — 36.
Старицька-Черняхівська Л. — 40.
Старицький М. — 30, 31, 40, 173, 201.
Стародуб — 30.
Старченко З. — 131.
Стельмах М. — 135, 141, 170.
Стеценко П. — 40, 208.
Стецюк В. — 6.
Стрижевський В. — 35.
Строгайм Е. — 64.
Строєва В. — 59, 107.
Стюарт М. — 26.
Суков-Верещагін — 27.
Суслов — 30.
Суходольський В. — 113.
Суходольський О. — 38.
Сушкевич Б. — 38.
Тагаєва А. — 189.
Тагаїв М. — 186, 187, 189.
Тамарський Ю. — 184.
Тарханов М. — 38.
Тасін Г. — 47, 52-58, 107, 110, 112, 113, 120.
Таубе Н. — 138.
Таубе К. — 174.
Ташков Є. — 138, 161, 174.
Твердохліб І. — 140.
Терещенко М. — 57, 58, 174, 177.
Тимошенко Ю. — 100, 141.
Титла В. — 208.
Тіман П. — 28, 30, 33, 34, 36.
Тіссе Е. — 48.
Тогобочний І. — 30, 31.
Тодд М. — 20.
Толстой Л. — 33.
Томич — 186.
Топпі — 29.
Топчій М. — 140.
Трясило Т. — 53.
Турін В. — 42, 53, 57, 58.
Туркевич Л. — 186.
Тухачевський — 121.
Тучапський Ю. — 203.
Тютюнник (Юртик) Ю. — 52, 70-72.
Тягно Б. — 61, 107, 108, 177.
Убейко Ю — 27.
Ужвій Н. — 12, 50, 68, 112, 114, 123, 124, 130, 134, 158, 177, 178.
Уейтінг С. — 59, 61, 107, 114.
Українка Л. — 23, 130, 173.
Уманський М. — 130.
Урінов Я. — 111.
Ухаціюс Ф. — 14.
Фадєєв А. — 89.
Файнціммер О. — 115.
Фарадей М. — 13.
Федецький А. — 22, 23.
Федів С. — 203.
Федоров В. — 174.
Федорченко П. — 155.
Фіттон — 12.
Фокін В. — 158.
Форестьє Л. — 42.
Франко І. — 130, 156.
Френкель Л. — 61, 107, 110, 111, 113, 173.
Френкель С. — 24, 31.
Фріз-Грін В. — 16.
Ханжонков О. — 23, 27, 28, 31-33, 35, 36, 45.
Харитонов Д. — 30, 31, 41, 45.
Хвиля О. — 114, 122.
Хохлов К. — 38.
Храбровицький Д. — 154.
Хуторна Л. — 31.
Хуцієв М. — 137, 150.
Цибульник С. — 137, 167.
Цибульник Ю. — 171.
Чабаненко І. — 175-178.
Чавдар Е. — 131, 134.
Чаговець В. — 131, 159.
Чайка Д. — 113.
Чалий Б. — 173.
Чаплін Ч. — 64, 69.
Чардинін П. — 27, 28, 35, 36, 45, 48, 49, 50-54, 57, 58, 60, 68, 110.
Черкаський О. — 200.
Черневський Н. — 30.
Чернишевський М. — 128, 129.
Черносвітов Г. — 160.
Черняк І. — 187.
Черняк П. — 187.
Чехов А. — 46, 174.
Чехов М. — 38.
Чиж І. — 205.
Чистякова В. — 177.
Чірков Б. — 122.
Чорносвітов В. — 174.
Чухрай Г. — 5, 135.
Шагайда С. — 113.
Шайкевич А. — 151.
Шанцер Ю. — 32.
Шаранський Б. — 58, 69.
Шашаровська Ю. — 205.
Шашаровський В. — 205.
Швачко О. [А.] — 135, 137, 139, 168.
Шведов К. — 196, 198.
Швець М. — 198, 200.
Швець Ю. — 158.
Шевченко Т. — 32, 49, 51, 112, 128-130, 159, 194.
Шекспір В. — 103.
Шелонцев В. — 110, 112.
Шелюжко Н. — 134.
Шептицький А. — 165, 166.
Шеффер Л. — 53.
Шилов Ю. — 174.
Шиян А. — 149.
Шкелебей А. — 180.
Шкурат С. — 85, 113.
Шкурупій Г. — 57, 58.
Шмаїн Х. — 63, 108, 111.
Шмарук І. — 134, 135, 138.
Шмідт — 108.
Шолохов М. — 100.
Шпара Л. — 154.
Шпиковський М. [Н.] — 61, 107, 112.
Штампфер С. — 13.
Штокалко З. — 204.
Штремер — 39.
Шуварська І. — 205.
Шумило М. — 166.
Шумський Ю. — 68, 177.
Шумяцький — 85.
Шутько М. — 156.
Щепкін М. — 50.
Щетинін Ф. — 36, 37.
Щорс М. — 90, 92, 93, 97.
Юдін М. — 141.
Юон К. — 9.
Юра Г. — 113, 114, 130, 177.
Юреньова В. — 112.
Юткевич С. 73.
Яворницький Д. — 35.
Якір — 121.
Яловий Н. — 58.
Яновський Ю. — 12, 57, 115.
Янукович М. — 156.
Ярошевич Г. — див. Манько-Ярошевич Г.
Ятко М. — 107, 108.
Яцентій І. — 195.

ПОКАЖЧИК ФІЛЬМІВ

Авангард 106, 230.
А ви здали іспит? — див. Вітаю з переходом.
Аероград — 87-90, 110, 178, 234.
Азіятська гости — 219.
Алім — 57, 222.
Андрієш 135, 242.
Аненківщина — 111, 178.
Антоніо Терметто — див. Непереможені.
Аристократка — 53, 220.
Арсенал — 59, 74-79, 81, 93, 94, 99, 101, 145.
Арсенальці — 46, 49, 221.
Атака — 107, 230.

Багата наречена — 113, 114, 236.
„Багатир" іде в Марто — 135, 242.
Балканська цариця — 215.
Баляда трьох кохань — 185.
Банда батька Кишша — 220.
Бандура — 193.
Батьки й діти — див. Контакт.
Батьківщина — 69.
Без вісті загиблий 138.
Безпритульні — 224.
Бенефіс кльовна Жоржа — 58, 62, 226.
Бенн Крик — 57, 222.
Битва за нашу радянську Україну 97, 98, 123, 239.
Білий пудель — 137, 243.
Блакитна стріла — 160, 247.
Блакитні шляхи — 240.
Блукаючі зорі — 223.
Богдан Хмельницький — 30, 37, 40, 117-121, 214,217, 239.
Бойові кінозбірники 122, 123, 166, 239.
Боксери — 120, 239.
Божевільний від кохання — 217.
Болотяні вогні — див. Вогнепна помста.
Борислав сміється — 57, 223.
Боротьба велетнів — 57, 222.
Боротьба триває — 107, 230.
Борці за волю — 180, 181, 182.
Братовбивча війна — 218.
Броненотяг — 52.
Бувальщина — 28, 30, 38, 214.
Будинок з мезоніном — 174.
Будьонівці — 111, 234.
Буйне пагіння — 226.
Будівники — див. Свій парубок.
Буря — 58, 60, 224.
Буря в Карпатах — 246.

Вам аплодує Галактика — 174.
Ванька і „Месник" — 224.
Василина — 58, 224.
Вася-реформатор — 68, 69, 222.
В давній час дідам жилося — 217.
В далекому плаванні — 240.
В дні гетьманів — 30, 214.
Велика гра — 110, 234.
Велике горе маленької жінки — 226.
Велике життя — 115, 142, 238.
Великий жовтень — 43.
Великодні та різдвяні звичаї — 243.
Вендетта — 46, 49, 220.
Вершники — 115, 237.
Верховино, мати моя — 173, 249.
Веселка — 173, 249.
Весілля в Малоросії — 28, 213.
Весна на Зарічній вулиці 137, 243.
В заметах — 226.
Выборгская сторона — 178.
Вибух — 223.
Визволення — 116, 238.
Визвольна боротьба України 1917-1921 рр. — 189.
Винахідник — 221.
Вишнцувачі 112, 115, 237.
Випрашеному вірити — 154, 155, 247.
Вирішальний старт 107, 232.
Висота ч. 5 107, 231.
Вишневі потоки 108, 232.
Від темряви до світла 221.
Від щирого серця 190, 191, 244.
Відхід потяга від харківської станції 22, 213.
Вій 28, 35, 213, 215.
Війна духів 185.
Війна та жінки 216.
Військова таємниця 247.
Віра Чибіряк — 218.
Вітаю з переходом — 107, 231.
Вітер з порогів — 59, 62, 227.
Вітер із Сходу — 120, 121, 239.
В кривавому, запеклому бою — 218.
Влада жінки — 37, 218.
В наші дні (2-га серія „Киянки") — 173, 249.
Вовчий діл — 45, 220.
Вовчий хутір — 229.
Вовчі стежки — 229.
Вогнем серця — 246.
Вогненна помста — 227.
Вогненний міст — 149, 247.
Вогнище безсмертя — 137, 243.
Вогні Бессемера — 61, 229.
Вогні доків — 231.
Вогні над берегами — 104-106, 231.
Водив поїзди машиніст — 173.
Воєнничі дні — 105, 107, 231.
В окремому кабінеті — 214.
Володар світу — 227.
Ворог один 106, 107, 232.
Воскресеніс — 195.
В павутині див. Провокатор.
Вперед, товариші, вперемо за вільну Росію — 218.
Все для фронту — 219.
Все спокійно — 227.
Всеобуч 41, 219.
Всі під рушницю — 41.
В степах України 130, 241.

Газетники (Газетярі) 61, 229.
Гадюка потайна 214.
Галичина 195, 223.
Гамбург 57, 222.
Ганьба 20-го сторіччя 37, 216.
Гармонія 111.
Гармонь 178.
Гегемон 61, 229.
Генерал з того світу 53, 221.
Генеральна репетиція 229.
Герої і мученики паризької комуни 42, 44, 220.
Героїчний подвиг телефоніста 217
Героїчний подвиг розвідчика 217.
Герой індійського океану див.

