

А. А. Роріцин

У
КРАЇНСЬКЕ
РА
ДЯНСЬКЕ
КІНОМИСТЕЦТВО

1941-1954

УКРАЇНСЬКЕ
РАДЯНСЬКЕ
КІНОМИСТЕЦТВО
НАРИСИ

В і д п о в і д а л ь н и й р е д а к т о р
к а н д и д а т м и с т е ц т в о з н а в с т в а
М. К. ЙОСИПЕНКО

Розділ перший

1941-1945

ВСТУП

Напад фашистської Німеччини перервав мирний господарський та культурний розвиток Радянського Союзу. Червневого ранку 1941 року почалася Велика Вітчизняна війна. Радянський народ, керований Комуністичною партією, в жорсткій боротьбі, що тривала чотири роки, розбив німецько-фашистські армії, повалив агресивну гітлерівську державу, ліквідував варварський «новий порядок» в Європі.

Навала фашистських орд, озброєних новітніми засобами знищення, супроводилась нечуваними руйнуваннями.

За роки Радянської влади, двадцять п'ята річниця якої минула незабаром після початку війни, соціалізм безповоротно утвердив свою незаперечну перевагу над капіталістичною системою. Радянська економіка безперервно розвивалась, і на її основі рік у рік поліпшувався добробут народу, розквітали мистецтво, література, наука. Радянські люди, користуючись плодами своїх зусиль, гордились успіхами Вітчизни, напруженою працею збільшували її багатства. Війна докорінно змінила обстановку. Комуністична партія закликала весь радянський народ перебудувати свою роботу, перетворити країну в бойовий табір, щоб відкинути і перемогти ворога.

Верховоди німецького фашизму, сп'янілі від легких воєнних успіхів в інших європейських країнах, розраховували швидко розправитися з СРСР.

Фашизм у своїх агресивних прагненнях спирався на величезну вимуртовану армію, яка до нападу на Радянський Союз зломила не одну європейську державу. Щоб протистояти такому ворогові, відстояти честь, свободу і незалежність Вітчизни, потрібні були героїчні зусилля мільйонів, готовність принести найтяжчі жертви для перемоги. Обстановка, умови часу вимагали масового героїзму, і масовий героїзм виник як природне породження справедливої, визвольної війни. У зведеннях Радянського інформаційного бюро щодня повідомлялось про факти виняткової мужності

радянських воїнів, вчинки яких перевершували відомі до того зразки героїзму і самопожертви.

Війна відразу ж позначилась на всьому житті радянських людей. Заклик Комуністичної партії «Все для фронту! Все для перемоги!» визначив нові найважливіші обов'язки кожної людини. Країна швидко перетворилась в суцільний бойовий табір.

Перед подіями такого значення, в обстановці загальнонародної мобілізації всіх сил перед радянським кіномистецтвом постали відповідальні завдання. Радянська людина у вогні боїв показувала високі моральні якості, про що в мистецтві треба було говорити по-новому.

Кілька п'ятиріч підряд режисери, сценаристи, артисти показували радянську людину, зайняту, за висловом М. Горького, прикрашенням землі, її мирним перетворенням. Якщо ж час від часу вони й торкалися теми війни, зокрема війни майбутньої, то зображали її переважно абстрактно, схематично, умовно.

Непевні уявлення про війну відразу й назавжди зникли в її полум'ї, ефектний героїзм деяких передвоєнних фільмів виявився сміховинним поряд із справжніми подвигами вчорашніх трударів. В кожному їх патріотичному вчинку проявлялась виняткова велич духу. Мистецтво і література покликані були втілити це в художніх образах.

Але, як показала практика, глибоке втілення теми героїзму потребувало певного часу. Духовний світ захисників соціалістичного суспільства в мистецтві був розкритий не відразу. Спочатку це завдання розв'язували в «малих формах», які становлять особливу сторінку історії мистецтва періоду Вітчизняної війни.