Трансбалт.
Герой матчу — 57, 222.
Геройський подвиг офіцера-добровольця — 37, 217.
Гетьман Гуня — див. В дні гетьманів.
Гірська квітка — 112, 236.
Гнат Підкова — 32, 214.
Годинник б'є 12 — 190, 242.
Головний проспект — 136, 243.
Головні січі Запоріжжя — 32.
Голубі дороги — 127.
Гори кличуть — 243.
Гори, моя зоре — 142, 246.
Господар чорних скель — 48.
Гостра могила — див. Страта.
Г. П. О. — 108, 232.
Граф Зікандр — 37, 216.
Греблю прорвано — 224.
Григорій Сковорода — 157, 158, 247.
Грицько Голопупенко — 33, 36, 217.
Гроза над полями — 149, 247.
Гуцулка Ксеня — 189, 243.
Гуцульщина — 195, 235.
Грандіозні Дніпрові пороги — 32.
Далеке і близьке — 141, 244.
Далеко від Батьківщини — 168, 249.
Дамське щастя — 37.
Два дні — 52-54, 223.
Два світи — 41, 220.
Два Федори — 149, 150, 247.
25-літній ювілей УНО в Торонті — 244.
Дві жінки — 226.
Двійник — див. Суддя Рейтанеску.
Дві сили — див. Новими шляхами.
Двобій — див. Вовчий хутір.
Двос — 224.
Дворянське болото — див. Шведський сірник.
Де живе щастя — 173.
Декабрюхов і Октябрюхов — див. Октябрюхов і Декабрюхов.
Де моя мати? — 215.
Десятиріччя побуту українців в Австралії — 183.
Джентльмен і півень — 226.
Джальма — 226.
Джигітовка козаків — 22, 213.
Джіммі Гіггінс — 53, 58, 224.
Дилдушка — 174.
Димівка 57, 222.
Димок над урвищем — див. Млини на узліссі.
Директор 236.
Дівчата нашої країни — 108, 232.
Дівчина з маяка — 52, 139, 244.
Дівчина з палуби — 224.
Дівчина-пілот — див. Мертва петля.
Діти — див. Трьох.
Діти сонця — 137, 243.
Діти українських патріотів — 205.
Діти шахтарів — 106, 231.
Для тебе, нова Словаччино — 182.
Дніпро — 108, 109.
До добра і краси — 179, 236.
Долина синіх скель — 136, 138, 244.
Доля людини — 163, 178.
Доля Марини — 134, 138, 241.
Донські козаки — 27, 213.
Донька партизана — 234.
Допит Кочубея — 38, 217.
Дорогою вітрів — 173.
Дорогою ціною — 127, 139, 140, 244.
Дочка моряка — 120, 239.
Дружня сім'я — 108, 232.
Друзі-товариші — 168, 169, 249.
Дума про козака Голоту — 112, 178.
Експонат з паноптикуму — 226.
Електричні ночі — 184, 185.
Ентузіязм — див. Симфонія Донбасу.
Епоха — див. Генеральна репетиція.
Ескадрилья № 5 — 115, 237.
Ешелон № 9 — див. Войовничі дні.
Єдина світова республіка праці — 219.
Є такий парубок — 136, 243.
Єшіль-Ада — 224.
Жадоба життя і кохання 218.
Жахлива людина — див. Три кімнати з кухнею.
Жертви підвалу 219.
Живий журнал — 42.
Живи, Україно 141, 245.
Жидівка-вихрестка 30, 31, 214, 215.
Жидівські куплети 213.
Життя в руках 61, 229.
Життя лейтенанта Шмідта — 39.
Життя Тараса Шевченка — 57, 222.
Життя українців у Франції — 205.
Життя в цвіту — див. Мічурін.
Жовтень на Україні — 45.
Жреці темряви — див. Чортополох.
За Бога і нарід — 182.
Забутий край — див. Марійка-невірниця.
Завірюха — див. В заметах.
Загублений Чаплін — 69.
За двома зайцями — 173.
Закон Антарктиди — 173.
Закони шторму — 58, 109, 224.
За лісом — 57, 222.
Заляканий буржуй — 219.
За монастирською стіною — 48, 226.
За океаном — 215.
Запізно — 205, 249.
Запорізька Січ — див. Облога Запоріжжя.
Запорізький скарб — 34, 216.
Запорожець за Дунаєм — 30, 36, 40, 113, 131, 132-134, 140, 146, 198-200, 214, 216, 237, 241.
Застава коло Чортового броду — 105, 111, 235.
За стіною — 224.
Захар Беркут — 59, 226.
За чорне золото — 221.
За що її судили — див. Тамілла.
Звенигора — 70,74, 90, 93, 97, 101, 145, 224.
Звенигородський Саввський монастир — 32.
Звичайна історія — 173, 249.
Звільнення — 98.
З вірою ми надіємось... 204, 247.
Здійснена мрія — 205, 249.
Здрастуй, Дніпре — 168, 169, 170, 249.
Зелений фургон 160, 161, 247.
Земля — 18, 59, 64, 79-85, 99, 101, 102, 135, 145, 184, 242.
Земля і мрії — 246.
Земля кличе 224.
Зигмунд Колосовський — 125. 240.
Зима 27, 213.
Зірки на крилах 135, 243.
Зливa — 59, 226.
Зміна починається в шостій 144. 246.
Зміна росте — 229.
Знайоме обличчя — див. Шкурник.

Зневажені і скривджені — 37, 217.
Знову на землі — 43, 220.
Золотий півник — 234.
Зона — 232, 234.
Зятю, не буде весілля — 205, 249.

Іван — 85-87, 107, 145, 231.
Іван Грозний — 178.
Іван Іванович — 234.
Іван Мазепа — 186.
Іванна — 164, 165, 166, 249.
Іван Нікулін — 178.
Іван Франко — 136, 138, 163, 243.
Івасик-Телесик — 205, 249.
Іди, жінко, в солдати — 38, 218.
Іди за мною — 43.
Іду до вас... — 174.
Іноземка — 236.
Інтриган — 111, 234.
Ірина - солдатка — 218.
Історія 1-го травня — 220.
Італійка — 229.

Їм було дев'ятнадцять — 173, 174,
Їхав козак на війноньку — 112.
Їх влада — див. Крокувати заважають.
Їх вулиця — 59.

Його кар'єра — див. Провокатор.
Його покоління — 155, 248.

Казка про солом'яного бичка — 223.
Каламуть — 223.
Калиновий гай — 130, 241.
Кам'яна богиня — 193.
Кандидат в президенти — 48, 220.
Кандидат партії — 246.
Капеля бандуристів ім. Т. Шевченка — 240.
Кантоністи — 218.
Капеля бандуристів в Європі — 248.
Капітан „Старої черепахи" — 137, 245.
Карбідка старого Залізняка — 245.
Карл Брунер — 112, 235.
Кармелюк — 58, 61, 113, 114, 224, 228, 229, 236.
Карпатська рапсодія — 141.
Картаген — 194.
Катання на Красній площі — 22, 213.
Катерина — 32, 214.
Катя-Катюша — 169, 170, 249.
Кахівський шляндарм — 232.
Квартал ч. 14. — див. Бойові кінозбірники.
Квартали передмістя — 59, 228.
Квіти на камені — 41, 45, 220.
Київ — 235.
Кирасирський полк — 22.
Киянка — 143, 144, 246.
Киянка Ліля — 190, 193.
Кінець Чирви-Козиря — 141, 245.
Кінські перегони на іподромі — 27.
Кіра-Кіраліна — 225.
Ключі щастя — 216.
Клясовий ворог — див. Подія в степу.
Коли починається юність — 155, 248.
Коли співають соловї — 136, 138, 206, 245.
Коли цвітуть яблуні — 173, 249.
Коли цвітуть сади на Україні — 245.
Коліївщина — 108-111, 232.
Команда з нашої вулиці — 134, 241.
Командир корабля — 134, 135, 242.
Комсомолія — 226.
Конвеєр смерти — 226.
Кондуїт — 112, 235.
Коні не винні — 138, 245.
Координати невідомі — 139, 245.
Контакт — 228.
Корінці комунізму — див. Боротьба тривас.
Коронаційні процесії — 22.
Кочубей у темниці — 213, 214.
Краєвиди Одеси — 22.
Краєвиди Ялти — 27.
Кривавий жарт — 218.
Кривавий світанок — 243.
Кривими шляхами — див. Не по дорозі.
Криголом „Літке" — 228.
Кришталевий палац — 110, 233.
Крізь сльози — 224.
Кров людська не водиця — 170, 171, 249.
Кроки мільйонів — 230.
Крокувати заважають — 228.
Круті сходи — 138, 245.
Кубанці — 238.
Кузьма Крючков — 217.
Кульгаве щастя — 108, 232.
Кума Феська — 30, 215.
Кум-мірошник — 30, 31, 214.
Купальниця — 215.

Лавина — 225.
Ластівка — 140, 245.
Ленінське містечко — 230.
Лимерівна — 135, 243.
Лисяча балка — 232.
Лиха отрута — 218.
Лілея — 159, 248.
Лісова людина — див. Людина з лісу.
Лісова пісня — 173-175.
Лісовий звір — 53, 221.
Лісоруби — 246.
Літа молодії — 151, 152, 153, 246.
Літак вилітає о 9-тій — 172, 249.
Літо в Лозняках — 174.
Літуни — 111.
Лозунги восьми жовтнів — 53, 221.
Лойола — 194.
Любов Андрія — 30, 33, 214, 215.
Любов — 108, 232.
Любовні пригоди Гришки Распутіна — 218.
Любою ціною — 249.
Людина без футляра — 107, 231.
Людина з містечка — 59, 228.
Людина з хлібом — 185.
Люди моєї долини — 173, 250.
Людина з кіноапаратом — 226.
Людина з лісу — 225.
Людина і шлак — див. Останній каталь.
Люлі-люлі, дитино — 107-109, 231.
Львів говорить — 237.
Львівські катакомби — 187-190, 242.
Мавп'ячий король — 183, 184, 206, 242.
Магнітна аномалія — 220.
Мазепа — 28, 33, 36, 213, 216, 217.
Майстрі мистецтв України — 130-133.
Майська ніч або утоплена — 30, 36, 120, 130, 214, 217, 239.
Макар Нечай — 238.
Макдональд — 49, 221.
Максимка — 241.
Максим Перепелиця — 135.
Мак цвіте — 108, 233.
Мальва — 138, 245.
Мальовнича Росія — 27.