«Малі форми» виникли цілком закономірно. Війна владно вимагала, щоб слово письменника, пензель художника, музика — все допомагало народові в його боротьбі. Але, поки створювались романи, повісті, багатоктні драми, великі станкові картини, в газетах і журналах уже друкувались короткі фронтові нариси, оповідання, новели, в театрі ставились огляди і скетчі, художники публікували перші ескізи воєнних пейзажів, портретів радянських солдатів. А в кінематографії за почином Московської та Ленінградської студій почали ставити так звані «бойові кінозбірники».

БОЙОВІ КІНОЗБІРНИКИ

Кінозбірники випускались порівняно недовго — з липня 1941 по серпень 1942 р. За цей час було зроблено 12 номерів, з них працівниками українського кіно — один номер, дев'ятий.

До кожного кінозбірника входило кілька (від двох до п'яти) короткометражних фільмів на різні сюжети. В них розповідалось про героїчні подвиги радянських солдатів і офіцерів на фронті, про бойові дії партизанів в тилу ворога, про звірства фашистів і опір патріотично настроєного населення в окупованих країнах і т. ін. Фільми, що включались до кінозбірників, називались «кіноновелами», що було не зовсім вірно, бо в жанровому відношенні більшість «новел» нагадувала газетні нариси або оповідання. Короткометражні фільми с'єднувались конференсом, який надавав кінозбірникам певної формальної і тематичної зв'язності, посилював і заго-струював їх агітаційний вплив. Автори конференсу, шукаючи способів об'єднання різних за змістом фільмів, звертались до форми спогадів, до розповідей дійових осіб — учасників зображуваної події тощо. В деяких випадках з конференсом виступали популярні герої. В першому кінозбірнику конференс вів Максим (Б. Чирков), у четвертому — листоноша Стрілка, героїня комедії «Волга-Волга» (Л. Орлова), в сьомому — бравий солдат Швейк (В. Канцель).

Кінозбірники мали в основному агітаційне значення і сприяли мобілізації духовних сил народу. Таке спрямування зближувало їх з агітаційними фільмами періоду громадянської війни, знаменитими плакатами «Вікон РОСТА» і «Вікон ТАРС».

Про патріотичну свідомість і героїзм радянських людей кінозбірники говорили мовою гнівної публіцистики. Не задовольняючись впливом, який справляла зображувана подія, автори кінозбірників часто включали в текст конференсів пряме звернення до глядачів з промовою, з палким закликом помститись фашистам, одноставно стати на захист Батьківщини. Не випадково ораторський виступ став істотною рисою стилю кіномистецтва

воєнних років. Зміст кінозбірників, коло і напрям порушуваних ними питань відбивались у красномовному заклику, який зустрічався в ті дні на сторінках центральних газет: «Заліз гад в квітучий сад. Що робити? Гада вбити!» Або, як писав П. Тичина у вірші «Фашистській Німеччині»:

Напала ти на нас... Як та злодюжка.
Як тать. Вночі. Ой, не жартуй з огнем.
Бо ми ж тебе не так ще рубанем,—
Аж скрутишся, як під рубанком стружка.
И той день назовем твоєї смерті днем¹.

Дев'ятий кінозбірник, який складався з короткометражних фільмів, створених українськими кінопрацівниками, евакуйованими у Ташкент (Одеська студія) і Ашхабад (Київська студія), нічим особливим не вирізнявся з творів цього жанру. Зміст фільмів, які входили до нього, свідчив про те, що майстри української кінематографії прагнули відобразити в мистецтві героїзм народу, його боротьбу проти гітлеризму. З трьох фільмів кінозбірника перші два присвячені висвітленню опору фашизму в Подільці і Чехословаччині, в третьому — розповідалось про радянських людей. Сюжети фільмів, типові для кінозбірників взагалі, характеризувались простотою побудови, звичайними, поширеними в ті роки прийомами зовнішньої характеристики як позитивних, так і негативних персонажів.