Мальовничий Київ — 27.
Мальовничий Рим — 24.
Малюта Скуратов — 31, 215.
Мандрівка у молодість — 136, 244.
Маневри ескадри на Чорному морі — 27.
Марійка — 57, 222.
Марійка-невірниця — 179, 180, 235.
Марія — див. Атака.
Мартин Боруля — 242.
Маруся — 201-203, 237.
Маруся Богуславка — 131.
Марш машин —184.
Марш шахтарів — 231.
Маскотта — 111, 234.
Мати — 135, 237, 244.
Матрос Чижик — 135, 244.
Маяк — 122.
Мертва петля — 226.
Мертві душі — 28, 213.
Мешканець з патефоном — 36, 216.
Микола Джеря — 57, 223.
Ми переможемо — 220.
Мир хижкам — війна палацам — 43, 219.
Мисливець Полоз — див. Людина з лісу.
Митрошка — солдат революції — 226.
Митька-бігунець — 220.
Митька Лелюк — 237.
Митя — 223.
Міжгір'я — 108, 232.
Містечко Ладеню — 108, 233.
Місто, що веде — 184.
Мірабо — 59, 228.
Мічурін — 98, 99, 178, 240.
Млечна путь — 166, 167, 250.
Млин на узліссі — 225.
Мос — 233.
Можливо завтра — 105, 106, 231.
Мокра пристань — 231.
Молодість — 108, 233.
Молодість звільненого краю — 173, 250.
Монпарнас — 185.
Мораль пані Дульської — 139, 245.
Море кличе — 135, 244.
Морок — див. Чортополох.
Морська чайка — 173, 174.
Морський пост — 115, 237.
Морський яструб — 120, 239.
Моряки — 115, 238.
Москаль чарівник — 30, 31, 214.
Мотеле-ідеаліст — див. Очі, які бачили.
Мотеле Шпіндлер — див. Очі, які бачили.
Моя донька — 138, 245.
Мрії збуваються — див. Здрастуй, Дніпре.
Мрії мої, мрії — 236.
Мрійник — див. Людина з містечка.
Муки Христа — 194.
На варті — 231.
На великому шляху — 231.
Навесні — 226.
Навздогін за долею — 223.
Навіки з російським народом — 242.
Навкруги зрада — 216.
На двох берегах — 110.
Над Черемошем — 135, 244.
Назар Стодоля — 112, 135, 194, 196, 236, 242.
На заході зміни — 231.
На зеленій землі моїй — 248.
Наївний кравець — див. Очі, які бачили.
Наймичка — 31, 32, 48, 215.
На передових позиціях — 231.
Напередодні — 58, 225.
На піч — див. Не-коптер.
На подвиг ратний за Русь святую — 217.
Наполеон — 19, 216.
На полі бою — 217.
Народжені бурею — 141, 246.
Народження героїні — 107, 231.
Народне гуляння в університетському саду — 27.
Народне гуляння на Кінній площі — 22, 213.
На світанку — 220.
На слідах українських піонерів — 190, 250.
На славу російської зброї — 217.
На струнах бандури — 245.
Наталка Полтавка — 30, 31, 48, 111, 112, 195-201, 205, 206, 215, 234, 235, 242, 244.
Наша пісня — 250.
Наші чемпіони — 135, 242.
Нащадки — див. Спадкоємці.
Небеса — 238.
Небо кличе — 158, 159, 248.
Небувалий похід — 56, 230.
Не вспійманий — не злодій — див. Кандидат в президенти.
Негр з Шерідану — див. Ворог один.
Незабутні сигнали — 108, 233.
Не затримуйте руху — 228.
Немає перепон — 227.
Нема таких фортець — див. Висота ч. 5.
Непереможені — 225.
Не по дорозі — 226.
Нерозлучні друзі — 241.
Нескорені — 123, 125, 240.
Несподіваний герой — див. Митрошка-солдат революції.
Ніж прадідів тобі дарую — див. Тобі дарую.
Нічний візник — 54, 55, 227.
Нічний тролейбус — 174.
Ніч перед Різдвом — 28, 214.
Ніч під Різдво — 30, 32, 33, 48, 215, 216.
Ніяґарський водоспад — 24.
Новелі про героїв-літунів — 237.
Новими шляхами — 227.
Н. Н. (Надзвичайна подія) — 150, 151, 248.
Облога Запоріжжя — 35, 215.
Образа — 110, 234.
Одеські катакомби — 216.
Одинадцятий — 55, 58, 225.
Одного чудового дня — 135, 243.
Одруження — 213.
Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці — 201.
Океан — 107, 108, 231.
Око за око — див. Вендетта.
Октябрина — 221.
Октябрюхов і декабрюхов — 225.
Олекса Довбуш — 164, 173, 250.
Олександер Нархоменко — 120, 122, 239.
Оля, Коля та Маруся — 217.
Оповідання про сімох повішаних — 43, 220.
Опустіть руку — див. Людина без футляра.
Ордер на арешт — 58, 223.

Орлятко 141, 245.
Останній каталь - 61, 230.
Останній лоцман див. Вітер з порогів.
Останній порт 109, 234.
Остання висота — див. Гегемон.
Остання ніч — див. Зона.
Остання ставка містера Еншіока — 47, 220.
Остап Бандура - - 47, 48, 221.
Отаман Хмель - 47.
Отаман Хрест — 110, 234.
Отелло — 163, 178.
Офорти до історії гайдамаччини — див. Злива і Коліївщина.
Охоронець музею — 228.
Оце так ускочив - - 33, 216.
Очі, які бачили - 225.

Павло Корчагін — 127, 136, 244.
Павуки і мухи — 41, 219.
Падіння — 52.
Пальма — 236.
Пан — 47, 221.
Пан Штукаревич 34, 216.
Паразит 219.
Паростки жовтня див. Боротьба триває.
Партизани в степах України — 123, 239.
Партизанська іскра 140, 141, 245.
Партизанська донька — 111.
Педагогічна поема - - 135, 143, 243.
Педро — 237.
Пе-контер 245.
Передзвін — див. Темне царство.
Перекоп — 59, 228, 246.
Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель 99, 123, 125, 240.
Перекидтались 207, 217.
Перлина семіраміди 227.
Перо жар-птиці 173.
Перше травня 219, 220.
Перший конгрес українців Америки 238.
Перший парубок див. Перший хлопець.
Перший хлопець 156, 248.
Петрю Ромен - 110, 233.
Південне місто Катеринослав - - 32.
Півні перегукуються — див. Джентльмен і півень.
Під золотим орлом — 145, 246.
Підозрілий багаж — 57, 222.
Під червоною зіркою — 41.
Піковий квиток — 225.
Пілсудський купив Петлюру — 51, 52, 222.
Піонерія — див. Зміна росте.
Пісні над Дніпром — 139, 245.
Пісня Мазепи — 190-193, 250.
Пісня про Довбуша — 115, 157, 164, 237.
Пісня про Перекоп — див. Перекоп.
Пісня про щастя — 110.
Пісня смерти — 217.
ПКП — див. Пілсудський купив Петлюру.
Повернення — 172, 250.
Повідь — 105, 110, 235.
Повість наших днів — 248.
Повість полум'яних літ — 99, 172, 250.
Повість про першу любов — 138, 246.
Повія — 173.
Повстаньте, гнані і голодні — 41, 43, 219.
Поговір — 225.
Подвиг розвідчика - 126, 127, 240.
Подорож по Україні — 248.
Подія в степу — 232.
Поема про море — 99, 100, 145-149, 177, 246.
Пожежа в Одесі — 27.
Позбавлені дня — 223.
Покараний життям - - 37, 217.
Полтава — 215.
Полтавські свята - 27, 213.
Полум'я 110, 233.
Полум'я гір 107, 230.
Полум'я гніву - 127, 135, 243.
Полундра див. Лавина і Дівчина з палуби.
Полуничне варення 227.
Польська шляхта 220.
Поміщик див. Пан.
Помста за минуле див. Людина з лісу.
Потоки — 53, 221.
Похорони С. Бандери 248.
Правда 246.
Право батьків — 230.
Право жінки — 233.
Право на жінку — 228.
Прапори на вежах — 142, 143, 247.
Прейскер у Каліші — 37.
Приблуда — 195.
Приватне життя Мазури — 223.
Привид бродить по Європі — 47, 220. 220.
Пригода з піджаком Тарануньки — 135, 243.
Пригоди Мекдональда — 46.
Пригоди Петрушки — 112, 235.
Пригоди півкарбованця — 227.
Пригоди фабриканта — 53, 221.
Приємного апетиту — 63, 108, 233.
Приймак — 230.
Приколи до грудей троянду — 173, 250.
Приколов би? — 218.
Примхи Катерини II — 225.
Провокатор — 58, 225.
Продавець щастя — 225.
Проданий апетит — 58, 225.
Проклята спадщина — див. Життя в руках.
Прометей — 108, 111, 112, 235.
Прощайте, голуби — 174.
Прощальна усмішка — 110, 234.
П'ятий океан — 238.
П'ять нареченних — 228.

Рабині одягу [вбрання] — 37, 217.
Радянська Буковина — 238.
Радянське повітря — 53, 221.
Радянський Робінзон — див. Сам собі Робінзон.
Райдуга — 123-125, 240.
Райське сяйво — 185.
Ревеляція — 185.
Ревізор - - 35, 38, 216, 218, 235.
Революційна російська армія — 218.
Революційний тримай крок — 41, 219.
Рідна земля - - 247.
Рік народження 1917 107, 232.
Робот - - 185.
Рожевий карусель - 190, 246.
Розповідь обивателя — див. Поговір.
Розповідь про білку-господарку і мишку-злодійку.

Роки молодії — 239.
Роман і Франческа — 171, 250.
Романс в Карпатах — 204.
Романтики моря — 174.
Рота присяги — 173, 248.
Руки геть від Китаю! — 221.
Ряба теличка — 221.