У фільмі «Квартал № 14», поставленому І. Савченком за сценарієм С. Лазуріна, дія відбувається в одному польському містечку, загарбаному фашистами. Хоч гітлерівці і вважають себе повновладними господарями становища, але, як виявляється, це далеко не так. Польські патріоти, що пішли в підпілля, ні на хвилину не припиняють опору. Одного разу, зустрівшись з патрулем, вони вбивають фашистського солдата. У відповідь окупанти оточують квартал № 14, де сталася ця подія, і заарештовують заложників, які мають бути страчені. В критичну хвилину польські патріоти раптом нападають на гітлерівців і розбивають їх. Заложники врятовані. Закінчується фільм закликом чинити ворогам рішучий збройний опір.

Другий фільм — «Сині скелі», поставлений В. Брауном за сценарієм А. Смирнові і Ш. Гершеля, розповідає про боротьбу проти фашизму в Чехословаччині. В невеликому гірському селищі розквартирувався загін окупантів. Несподівано командир загону дістає наказ терміново виступити в сусіднє місто для придушення антифашистського повстання. Загрожуючи розстрілом, гітлерівці змушують старого чеха і його сина вести їх туди. Ті підкоряються. Але в горах, біля синіх скель, вони пускають свої машини в безодню. Загарбники гинуть.

¹ П. Тичина, Вибрані поезії, К., 1951, стор. 362.

В останньому фільмі — «Маяк», поставленому М. Донським за повістю П. Северова, розповідається вже про події на радянській землі, на Чорноморському узбережжі. Командування великого підрозділу Червоної Армії готує наступальну операцію. Щоб знайти на березі затоки місце, зручне для висадки десанту, посилають розвідника. Сміливий, спритний матрос успішно виконує завдання і повідомляє про це командування світловими сигналами — ліхтарем. Гітлерівці помічають сигналізацію і намагаються знешкодити розвідника. Зав'язується запекла перестрілка. Матрос довго відбивається від ворогів, ховаючись за прибережним будиночком рибалки. Його поранено, а незабаром поранено і хлопчика, сина рибалки, який йому допомагав. Тоді мати підлітка підпалює будинок, де вона прожила все життя, і тим завершує справу розвідника. Будинок яскраво палає серед ночі. Орієнтуючись на цей «маяк», що раптом спалахнув, на берег висаджується великий загін радянських воїнів. Вони атакують фашистів і розправляються з ними¹.

Сюжети названих короткометражних фільмів дають досить яскраве уявлення про те, в якому напрямі автори дев'ятого збірника вирішували тему про патріотичний подвиг народу. Слід відзначити свідоме прагнення авторів збірника осмислити тему насамперед з точки зору пролетарського інтернаціоналізму. Думка про те, що боротьба радянського народу з фашизмом зливається з визвольною боротьбою інших народів Європи, поневолених гітлеризмом, є об'єднуючою ідеєю кінозбірника. Про що б не йшла мова, — чи про героїзм радянських людей («Маяк»), чи про патріотів польського національного опору («Квартал №14»), чи про самовідданість кращих синів народу Чехословаччини («Сині скелі»), — скрізь як провідний мотив виступає спільність інтересів трудящих, єдність їх мети у визвольній війні. Показуючи сміливість переконаних людей, які в критичні години свого життя робили так, як підказувало їм почуття патріотизму, вони тим самим давали глядачеві наочне, хоч далеко не повне уявлення про зразки поведінки в боротьбі.

Разом з тим кінозбірники мали й серйозні недоліки. Вірні самі по собі факти масового героїзму не знаходили гідного образного втілення.

Задовго до Вітчизняної війни О. Толстой, аналізуючи розвиток радянської літератури, висловив кілька застережень, які згодом в усьому підтвердились. Він писав, що зрозуміти, освоїти політично — ще не значить освоїти художньо. Дуже часто мистецьке освоєння відстає від сучасності або охоплює її поверхово, зовні, навіть тоді, коли художник

¹ Крім «новел», що ввійшли до дев'ятого кінозбірника, Київська і Одеська студії випустили в 1941—1942 рр. ще кілька короткометражних фільмів — «Вогнище в лісі», «Люди Червоного Хреста», «Музичний кінофестиваль», «Полонений з Дахау» та ін. За змістом і художнім трактуванням вони не відрізнялись від фільмів кінозбірників.

політично стоїть нібито на належній висоті¹. Автори кінозбірників, безумовно, добре розбирались у політичній ситуації часу, однак їх знання не підкріплювались рівноцінним художнім «освоєнням» дійсності. На цьому ґрунті утворилось велике розходження між ідейним рівнем їх задумів, з одного боку, та якістю конкретної художньої реалізації, з другого. Вірно уявляючи собі радянську людину, щодня читаючи в газетах повідомлення про її нечувані подвиги, сценаристи й режисери спочатку все ж не вловлювали психологічно переконливих рис героїзму і змалювали його виключно з зовнішнього боку. В фільмі «Маяк» радянський розвідник показує приклад виняткової мужності, один відбиваючись від цілої зграї ворогів, але важко знайти у нього хоча б одну рису, одну якунебудь деталь, яка вказувала б на особливості складу його характеру. Певна своєрідність, звичайно, у фільмі була, але полягала вона не в образі розвідника, а в обстановці та місці дії, в їх географічному колориті.

Схематизм ще сильніше позначався у фільмах про боротьбу народів інших країн. Так, автори фільму «Квартал № 14» навіть і не робили спроби пояснити, хто були польські патріоти, чим відрізнялись вони один від одного крім віку і одягу. Відповіді на такі питання фільм не давав. Автори захопились самою ситуацією, в якій діяли прогресивні сили взагалі, прогнітавши її шістьма, також позбавленим конкретного художнього змалювання. І ті й інші фактично були абстрактним втіленням боротьби двох антагоністичних соціальних сил.

Недоліки драматургії короткометражних фільмів, зрозуміло, впливали на майстерність акторів, на роботу режисерів. Що могли зробити з своїми ролями, наприклад, артисти Я. Анджієвська, С. Данилович, М. Бернес у «Кварталі № 14», якщо їх завдання зводились до вираження найпростіших станів — настороженості, уважності та ін. Артисти прагнули виконати свої ролі якнайкраще, але психологічна вузькість, емоціональна бідність матеріалу ролей сковувала та обмежувала всі їх зусилля.

В такому ж станстві були М. Комісаров та Л. Кміт у фільмі «Сині скелі», де вони грали шоферів, батька й сина. Слів для них у тексті сценарію не було крім односкладових, суто службових зауважень. Вони не могли через це навіть скільки-небудь розкрити стан людей, що йдуть на винятковий подвиг.

В «Маяку» основні ролі розвідника і матері виконували В. Бубнов і В. Миронова. Їх ролі також не були розроблені. В. Бубнов чітко виконував роль за сюжетом, вміло стріляв, спритно ховався від ворожих пострілів. В. Миронова з виразом відчайдушної рішучості підпалювала рідний дім. Тільки всі ці вчинки не виглядали як простий, природний вираз особистих якостей позитивних персонажів.

Схематичне рішення в сценаріях кінозбірників ідейно-тематичної

¹ Див. А. Н. Толстой, Избр. соч. в шести томах, М., 1953, т. 6, стор. 520

проблематики супроводилось, як правило, такими ж схематичними прийомами режисерського трактування. Радянські люди виступали в сценаріях хоробрими воїнами, що ненавидять ворога, але це були люди-схеми. Індивідуальні риси, особливості характерів персонажів не розкривалися з необхідною художньою повнотою, крім небагатьох винятків. Творчий досвід, фантазія, видумка, вся винахідливість режисерів йшли головним чином на те, щоб якнайефектніше показати батальну сторону війни, го-строту подвигу, безвідносно до особистих даних персонажів. Стрілянина, гуркіт, вогонь, дим, атаки, вибухи перенасичували фільми.