Сам собі Робінзон — 227.
Сашко — 150, 248.
Сватання на вечорницях — 30-32, 215.
Сватання на Гончарівці — 162, 248.
Сватання на Гончарівцях — 30.
Свині завжди свині — див. Станція Пупки.
Свіжий вітер — 223.
Свій парубок — 61, 230.
Світова війна — 218.
Світ у вікні — 174.
Свято весни — 27.
Свято об'єднання — див. Свято Унірі.
Свято Унірі — 106, 107, 232.
Севастополь — 32.
Севастополь—військовий порт — 27.
Секрет рапіду — 228.
Село Веселе — 227.
Сенаторська ревізія — 30, 214.
Сенька з „Мімози" — 233.
Серце російського солдата — 37, 218.
Сигнал з моря — 223.
Сильніше гураґану — 174.
Симфонія Донбасу — 18, 59, 61, 228.
Син — 219.
Синій пакет — 57, 222.
Сині скелі — 122.
Синя пташка — 225.
Сіль — 53, 221.
Сіль землі — 108, 174, 233.
Сімнадцятирічні — 238.
Сім плюс два — див. Укразія.
Сірі герої — 218.
Січневе повстання в Києві 1918 р. див. Арсенал.
Скарби України — 244.
Скринька — див. Чистка.
Слуга народу — 173, 250.
Слухайте, брати! — 41, 219.
Слюсар і концлер — 47, 221.
Смерть Грозного — 28.
Смерть солдата — 27, 213.
Солдат — 110, 233.
Солдатка — 163, 250.
Солоні хлопці — 230.
Солоха — див. Ніч під Різдво.
Сон Товстопузенка — 49, 53, 221.
Сонячна новеля — 111, 235.
Сонячний маскарад 111, 235.
Сорочинська трагедія — див. Чорні дні.
Сорочинський ярмарок 18, 58, 113, 176, 223, 237.
S.O.S. — див. Спасайте наші душі.
41-ша дивізія — 41.
Спадкосмці — 172, 173, 250.
Спартак — 58, 223.
Спасайте наші душі — 171, 250.
Співак джезу — 17.
Співа Україна — 242.
Співжиття селян в малоросійському селі —32.
Спіть ви, орли бойові — 218.
Сповідь — 174.
Справа Болотіної — 219.
Справа № 128/С — 223.
Справи і люди — 106, 232.
Справжній товариш — 113, 236.
Спрага — 161, 162, 248.
Спритний анаш — 216.
Срібний перстень — 179, 221.
Станція Пупки — 63, 230.
Стара фортеця — 236.
Степові пісні 233.
Сторінки минулого — 141, 247.
Страта — 107, 233.
Страшна помста 33, 36, 216.
Страшний сон та милостивий Бог — 218.
Стріла — 126, 240.
Студентка — див. Право на жінку.
Суворий юнак 105, 111, 235.
Суворі дні — див. Кахівський плиц-дарм.
Суддя Рейтанеску — 227.
Судіть, люди — 219.
Суста — 137, 244.
Сумка дипкур'єра 58, 69, 70, 101, 223.
Сусіди сонця — 172, 250.

Таврія — 162, 163, 248.
Таємниця вашпяної печі 37, 218.
Таємничий острів 120, 239.
Так було див. Приймак.
Так іноді буває див. Велике горе маленької жінки.
Тамілла — 58, 225.
Так ніхто не любив — 250.
Танкер Дербент 116, 238.
Тарас Бульба — 28, 38, 98, 173, 203, 204, 207, 213, 219, 224, 250.
Тарас Трясило — 48-50, 53, 57, 58, 224.
Тарас Шевченко — 48-50, 53, 57, 127-129, 137, 163, 222, 241, 247.
Та, що обганяє вітер — 153, 154, 249.
Темне царство — 227.
Темрява — див. Чортополох.
Ти молодець, Аніто — 138.
1920 рік — 229.
Тіні бельведера — 224.
Тіні минулого — див. Якби каміння говорило.
Тінь у Пірса — 244.
Тобі дарую — 59, 229.
Товариші — 193.
Той, що прозрів — 219.
Той, що пропав без вісті — 246.
Том Соср — 113, 236.
Торжество коронування — 21.
Травень у Горлівці — 230.
Трагедія жидівської курсистки 216.
Трагедія Карпатської України 180-182, 202, 238.
Трактористи — 114, 115, 238.
Трансбалт — 229.
Третій удар 127, 240.
Три вальси 219.
Тривожна молодість 135, 242.
Три кімнати з кухнею 225.
Тринадцять чорних лебедів 218.
Три кохання в мішках 30, 214, 215.
Трипілля 52, 222.
Трипільська трагедія див. Трипілля.
Триста років тому 135, 244.
Тричі продана — див. Тамілла.
Тріюмф українського танку 202, 203, 242.
Трос — див. Трьох.

Трос з одної вулиці — 112, 235.
Трьох — 52, 53, 225.
Турбаївська катастрофа див. Примхи Катерини II.
Тяжка розплата 36, 216.
У кравця — 37, 218.
Украдене щастя 131, 241.
Укразія — 47-49, 222.
Україна в огні — 206.
Українська легенда 29, 213.
Українська рапсодія 173, 174, 250.
Українська Філаделфія — 204.
Українська хроніка 1955 — 204.
Українські ДП в Німеччині — 241.
Українські мелодії — 126, 240.
Українські пісні на екрані — 234 236.
Українські піонери в Канаді — 203.
Українські поселенці в Австралії — 183.
Українці Східньої Канади — 241.
Українці в Англії — 205.
Українці у вільному світі — 246.
Українські пісні на екрані 234, 206.
Українці у Німеччині 205.
Українці у Парижі — 183.
Українці у Північній Америці — 244.
Українці у Франції 205, 206.
Умер бідолаха в лікарні воєнній 218, 219.
У мирні дні 129, 241.
Ухил див. Не по дорозі.
У царстві ката Денікіна 41, 219.
Фабрика-кухня див. Народження героїні.
Фантастична візія 185.
Фата Моргана 61, 62, 230.
Федоська Гончар див. Мос.
Філамтрон див. Проданий апетит.
Фортеця на колесах 172, 173, 250.
Фронт 61, 106, 123, 125, 230, 240.
Фрося 174.
Хазяїн Чорних скель 221.
Хлопці з нашого берега 174.
Хлопчики — 167, 168, 250.
Хлопчик з табору — 229.
Хмель — див. Отаман Хмель.
Хохол наплутав або денщик підвів — 30, 215.
Хочу бути Ротшільдом — 219.
Хресний хід з Куряжа у Харків — 22, 213.
Хроліп — 108, 233.
Цар — 69, 110, 234.
Це буде останній і рішальний бій — 41, 219.
Це було навесні — 250.
Цемент — 58, 224.
Це може статись у вас — 135, 242.
Центр нападу — 127, 240.
Цигани — 247.
Циганка Груня — 216.
Чайка — 215.
Чапаєв — 96.
Чарівна ніч — 144.
Чарівний сад — 111, 234.
Чар танку — 189, 204, 243.
Чатуй — 61, 230.
Червона зірка — 219.
Червона рілка — 219.
Червона хустина — 110, 233.
Червоне козацтво — див. Червонці.
Червоний Касьян — 220.
Червоний командир 220.
Червоні по білих — 220.
Червоноармієць, хто твій ворог — 220.
Червонці — 229.
Черевички 36, 48, 58, 59, 226, 240.
Чи знаєте ви українську ніч — 111, 235.
Чий кандидат? — 236.
Чи не час, Пантелей, посоромитись людей 213.
Чистка 63, 229.
Чорна шкіра 230.
Чорні дні 229.
Чорноморочка 166, 167, 250.
Чорноморці 186, 187, 261.
Чортополох 110, 226.
Чотири дні див. Вовчі стежки.
Чотири місяці у Денікіна — 220.
Чотирнадцята лялька — 110.
Чудак-чоловік — 174.
Чудові люди — 173.
Чудотворці — 110, 234.
Шарф коханої — 137, 244.
Шахта 12-16 — 106, 232.
Шведський сірник — 44, 46, 220.
Шельменко-денщик — 31, 32, 141, 214-216, 246.
16-ті олімпійські ігри — 247.
Шкідник — 59, 227.
Шкурник — 227.
Шлях вільний — 108, 233.
Шлях зміни — див. Комсомолія.
Шовковий дім — 173, 250.
Шпигун — див. Справа № 128/с.
Штепсель женить Тарапуньку — 141, 247.
Штурмова ніч — 232.
Штурмові ночі — 61, 105, 230.
Шуми, містечко — 116, 238.
Щаслива зміна — 112, 236.
Щасливий фініш — див. Сонячна новеля.
Щедре літо — 126, 241.
Щорс — 74, 90-97, 99, 114, 121, 145, 238.
Ягідки кохання — 57, 68, 69, 222.
Якби каміння говорило — 156, 157, 249.
Як вмирають герої — 218, 219.
Як вони жешхалися — 28, 214.
Як гартувалась сталь — 120, 122, 239.
Які хороші, які свіжі були троянди — 36, 216.
Як ковбаса і чарка — 31, 215.
Якось улітку — 63, 111, 236.
Як Уточкін піймав злодія — 219.
Як посварилися Іва Іванович з Іваном Никифоровичем — 157, 249.
Як це було — 45.
Якщо ти любиш — 250.
Я люблю — 111, 236.
Ясла — 225.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Схема взаємозв'язку окремих мистецтв . . . 9
2. Схема етапів розвитку українського кіна . . 10
3. Дослід Плато, 1828 р. 18
4. Фенакістіскоп Плято, 1832 р. 13
5. Диск фенакістіскопа 13
6-7. Праксиноскоп Рейно. Стробоскоп С. Штампфера 14
8. Зоотроп. 9. Дослід Е. Мейбріджа 14
10. Світлини, зроблені „фотографічною рушницею" 15
11. Три серії фотосвітлин Мейбріджа (1878 р.) . 15
12. Кінь в різних аллюрах (з літографій) . . 15
13. Рисунок коня за фотосвітлинами Мейбріджа . 15
14. Танцюристка на дроті (1892 р.) 15
15. Хронофотографічний апарат Маре (1884 р.) . 16
16. Хронофотограф Маре (1887 р.) 16
17. Кінетоскоп Т. А. Едісона (1894 р.) 16
18. Кіноплівка Т. А. Едісона 16
19. Проскційний ліхтар Мольтені 16
20. Біоскоп Ж. Демені. 21. Диск І. Ньютона . . . 17
22. Внутрішній вигляд біоскопу Ж. Демені . . . 17
23. Перший фільмовий апарат бр. Люм'єр . . . 17
24. Удосконалений фільмовий апарат бр. Люм'єр . 17
25. Схематичний малюнок „Сінерами" 18
26-27. Зовнішній вигляд проєктора. Фільмові стрічки 19
28-33. Видозміни і розміри кіноплівки 20
34-37. Пропорції широкоекранних кадрів 20
38-40. М. Заньковецька, М. Садовський, Ф. Левицький 22
41. С. Павленко. 42. М. Заньковецька. 43. Л. Хуторна 25
44. О. Ханжонков 26
45. Кадр з фільму „Мазепа" 28
46. Кадр з фільму „Любов Андрія", 1910 р. . . . 30
47. Кадр з фільму „Сватання на вечорницях" . . 31
48. Кадр з фільму „Кум-мірошник" 31
49. Кадр з фільму „Жидівка-вихрестка" 32
50. Кадр з фільму „Ніч під Різдво", 1913 р. . . 33
51. У фільмовому ательє на Сирці 34
52. П. Орленєв, О. Левицький та І. Кавалерідзе . 34
53. Ч. Сабинський та І. Кавалерідзе на Сирці . . 34
54-56. М. Садовський, Г. Борисоглібська, Д. Байда 35
57-58. М. Заньковецька. Кіноательє „Мірограф" 36-37
59-61. Л. Ліницька, С. Паньківський, О. Суходольський 38
62. Декрет про націоналізацію кінопромисловости 43
63. Л. Курбас. 64. Кадр з фільму „Остап Бандура" 46-48
65. Кадр з фільму „Укразія" 49
66-67. Кадри з фільму „Тарас Шевченко" . . 49-50
68. Кадр з фільму „Тарас Трясило" 50
69-71. А. Бучма в житті та в ролі Т. Шевченка . 51
72. П. Чардинін. 73. Г. Гричер. 74. Г. Стабовий . 52
75. „Джіммі Гіггінс". 76. „Трьох". 77. „Два дні" . 53
78. Кадр з фільму „Два дні" 54
79-80. Кадри з фільму „Нічний візник" 55
81-83. І. Замичковський, Г. Тасін, Ф. Лопатинський 56
84 Кадр з фільму „Микола Джері" 57
85. Кадр з фільму „Джіммі Гіггінс" 58
86. Кадр з фільму „Черевички" 59
87-89. П. Долина. Кадр з фільму „Буря". Ніна Лі 60
90. В. Гардін. 91. В. Завелєв. 92. С. Лазурін . . 61
93. Кадр з фільму „Бенефіс кльовна Жоржа" . . 62
94-95. Кадри з фільму „Фата Моргана" 62
96. Кадр з фільму „Вітер з порогів" 62
97. А. Кордюм. 98. Д. Демуцький. 99. М. Надемський 63
100. Хата, де народився О. Довженко 64
101. О. Довженко 66
102-104. О. Довженко та Ю. Солнцева 67
105. Кадр з фільму „Ягідки кохання" 69
106-108. Кадри з фільму „Сумка дипкур'єра" . 69-70
109-119. Кадри з фільму „Звенигора" 70-74
120-137. Кадри з фільму „Арсенал" 74-79
138-152. Кадри з фільму „Земля" 79-84
153-156. Кадри з фільму „Іван" 85-87
157-166. Кадри з фільму „Аероград" 87-89
167-185. Кадри з фільму „Щорс 90-97
186-188. Фільм „Битва за нашу рад. Україну" . . 97
189. О. Довженко між червоноармійцями . . . 98
190-194. Кадри з фільму „Мічурін" 98-99
195. О. Довженко у Кахівці 100
196. Погруддя О. Довженка роботи Г. Пивоварова 101
197. О. Довженко в останні дні перед смертю . . 102
198-199. Кадри з фільму „Вогні над берегами" 104-105
200. Кадри з фільму „Можливо завтра" 105
201. Кадр з фільму „Свято Унірі" 106
202-206. Кадр з фільму „Ворог один" . . . 106-107
207. Кадр з фільму „Вирішальний старт" . . . 107
208. Фільмова група реж. Б. Тягна 107
209-211. Кадри з фільму „Океан" 107-108
212-214. Кадри з фільму „Люлі-люлі, дитино" 108-109
215. Кадр з фільму „Приємного апетиту" . . . 109
216. Кадр з фільму „Закони шторму" 109
217-220. Кадри з фільму „Коліївщина" . . . 110-111
221. Кадр з фільму „Наталка Полтавка" . . . 111
222-223. Кадри з фільму „Назар Стодоля" . . . 111
224. Кадр з фільму „Їхав козак на війноньку" . 112
225. Кадр з фільму „Прометей" 112
226. Кадр з фільму „Винницувачі" 112
227-229. Кадри з фільму „Багата наречена" . . 113