Позитивний герой проходив серед хаосу війни, створеного за примхою іноді дуже далекосяжної фантазії режисера, і завжди, за всіх умов зберігав на обличчі своєму вираз непохитної, негнучкої ненависті. Якщо ж сюжет висвітлював який-небудь індивідуальний подвиг і не показував битв, все одно найбільш старанно і в цих випадках розроблялись виграшні моменти ситуації.

Такі загальні схильності режисерського трактування яскраво проявлялись в українських короткометражних фільмах. І. Савченко в «Кварталі №14» широко розгорнув саме заключний епізод з заручниками та збройним нападом польських патріотів на гітлерівців. Сценарій давав простір для застосування прийомів і засобів контрастного світлового і звукового оформлення сцени справжнього бою. В «Синіх скелях» В. Браун також не розкрив характерів чехів-шоферів, чого, взагалі, неможливо було зробити, враховуючи якість сценарію. Він показав лише зовнішню сторону їх героїчної поведінки. Кадри, що показують важкі автомашини, які мчать звивистою гірською дорогою, змонтовані паралельно з кадрами, що зображають стрімкі урвища, глибокі прірви. Їх зіставлення повинно було викликати у глядачів спочатку тривожне відчуття небезпеки, а потім і жах, коли шофери вирішують скинути машину в ущелину, загинути і знищити ненавистих ворогів. Таке монтажне рішення підсилювало напруженість епізоду, загострювало ситуацію, однак мало розкривало зміст образів героїв.

М. Донської в «Маяку» розгорнув у тривалу битву сутичку одного радянського розвідника з фашистським загonom, наче біля будиночка рибалки зіткнулося принаймні два батальйони піхоти.

Операторське мистецтво у переважній більшості фільмів відзначалось, як правило, високою зображувальною культурою. Якщо спробувати виділити певною мірою об'єкти, на яких зосереджувалась увага операторів, то слід було б говорити про живописно-світлову характеристику портретів. Саме в цьому полягає особливість операторської майстерності в кінозбірниках. Відсутність на першій порі повноцінного сценарного матеріалу змушувала режисерів шукати таких способів зображувального рішення, які хоча б частково пом'якшували тезисну жорсткість сюжету й думки, емоціональну бідність дійових осіб. Останні потребували живих

психологічних барв, а при існуючих обставинах їх можна було відкрити лише у виразі обличчя, в настрої. Оператори, виконуючи ці завдання режисерів, при зйомках старанно виділяли обличчя персонажів. Крупно зняті, суворі й мужні, вони виражали здебільшого гнів, презирство, ненависть, що було проявом впертості і запеклості боротьби. Поряд з ними глядачі бачили ворогів, спочатку пихатих, самовпевнених, потім, в міру розвитку подій, все більш жалюгідних і брудних,—таких, якими вони відомі зараз з карикатур Кукриніксів та інших радянських художників.

Ю. Єскельчик в «Кварталі № 14» прийомами освітлення створив атмосферу тривоги й напруженості, що панувала в польському місті, загарбаному гітлерівцями. Місто здавалося розчиненим у темряві. В непевних, невиразних світлових плямах виникали то елементи міського пейзажу, то круті напівтемні східці в якомусь будинку, то німецький патруль, а частіше — насторожені обличчя польських антифашистів, що обмінюються застережливими поглядами.

Д. Демуцький, чудовий майстер натурних зйомок пейзажу, в «Синіх скелях» добре зняв особливості гірської місцевості (звивистий шлях з крутими поворотами, високі скелі, глибокі ущелини), де загинув фашистський загін. О. Мішурін в «Маяку», використовуючи світлотіньові контрасти, передав колорит нічного бою, його напружений ритм, виділивши кульмінаційний момент в розвитку подій, коли літня рибачка з застиглим обличчям підпалює свій будинок. Оператор, можливо, дещо захопився спалахами пострілів, що надало картині бою частково імпресіоністичного характеру, але в більшості епізодів операторське мистецтво підпорядковувалось меті правдивого зображення героїко-романтичного подвигу.

Майстри кіно, показуючи радянську людину на війні, перебували під сильним враженням від фактів масового героїзму народу і прагнули передати їх широко і яскраво. Але вони не відразу знайшли ширі слова і яскраві барви. Їх захоплювала зовнішня сторона подій, заважаючи зосередитись на духовному світі людини. Прямим наслідком такого захоплення, яке, щоправда, швидко пройшло, було те, що, показуючи героя тільки в диму і вибухах, фільми недостатньо розкривали ідейні основи небаченого в історії людства подвигу радянських людей.

Отже, реальний зміст життя, справжній рівень свідомості і моральної величчї радянських людей не відображаються належним чином у кінозбірниках.

На кінець першого року Вітчизняної війни почала відчуватись певна незадоволеність цими фільмами. Виникло і з кожним днем посилювалось бажання бачити в кіно не самі лише атакуючі танки, але насамперед воюючу людину, її душевний світ. Коли пізніше, в 1943 р., вийшов повнометражний, багато в чому спірний фільм «Два бійці», в якому були показані різкі відмінності в характерах рядових солдатів-фронтовиків, його

зустріли майже захоплено. За своїм сюжетом він був відверто полемічним твором, спрямованим проти поширеної тоді манери зображення радянських солдатів із застиглими в напруженні обличчями і стиснутими зубами. В пресі почали висловлювати цілком вірні думки, що фільми про війну повинні створюватися не тільки в так званому батальному жанрі.

Такі фільми з'явилися в кіно трохи пізніше, а в 1941—1942 рр. це ще було тільки мистецьким завданням, висунутим усім ходом життя.

Те ж саме спостерігалось в інших жанрах мистецтва і літератури. В зв'язку з виданням ряду книг, що являли собою збірки воєнних нарисів відомих письменників, в тому числі В. Кожевникова, М. Тихонова, Л. Соболева, газета «Література и искусство» вмістила статтю під назвою «Тема фронту». В ній висловлювались міркування, схожі з тільки-но наведеними думками про воєнні фільми. На думку газети, читаючи в 1943 р. збірники нарисів, написаних у перший рік Вітчизняної війни, читач мимохіть ловить себе на почутті якогось незадоволення, на тому, що він чекав від книги більшого. Причину такого почуття газета вбачала в тому, що хоч у нарисах і були яскраві зарисовки окремих епізодів і окремих людей, однак вони не давали поняття про загальний хід війни, не висвітлювали подій в цілому, що, природно, можливо було не в напівхронікальному, часом похапцем написаному нарисі, а в повісті, романі, у творах великого літературного жанру. Так само, щоб глибше показати в кіномистецтві характери й образи радянських людей, що вели справедливу війну, треба було звернутись до великої форми, перейти від короткометражних фільмів до повнометражних. Такі фільми почали з'являтися в 1942 р.

ФІЛЬМИ ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ

1

Кінозбірники були в певному розумінні першим мистецьким результатом творчої перебудови радянської кінематографії, що почала, як і інші види мистецтва та літератури, відповідати агітаційним і пропагандистським вимогам воєнного часу. Однак ними далеко не вичерпувалось усе виробництво студій. В 1941 р. створювались також пов'єсметражні картини, в яких порушувались питання, характерні здебільшого для кіномистецтва довоєнних років. Використовувалось багато з того, що готувалось в кіно ще у мирні дні.

В червні і серпні 1941 р. як творчі кадри, так і частина техніки української кінематографії були відправлені в республіки Середньої Азії. Одеська студія до кінця року працювала на базі Ташкентської, а потім злилася з нею. Київська студія протягом всього періоду евакуації була в Ашхабаді.

Ще до Вітчизняної війни на Одеській студії провадились зйомки повнометражних фільмів «Морський яструб» за сценарієм М. Шпанова і О. Михайловського (режисер В. Браун) і «Дочка моряка» за сценарієм О. Новогрудського (режисер Г. Тасін). Але завершити роботу над ними в Одесі не пощастило. В евакуації було вирішено закінчити ці фільми. Перший вийшов на екрани в січні, другий — у квітні 1942 р.