230-231. Кадри з фільму „Сорочинський ярмарок" 113
232-235. Кадри з фільму „Трактористи" 114
236. Кадр з фільму „Вершники" 115
237-238. Кадри з фільму „Велике життя" 115
239. Кадр з фільму „Шуми, містечко" 116
240-242. Монтаж кадрів з фільму „Танкер Дербент" 116
243-257. Фільм „Богдан Хмельницький" . . 117-120
258. Кадр з фільму „Майська ніч" 120
259-260. Кадри з фільму „Вітер із Сходу" . . . 120
261-263. Ю. Шумський, І. Кавалерідзе, Ю. Яновський 121
264-266. Кадри з фільму „О. Пархоменко" . . . 122
267-272. Монтаж кадрів з фільму „Райдуга" . . 124
273. Кадр з фільму „Нескорені" 123
274. Кадр з фільму „Фронт" 123
275-277. Кадри з фільму „Подвиг розвідчика" . . 126
278. Кадр з фільму „Щедре літо" 127
279. Реж. І. Савченко при фільмовій камері . . . 127
280-286. Кадри з фільму „Тарас Шевченко" . 128-130
287. Кадр з фільму „Украдене щастя" 131
288-291. Фільм „Запорожець за Дунаєм" . 132-133
292. О. Корнійчук. 293. П. Ужвій. 294. М. Бажан 134
295. Кадр з фільму „Назар Стодоля" 135
296. Кадр з фільму „Павло Корчагін" 136
297. Кадр з фільму „Весна на Зарічній вулиці" 137
298-300. Кадри з фільму „Іван Франко" . . 137-138
301. Кадр з фільму „Дорогою ціною" 139
302-303. Кадри з фільму „Партизанська іскра" 140-141
304. Кадр з фільму „Велике життя" 142
305-308. Кадри з фільму „Киянка" 143-144
309-327. Кадри з фільму „Поема про море" . 145-149
328. Кадр з фільму „Гроза над полями" 149
329-330. Кадри з фільму „Два Федори" 150
331-333. Кадри з фільму „НП" 151
334-338. Кадри з фільму „Літа молодії" . . . 152-153
339-341. Кадри з фільму „Та, що обганяє вітер" 153-154
342-344. Кадри з фільму „Випробленому вірити" 154
345-348. Фільм „Коли починається юність" . . . 155
349-351. Кадри з фільму „Перший хлопець" . . 156
352. Кадр з фільму „Якби каміння говорило" . 157
353-354. Кадри з фільму „Як посварилися..." . . 157
355-357. Кадри з фільму „Г. Сковорода" . . 157-158
358-360. Кадри з фільму „Небо кличе" . . 158-159
361. Кадр з фільму „Лілея" 159
362. Кадр з фільму „Блакитна стріла" 160
363. Кадр з фільму „Зелений фургон" 160
364-366. Кадри з фільму „Спрага" 161-162
367. Кадр з фільму „Сватання на Гончарівці" . . 162
368-369. Кадри з фільму „Солдатка" 163
370-372. Кадри з фільму „Олекса Довбуш" . . . 164
373-376. Кадри з фільму „Іванна" 165-166
377-378. Кадри з фільму „Хлопчики" . . . 167-168
379-380. Кадри з фільму „Друзі-товариші" . 168-169
381-382. Кадри з фільму „Здрастуй, Дніпре" 169-170
383. Кадр з фільму „Катя-Катюша" 170
384. Кадр з фільму „Кров людська — не водиця" 171
385. Кадр з фільму "SOS" 171
386. Кадр з фільму „Повість полум'яних літ" . 172
387. Кадр з фільму „Повернення" 172
388. Кадр з фільму „Спадкоємці" 178
389. Кадр з фільму „Фортеця на колесах" . . . 173
390. Кадр з фільму „Їм було дев'ятнадцять" . . 174
391. Кадр з фільму „Лісова пісня" 174
392. Кадр з фільму „Українська рапсодія" . . . 175
393. Кадр з фільму „Морська чайка" 175
394. Кадр з фільму „Лісова пісня" 175
395-397. Кадри з фільму „Марійка-невірниця" . . 180
398-399. Кадри з фільму „Борці за волю" . 180-181
400. Фільм „Трагедія Карпатської України" . . 181
401. Кадр з фільму „Борці за волю" 182
402. Підготовка до фільму „За Бога і нарід" . . 182
403. Кадр з фільму „Трагедія Карпатської України" 183
404. Кадр ч. 36 з фільму „Людина з хлібом" . . 185
405. Засл. арт. сцени і екрану Г. Манько-Ярошевич 186
406. Артистка і співачка Іраїда Черняк 187
407. Хореограф О. Гердан-Заклинська 188
408. Продуцент Л. Т. Орлигора 189
409. Кадр з фільму „Пісня Мазепи" 190
410-411. Кадри з фільму „Годинник б'є 12" . . . 190
412-416. Кадри з фільму „Пісня Мазепи" . . 191-193
417. Кінооператор Іван Лин 194
418. Кінопродуцент В. Авраменко 195
419-423. Кадри з фільму „Наталка Полтавка" 196-198
424-428. Фільм „Запорожець за Дунаєм" . 198-200
429-433. Кадри з фільму „Маруся" 201-203
434-436. Кадри з фільму УФА „Тарас Бульба" . 204
437. Емблема „СУМ-Фільм-у" 205
438. Кадр з фільму „Діти українських патріотів" 205
439. Кадр з фільму „Українці у Франції" . . . 206
440. Кадр з фільму „Наталка Полтавка" 206
441. В. Авраменко із своїми учнями 208
442. Визначний американський актор І. Годяк . . 209
443. І. Годяк в американському фільмі „Десь уночі" 210
444. Відомий американський актор В. Палагнюк . 210
445. В. Авраменко, І. Годяк і М. Ган 211
446. Схематична діяграма кількісного складу українських фільмів у хронологічному порядку за останні 65 років 212

БІБЛІОГРАФІЯ

„Америка", 31. 10. 1955; 26. 3. 1961.

„Антракт", 1913-1914 рр. Вид.-ред. Є. Сармакет.

„Артистическое справочное бюро". 1910 р. Одеса.

Бендер В. Українське кіномистецтво в 20-х роках. „Всесвіт", ч. 2-4, 1955.

Берест Б. Проблеми українського кіна. „Крила", ч. 5(9), 1952; Сінерама — революція в кіномистецтві. „Крила", ч. 6(10), 1952; Кіно майбутнього. „Свобода", ч. 8(51), 22. 2. 1953; Початки українського кіна. „Крила", ч. 4(14), 1953; Майстрі мистецтв України. „Свобода", ч. 152, 1953; „Запорожець за Дунаєм" у новій версії. „Гомін України", ч. 1-2, 1954; „Львівські катакомби" в Нью-Йорку, „Свобода", ч. 13, 1955; Новий кольоровий фільм „Тріюмф українського танку", „Свобода", ч. 60, 1955.

Біберович В. Василь Авраменко — „батько" українського танку (рукопис).

Большухін Ю. Олександер Довженко — чи імітація. „Н. Р. С.", ч. 16, 656.

Вертов Д. Киноки. „Лєф", ч. 3, 1923.

„Вестник театра". 1912-1915 рр. Вид.-ред. С. Сахаров.

„Вечерняя Москва", 3. 11. 1937.

Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. М. 1945.

„Вільна Думка", ч. 10(605). 1961.

„Вільне слово", ч. 43, 1960.

„Віра й культура", ч. 10-11, 1960.

„Вітчизна", ч. 1, 1956.

Вопросы киноискусства. М. 1956, 1958.

Гардин В. Воспоминания. М. 1952.

Голдовский Е. Советская кинотехника. М.—Л. 1950; Принципы широкоэкранного кино. М. 1956.

Головня А. Свет в искусстве оператора. М. 1945.

„Гомін України", 14. 4. 1956; ч. 31, 1958; ч. 11, 1960.

Готвальт. Киноматограф. М. 1909.

Двадцять лет советской кинематографии. М., 1940.

„Дивертисмент", ч. 1, 1911.

„Дніпро", ч. 5, 1958.

Довженко А. Избранное. М., 1957.

Довженко О. Твори, т. 1-3. К. 1958-60.

„Экран и сцена". 1914 р. Вид. С. Губін. Київ.

Енциклопедія українознавства, т. І, кн. ІІІ. М.—Н.-И., 1949.

Ершов П. Технология актерского искусства. М. 1959.

„Жизнь и искусство". 1914 р. Вид.-ред. М. Павлушков.

Журов Г. З минулого кіно на Україні. К. 1959.

„За велике кіномистецтво". 1935.

Зак М., Парфенов Л., Якубович-Ясный О. Игорь Савченко. М. 1958.

Зебер Г. Техника кино-трюка. М., 1929.

„Зритель", 1913-1914 рр. Вид.-ред. Р. Карант. Київ.

Иезуитов Н. Пути художественного фильма, 1919-1934. М., 1934.

„Известия", 15. 2. 1937; 18. 3. 1940; 26. 3. 1957; 6. 6. 1957; 11. 2. 1958.

Из истории кино, т. 1, 2, М. 1958-59.

„Искусство кино", ч. 4, 1954; ч. 1. 2, 3, 4, 9, 12, 1957; ч. 2, 5, 9, 10, 1958; ч. 6, 1959; ч. 6, 10, 1960.

Искусство миллионов. 1917-1957. М. 1958.

История советского киноискусства. Т. II (1934-1944). М. 1946.

„Киевлянин", 26. 5. 1912.

„Киевская рампа". 1912-1914 рр. Вид.-ред. І. Палей. Київ.

„Киевский кинематограф". 1911 р. Вид.-ред. Л. Беренштейн. Київ.

„Киевский театральный курьер". 1908-1916 рр. Вид.-ред. З. Сахнін. Київ.

„Київ", ч. 2, 1961.

„Київська правда", 18. 11. 1951.

„Кинематограф". 1910 р. Вид.-ред. М. Букреєва. Одеса.

„Кинематограф и сцена". 1914 р. Вид. ред. Я. Яцовський. Київ.

„Кіно". ч. 23-24, 1927; ч. 4, 5, 6, 1928; 3. 2. 1929.

„Комсомольська правда". 6. 4. 1958.

„Крила", ч. 5, 1952.

Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. ч. 1, М., 1947.

Лихачев Б. Кино в России. ч. 1. Л., 1927.

„Літературна газета". Київ. ч. 78, 1954; ч. 43, 1955; ч. 2, 20, 22, 30, 40, 43, 47, 48, 1956; ч. 65, 71, 92, 102, 1958; ч. 3, 9, 23, 40, 41, 43, 61, 69, 83, 84, 91, 1959.

„Лучше смех, чем слезы". 1912 р. Вид. Р. Кульчицький. Харків.

„Маски". 1911 р. Вид.-ред. І. Криммер. Київ.

„Мистецтво", 4, 5, 6, 1956; ч. 2, 3, 4, 5, 1957; ч. 1, 2, 1958; ч. 1, 2, 4, 5, 6, 1959; ч. 1, 2, 3, 1960.

„Молода Україна", ч. 2(9), 1953.

„Музы". Журнал. 1913-1914 рр. Вид. О. Дмитрієв. Ред. І. Палей. Київ.

„Наше слово", 7. 4. 1957. Варшава.

„Новий шлях", ч. 7, 1956; 30. 5. 1960.

„Нові дні", вересень 1959.

„Обозрение искусств". 1912-1914 рр. Вид.-ред. Г. Майборода.

„Обозрение театров". ч. 915. СПб., 17. 1. 1910.

„Обозрение театров". 1911-1917 рр. Вид.-ред. Е. Косовський. Одеса.

„Обрії", ч. 1, 1951.

„Огонек", ч. 51, 16. 11. 1951.

„Одесская рампа". 1914 р. Вид.-ред. С. Блоцек.

„Одесские новости", 28. 8. 1896.

„Одесский иллюзион-кинематограф". 1911 р. Вид.-ред. М. Фельдман.

„Одесский театрал". 1914 р. Вид.-ред. Г. Янкелевич.

Очерки по истории советского кино. М. 1951.

Очерки истории советского кино, т. 1., М., 1956.

Павловський В. Кінематографія на Україні. „Крила", ч. 5(15), 1953.

„Пегас", ч. 1, 1916.

„Подмостки". 1909-1911 рр. Вид.-ред. А. Вольберґ. Київ.

Полтава Л. Творець українського фільму. „Сучасна Україна", ч. 12, 1953; Лесь Курбас і українська кіне-

матографія. „Молода Україна", ч. 47-48, 1958; Українська совєтська кінематографія в 1958 р. (рукопис); Кінофільми студій Української ССР у 1959 р. (рукопис).
„Полтавський голос". 2. 11. 1910.
„Поступ", 12. 6. 1960.
„Правда", ч. 159, 1926; 13. 2. 1936; 5. 3. 1939; 20. 11. 1951; ч. 256, 1956; 6. 9. 1959.
„Программы и обозрение зрелищ и театров", 1907-1914 рр. Вид.-ред. Бейзенгерц. Одеса.
„Прометей", ч. 30, 1959.
„Правда України", 21. 11. 1951.
„Радянська культура", ч. 45, 65, 68, 1957, 3. 2. 1957, 6. 10. 1957, 10. 10. 1957; ч. 43, 68, 71, 88, 91, 97, 98, 99, 104, 1958, 30. 1. 1958, 9. 2. 1958, 13. 3. 1958, 7. 9. 1958, 5. 10. 1958, 11. 12. 1958; ч. 2, 3, 5, 6, 8, 17, 43, 44, 53, 54, 69, 70, 72, 79, 82, 85, 87, 1959.
Ремез Г. Боротьба за фільм. „Кіно", ч. 19-20, 1932.
Росоловская В. Русская кинематография в 1917 г. М.—Л., 1937.
Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1, 2. М. 1958.
„Свобода", ч. 134, 1935; ч. 110, 1958; ч. 25, 1959.
Січинський В. Чужинці про Україну. П., 1942.
„Советская культура", 9. 7. 1953; 24. 7. 1954.
„Советский экран", ч. 3, 5, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 21, 24, 41, 1957; ч. 1, 4, 7, 8, 9, 10, 16, 1958; ч. 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 20, 23, 1959; ч. 1, 2, 3, 5, 12, 17, 1960.
„Советское искусство", 26. 11. 1951.
„Советское кино", М. 1926-28.
„Соціялістична культура", ч. 1, 8, 1957. К.
„Справочно-театральное бюро" („Мир артистов"). 1912 р. Вид. А. Лазарев. Харків.
„Сумской вестник". 4. 2. 1912.
„Сучасна Україна", ч. 11, 31. 5. 1953; ч. 12, 14. 6. 1953; ч. 16, 9. 8. 1953.
„Сцена". 1912 р. Вид.-ред. І. Шинкарьов. Одеса.
„Сцена и жизнь". 1911 р. Вид.-ред. С. Цинеман. Одеса.
Сценарії українського радянського кіно. К., 1957.
„Театр". 1917 р. Вид. І. Шейнблюм. Ред. М. Євреїнов. Київ.
„Театрал". 1912 р. Вид. І. Коган. Ред. М. Коган. Катеринослав.
„Театральні вісті". Газета. 1917 р. Орган театр. ком.
„Театральное бюро". 1908-1914 рр. Вид.-ред. І. Кольберг. Одеса.
„Театральное обозрение". 1912-1913 рр. Вид. З. Сахнін. Ред. Л. Беренштейн. Київ.
„Театральный курьер". 1913 р. Вид. Ш. Дубов. Ред. І. Тейвеліс. Київ
„Театральный листок". 1915-1916 рр. Вид.-ред. І. Гуревич. Одеса.
„Театральный листок". 1908-1911 рр. Вид.-ред. Е. Косовський. Одеса.
„Театральный торгово-промышленный вестник". 1913 р. Вид. З. Сахнін. Ред. Л. Беренштейн. Київ.
„Театр-варьете". Журнал. 1906-1912 рр. Одеса.
„Театр и кино". 1915-1918 рр. Вид.-ред. Л. Камишніков.
„Театр и танцы". Журнал. 1911 р. Вид. Г. Киселінов. Ред. Д. Дринько. Одеса.
„Україна", ч. 22, 1956. Київ.
„Українська літературна газета", ч. 1, 1957; ч. 7, 1957; ч. 9, 1958.
Українське радянське кіномистецтво, т. 1-3, К., 1959.
„Українське слово", 24. 2. 1957. Париж.
„Український голос", серпень 1957.
Український збірник, ч. 10, 1957. Мюнхен.
„Український прометей", ч. 25, 1957.
Фомічева О., Кіно закордоном, К., 1930.
Фурдуев В. Кино завтра. М., 1929.
Ханжонков А. Первые годы русской кинопромышленности. М., 1937.
„Цирк и варьете". 1910 р. Вид.-ред. Є. Зарецький. Київ.
Чайковский В. Младенческие годы русского кино. М., 1928.
„Шлях перемоги", ч. 4(48), 1955.
Шорин. Как экран стал говорящим. М., 1949.
„Южанин". 1915-1916 рр. Вид. Д. Харитонов.. Харків.
„Южное артистическое бюро". 1912 р. Вид.-ред. Є.-Рославська.
„Южный край". 15. 10. 1896, 1. 12. 1896.
Юон К. Про малярство. М., 1938.
Яновський Ю. Майстер корабля. Н. И., 1954.

Albertson L. Motion Picture Acting. N. Y. 1947.
Benoit-Levy J. The Art of The Motion Picture. N. Y. 1946.
"Brooklyn Eagle", 28. 1. 1939. N.Y.
Brusendorff O. Filmen. Cop. 1941.
Charensol G. Panorama du Cinéma. P. 1930.
Coissac G. Histoire du Cinématographe. P. 1925.
"Daily Mirror", 13. 11. 1938. N.Y.
"Daily News", 9. 11. 1938. N.Y.
Delluc L. Cinéma et Cie. P. 1919.
"Experimental Cinema", ч. 5, 1934. N.Y.
"Film Daily", 2. 2. 1939. N.Y.
Florey R. Filmland. Paris, 1923.
Hampton B. A History of the Movies. N.Y. 1931.
Jakobs L. The rise of the american film. N.Y. 1939.
Kracauer S. From Caligari to Hitler. N.Y. & L. 1947.
Kress E. Historique du Cinématographe. P. 1912.
L'Art Cinématographique. P. 1926-31.
Leyda J. Dovjenko, Poudovkine. "Sight and Sound".
Lindgren E. The Art of the Film. L., 1949.
Lo Duca. Histoire du cinéma. P., 1951.
Manvell R. Film. L., 1946.
Manvell R. The Film and the Public. Aylesbury, 1955.
"National Exhibitor", 8. 2. 1939.
"New York Times", 28. 1. 1939. N.Y.
Pasinetti F. Storia del Cinema. R. 1939; Mezzo Secolo di Cinema. M. 1946.
Quigley M. Magic Shadows. W. 1948.
Sadoul G. Histoire de l'art du Cinema. P., 1955.
Surz K. Dejiny Filmu. P. 1933.
Taylor D., Hale R., Peterson M. A Pictorial History of the Movies. N.Y.
The Black Deeds Of The Kremlin. Detroit, 1955.
Toeplitz J. Historia Sztuki Filmowej. 1-2 t. W. 1955-56.
"TV Guide", Vol. 8, No 33, 1960.
Vincent C. Histore de l'art cinématographique. B. 1939.

RESUMÉ

The Ukrainian people, although continually repressed by alien foreign interests, have developed an extraordinary culture of their own; especially in the field of art. Throughout its long and bloody history, Ukraine has left for posterity evidence of this culture. Many peoples throughout the world, especially those interested in the study of culture, are familiar with certain aspects of Ukrainian art, which stands alone and unconnected with all other great cultural achievements of the world. Many foreigners traveling in the Ukraine were astounded. In the words of Prof. V. Sichynsky, author of "Ukraine in Foreign Comments and Descriptions", the melodious nature of the Ukrainian language, the inborn inclination towards music among the masses, the refined creativeness of art dealing with practical objects and, in general, the high degree of culture found among the Ukrainians.

Some books, magazine articles, and reviews have been written dealing with the history of Ukrainian culture and its many different aspects. In particular, the many aspects of this culture have been explored, lectured upon, and imparted to the people by Ukrainian scholars. However, in this sound chain of the history of Ukrainian culture, one solitary link is missing. Namely, — the connecting link, — the central factor in whose synthesis flow all the streams of culture to form mentally the great river, the History of the Ukrainian Cinema. How can the fact, that this major aspect of art has been neglected, be explained? How can one rationalize this unprecedented aversion towards such a noble and world-wide art, and how can one explain the great lack of literature and material dealing with the history and evolution of this art? From among the many reasons for this unusual occurrence, here are three of the most important:

1. The Ukrainian cinema was born and slowly evolved during a period of political upheaval and the invasion of Ukraine by many different demagogic nations.

2. The harsh censorship of the media of communication that were and still are in effect in the Ukraine.

3. The Ukrainian cinema, in comparison with other fields of art, was practically devoid of its own technicians, researchers, and critics.

The first two reasons can be accepted as truisms which are self-explanatory. The third, however, must be explained further in a somewhat broader sense.

It is an undisputed fact that in order to have men capable of taking care of the mechanics of movie-making, certain conditions are required. Namely — the complete freedom to express one's ideas, sufficient financial reward. and, in general, beneficial conditions for the creative class. Ukrainian cinema lacked all these factors, and still is in dire need of them. Consequently, this is one disadvantage of the Ukrainian cinema. We have to explore this factor futher, which above all, concerns the motion picture critics.

The average movie-goer bases his judgement of a particular film on how well the actors execute their parts or on his own emotional reaction to this film. Very rarely, if at all, do we find a movie-goer who seriously ponders on the esthetic and ethical problems of movie-making or on the technical problems involved, all of which are essential to the art of shooting films. The average movie-goer is not properly equipped to rate or criticize a film, because he lacks the necessary criteria and standards which are relevant to the constructive formation of his ideas.

On the whole, the movie-goer is not interested in the artistic, technical, and material problems which arise. He is wholly disinterested in the technical problems. He has no idea of how many days, months and years of hard and earnest work is executed by hundreds of technicians and artists in preparing the film script. Likewise, he does not know what is required to direct the film, to cut it, to appropriate sound for it, and finally, to distribute it for viewing.

Consequently, individual reactions which become formed during the viewing of some art form, present themselves as the first step in critical analysis. Usually the critic bases his judgement of a particular film on certain standards and criteria which are usually a part of convention, and not on his own personal sentiment.

In Goethes "Literary Essays" (Edited by I. E. Spingam), the great variety of problems concerning the critical evolution of a work of art can be summarized in three short statements:

1. What did the author try to express?
2. Did he succeed in this?
3. Was it worth it?

From the point of view of the value of a particular film, or the script, or the actor's portrayal, we are able to ask these same three questions. At the same time, we must also answer some other questions which will undoubtedly help in the analysis of different films. Is the script a true portrayal of life? Does it captivate the audience emotionally? Are characters portrayed truly and convincingly? Is the film thought out as a problem would be, or is it an intellectual or moral stimulant? Is the dialogue simple and natural? Is the plot interesting and does it gradually evolve with each new scene?

Aside from the worthiness of the script, the technical value of a film has to be noted The lighting, the camera, the sound, the costumes and decorations, etc. It has to be noted carefully whether in the process of projecting the film on the screen the technical factors help or hinder the over-all value of the script. And finally, it has to be determined whether the artistic, dramatic and technical elements are in complete harmony with each other.

From the ideological, philosophical and esthetic point of view, the Ukrainian cinema can be considered as one of the most original and worthwhile in the world. Even though the Ukraine has been under the occupation of the Russians for many years, the cinema art developed from original sources of native Ukrainian elements and the national arts and finally, became established with the research work of its talented professionals. Today the cinema in the Ukraine has remained a widespread and tolerated branch of art. It also serves a cultural, educational, and, unfortunately, a political-propagandistic purpose.

There is no doubt that the cinema is an art in itself, with its own laws, its own technical requirements and its own mode of expression. The cinema was formed as a result of selecting the most practical side of many different arts. Thus, in the beginning the cinema appropriated from these different arts a creative nature and a stimulating impulse. The cinema borrows frequently from man yother creative arts, changing them and adapting them to its own specific rules and requirements. Thus, from the national folklore, the Ukrainian cinema borrows extensively. However, it has always maintained its own form,its own individual characteristics, and all the elements which were borrowed.

All the elements that were borrowed from the other arts, became transformed and finally assimilated within the cinema; but they were never really copied. Thus, the cinema can be truly called "The Seventh Art".

The cinema, in comparison with other fields of art, can be differentiated in the following ways:

A. This is the only art form which fully depends on technological and scientific advancements. At the same time when other fields of art have only minor technical problems, movie-making cannot exist without electricity, cameras, sound recording machines, film-developing, synchronization, editing equipment etc.

B. This the only one among the arts which is really industrial in nature. Movie-making necessitates tremendous investment in capital goods and also, the creative efforts of thousands of workers in order to realize a particular obective.

C. The cinema is the most popular form ot art.

In its structure, the movie as an art form unites within itself literary, dramatic, scenic, musical, and other elements. The first three elements have evolved to their zenith, having been in existence for very many centuries. These elements had a place in which to evolve and seek new and better forms of expression.

At that time the movie in union with its specific forms, and with its new forms of portrayal, and new technological advances, was not able to continue the art of graphics, sculpture, painting and even photography. The art of cinema thrives on the representation of reality, just as the other forms of art do. In movie-making the sound and color must be reproduced with perfection, just as the dimensions and lighting effects. But aside from this, the cinema motion is unique with regard to other forms of art. Thus, the "movie-artist" has to deal with form, lighting, color, sound, material dimension, and motion in the particular dimension.

Prof. K. Yuon in his book "On Painting", 1938, says: "All the dynamics of the colors of life, all the characteristic elements in different surroundings of lighting and dimension, the inner and outer motion of a person, his psychological state, as well as the representation of history and everyday life, etc., all are necessarily represented by five elements of painting". It is understood that here we are talking merely about the technical side of making the movie. The creativeness of art is a reality, which is dissected through the inner passion of the artist and being drawn into either a painting, a sculpture, a play, or a movie — is allowed to bloom therein.

In writing about the history of the Ukrainian cinema, it is necessary to take advantage of only those things which directly influence this particular national art.

It has to be pointed out that the Ukrainian cinema evolved along its own path, completely separated from the movie-making of other nations of the world. This abstractiveness from world-wide movie-making has to be strongly emphasized.

The process of the Ukrainian cinema, which untill today was unknown, can be placed in the following time categories:

1. 1896-1900 — The beginnings of movie-making.

2. 1900-1917 — The first Ukrainian movie production.

3. 1917-1921 — The World War I and the fight for a free Ukraine.

4. 1921-1932 The bloom of the Ukrainian cinema.

5. 1932-1941 In the hands of "Socrealizm".

6. 1941-1945 The World War II.

7. 1945-1961 — Ukrainian cinema in the hands of the Communists.

8. Ukrainian cinema in other lands.

Looking back at the history of Ukrainian movie-making from our present position, it is necessary to look upon different factors as stimuli in the thorny evolvement of the Ukrainian cinema.

Before we mentioned, that in writing the history of Ukrainian movie-making, it is necessary to place specific emphasis on different persons who had great influence in movie-making in general, and Ukrainian movie-making in particular. In this, we have to emphasize different laws which are unique of the Ukrainian cinema. In order to accomplish this to any reasonable extent, we have to take heed of the theoretical analysis of different forms of selecting some particularly good examples. In unison with this, we cannot forget that the form or type of a movie has a tremendous amount of theoretical and practical meaning, because the form or type of the picture leaves its impact on the plot and general composition of the motion picture, and on the selection of instruments needed for the filming. Thus, we must first of all take heed of the theoretical side of motion picture making, and we must also take heed of the profound and serious national aspects of Ukrainian movie-making. It can be said with certainty that these new considerations will open up new roads to the researchers and new potentialities of the past and present will reveal themselves.

A very important role in the forming of the Ukrainian motion picture was played by motion picture script writing, which in essence, is the heart of cinema. All the creative aspects and short-comings of the Ukrainian cinema in the first place are dependent on script writing. It is a known fact that every film has two authors, the script writer and the director. This aspect has to be used in analysing different films.

Particular emphasis (in recounting the history of Ukrainian cinema) has to be placed on the problems encountered by script-writers, directors, camera-men, and artists. In unison with this, it is necessary to deeply study and analyze the creative aspects of the best and the most talented artists who left a significant impact on Ukrainian movie-making, and in general, on world-wide movie-making.

In analysing the artistic achievements, and artistic failures in the last 65 years, we cannot omit the technical advances which were experienced by the Ukrainian cinema. In particular, we have to mention the conquest of such things as sound, color, and the third dimension. The opinions of foreign critics are expected to exert a great influence on the Ukrainian cinema. In this sense, we have to study the influences exerted on the Ukrainian cinema on the one hand, and the American and Western European on the other. Thus, many Ukrainian movie directors, specifically examined the "laws" of movie-making which separate it from other forms of art. Produced along these principles, the movies were individual, creative forms of art. New themes and the uniqueness of material, new forms of thinking, and realistic portrayal, unprecendented innovations of form and a high technical application, these were the elements found in better Ukrainian films. These things in their time, conquered the hearts of many foreign artists. They reassured the opinions about the Ukrainian cinema as a movie which is one of many valid forms of art throughout the world. The Ukrainian cinema has had a certain amount of influence on the movie making industries in general. The better Ukrainian films were studied in other lands by critics, actors, cameramen, directors, and in many cases, some aspects were copied.

Together with this, we must cleanse the history of the Ukrainian cinema of communist propaganda, making corrections and pointing out its initial worth as an art. However, this task can be accomplished only in the free world where there is a profound tolerance of word and thought. The methodological approach to such a history must be in unison with other influences. In using available material, we have to separate those that are most useful, literary, and unique in the history of the Ukrainian cinema and to arrive at a union and correct proportions in the use of these materials.

It is understood that the major shortcomings and difficulties in this undertaking are due to the fact that there just isn't enough material available dealing with the Ukrainian cinema.

In presenting the merely historical nature of the Ukrainian cinema it is necessary to arrange the produced films in a chronological order in their expression of ideas, themes and types.

Just as the different experts on films throughout the world, the Ukrainian public must heed the evolvement of the cinema in the free world, and particularly, in America. When the time of the rebirth of the Ukrainian nation is at hand, when the time to seek and find respect among the nations of the world becomes a necessity, we must remember that a good, highly artistic film will be the most influential ambassador for the recognition of the Ukraine in the free world.

The Ukrainian cinema is a completely independent branch of art. It is an integral part of Ukrainian culture in general, and of the national art in particular. It is, moreover, the least known branch of Ukrainian art. Because of this the necessity of publishing a "History of the Ukrainian Cinema" has been apparent for a long time.

During it's 65 year existence the Ukrainian cinema evolved and developed as a separate branch of art and as a completely integral part of the cultural achievements of the Ukrainian people. During this time sufficient personnel such as cinema directors, actors and script writers, came into being. Also during this time permanent cadres of camera-men, sound-engineers, set-designers, electricians, film-editors and other technicians were trained.

The Ukrainian cinema acquired for itself a place of honor in the world of movie-making. However, within the borders of the enslaved Ukrainian Fatherland, and even beyond these borders, the false contention that the Ukrainian cinema is actually a part of the Soviet whole

has been widely accepted until this time. The spreading of this false theory has gone to such an extent that one even finds in many scholarly works of acknowledged experts and theorists of worldwide cinema a complete lack of differentiation between the Ukrainian and Russian contributions to this field of endeavor. In other words the creative achievements of Ukrainian cinematography are usually ascribed to the Russian or Soviet cinema. Therefore, it is no wonder that even the names of such Ukrainian cinema directors as O. Dovzhenko, I. Kavaleridze, I. Savchenko, S. Bondarchuk and G. Chukhray are indiscriminately placed on the Russian or Soviet roster. Considering this, the task of the author is to show the falsehood of such theories and to show their pseudo-scholarly and biased nature.

During the course of it's 65 year existence the Ukrainian cinema within the borders of the Ukraine underwent periods of success and failure, creative achievements and artistic shortcomings. It would be unfair to unduly stress it's creative successes and to minimize it's failures as is often done by Soviet critics. Ukrainian films in the Soviet Union which were technically or thematically poor, which did not correspond to the official party line, and which contained even the faintest traces of Ukrainian nationalism were all barred from the screen. The copies of these films were destroyed along with the negatives and they were given the "silent-treatment" by the press. This is the reason that some of these films which belong in the golden annals of the history of the Ukrainian cinema will not be discussed in the present work.

The reason for this is even more apparent if we consider that the Soviet Government destroyed all the information, not leaving even the most minimal documentary or filmographic information which could be used by the future historians of the cinema.

In other Ukrainian lands which were under the occupation of Poland, Czechoslovakia and Rumania, the cinema was not taken too seriously and was thus of little singnificance. Only on the North American continent a few bold attempts to counteract the Soviet ideological trend were made.

The creative path of the Ukrainian cinema is unstable. It's qualitative and quantitative make-up is also somewhat unbalanced. At times the cinema reached the pinnacle and at other times it descended to the depths of dire propaganda. Beyond the borders of the Ukraine the Ukrainian cinema also followed a thorny path but succeeded in accomplishing much more than the cinema of all other notionalities combined. This is the reason that the author has felt the obligation to approach the films made by the emigration with a severe critical outlook, wishing to evaluate their creative potential not only from the point of view of the present but also from the point of view of the future.

The fundamental task of the author is the necessity to prove that the Ukrainian cinema in it's evolution followed it's own path completely separated from the cinema in other countries. This native nature of the Ukrainian cinema, it's singularity and independence, all are stressed at every point by the author.

The film as the complete product of the cinema is taken as axiomatic to the basic analysis of each cinematographic unit. Therefore, in this work such separate topics as script-writing, the creativity of the director, the art of the camera-man and the acting ability of the actor are not considered. They are, however, often mentioned in connection with the analysis of different films. It is evident that these are different topics which await their researcher. In other words these are the topics of the history of development of the Ukrainian cinema-art.

This work does not pretend to be an inexhaustible source of information. This is merely the first attempt to collect and analyze the available documentary material. It is a short description, a retrospective view and a conceptive embryo of a future, more accomplished work about the Ukrainian cinema.

The task of the author is quite humble. Namely it is to show and to analyze critically the path of development of the Ukrainian cinema at the different stages of it's existence and also with maximum objectivity to show it's creative achievements and artistic failures and it's national self-distinction.

З М І С Т

ПЕРЕДМОВА 5

ВСТУП 7

ІСТОРІЯ КІНЕМАТОГРАФІЇ (короткий нарис) . . . 12

ПОЧАТКИ УКРАЇНСЬКОГО КІНА (1896-1907) 21

ЗАРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КІНОПРОДУКЦІЇ (1907-1917) 27

УКРАЇНСЬКЕ КІНО ДОБИ ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ (1917-1921) 40

РОЗКВІТ УКРАЇНСЬКОГО КІНА (1921-1932) . . . 45

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО (Монографічний підрозділ) . 64

МОЯ МЕТОДА (Стаття-кредо О. Довженка) 101

УКРАЇНСЬКЕ КІНО В ЛАБЕТАХ „СОЦРЕАЛІЗМУ" (1932-1941) 104

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА І УКРАЇНСЬКЕ КІНО (1941-1945) . 122

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ КІНО ПІД СОВЄТАМИ (1945-1960) . 126

УКРАЇНСЬКЕ КІНО НА ІНШИХ ЗЕМЛЯХ УКРАЇНИ . . 179

УКРАЇНСЬКЕ КІНО ПОЗА МЕЖАМИ БАТЬКІВЩИНИ . 183

УКРАЇНЦІ В ГОЛЛІВУДІ . 208

ФІЛЬМОГРАФІЯ . 213

ПОКАЖЧИК ІМЕН . . 251

ПОКАЖЧИК ФІЛЬМІВ . . 256

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ . 263

БІБЛІОГРАФІЯ . 265

RESUME 267

ГРАФІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ — Б. БЕРЕСТ

ПОМІЧЕНІ ПОМИЛКИ

Сторінка	Колюмна	Рядок	Надруковано	Має бути
69	1	6 згори	а працю	на працю
95	2	7 згори	првди	правди
96	2	17 знизу	виконавів	виконавців
197	1	9 знизу	Стєнку	Стєньку