Фільми «Морський яструб» і «Дочка моряка», незважаючи на те, що з'явилися вони в самому розпалі тривожного початкового періоду війни, були пройняті настроями мирного часу. На широкі маси глядачів, які жили зведеннями Інформбюро і знали уже реальне обличчя справжньої війни, показані в них події не могли справити скільки-небудь сильного враження. Їх зміст здавався багато в чому застарілим і наївним у порівнянні з тим, що відбувалося в самому житті.

«Морський яструб» — пригодницький фільм. В. Браун, як «ма-



Режисер Г. Тасін.

риніст» у кінематографії, показав тут свою улюблену стихію — море, військових моряків, їх подвиги, оповиті легким романтичним серпанком. Сюжет сценарію дозволяв розгорнути цілу серію пригод на морі, пов'язаних з виконанням бойового завдання. Ось його короткий зміст.

У радянських водах з'явився пірат — підводний човен невідомої держави. Він топив усі судна, які йшли в радянські порти. Останньою його жертвою став американський вантажний пароплав «Сусанна». Для ліквідації пірата командування флоту спорядило спеціальне судно-пастку, доручивши проведення цієї відповідальної секретної операції енергійному капітану-лейтенанту Найдьонову.

Радянське судно-пастка «Чайка» зустрічає в морі парусник, який просить допомоги. У Найдьонova виникає підозріння, що це і є пірат, яке незабаром підтверджується. Він наказує паруснику зупинитись, а коли той не підкоряється, дає кілька попереджувальних пострілів з гармати. Скинувши маскувальні надбудови, підводний човен занурюється. Найдьонов розгадує наміри досвідченого пірата і вирішує чекати, зробивши відповідні приготування. За ніч матроси перемасковують судно: тепер воно вже не «Чайка», а «Морський яструб».

Командир-пірат повідомляє підлеглих офіцерів про свій намір відіграти топити судна без попередження. Вранці човен випливає і торпедує «Морський яструб». Вибух, пожежа. Матроси, переодягнені в штатське, зображають паніку, сідають в шлюпки, залишаючи корабель. На ньому лишаються тільки старанно замасковані комендори. Обманутий командир-пірат вирішує доконати судно артилерією. Та коли човен наближається і починає обстріл, «Морський яструб» оживає, відповідаючи влучними гарматними пострілами та кулеметними чергами. Човен дістає серйозні пошкодження і занурюється.

Під час бою Найдьонов по радіо дізнається про початок війни з фашистською Німеччиною. За його сигналом матроси, що відійшли на шлюпках, повертаються, гасять пожежу, приводять судно в порядок. Найдьонову ясно, що підводний човен вийшов з дії. Він віддає вже наказ водолазам спуститись під воду і оглянути його. Але в цей момент човен несподівано випливає на поверхню. Виявляється, команда сама розправилася із своїм командиром, не бажаючи вмирати за нього, і врятувалася, пустивши в дію крани аварійного підйому. Так був знищений пірат, який творив безчинства у радянських водах.

Все тут, здається, повинно було б бути пройнято атмосферою війни і настроями, викликаними усвідомленням небезпеки, що нависла над радянським народом. Насправді ж вийшло не зовсім так. Военна пригода, незважаючи на спробу зв'язати її в часі з червнем 1941 р., зображалася в душі сутички з умовним противником, позбавляв ім будь-яких конкретних рис. Відносини всередині табору ворогів зображались прийомами, які лише підкреслювали цю умовність. Командир підводного човна, гор-

довитий, сухий старик без імені, був схожий на вихованого, освіченого розбійника, знайомого з класичної літератури. В перервах між нападами на беззахисні судна пірат читав улюблених поетів. Його поводження з своїми помічниками Гріном і Брандтом, зневажливий, іронічний лаконізм його зауважень, напівгидливе почуття переваги над усім світом підтверджували неоригінальне його походження, здавалися повторенням стандартних умовних ворогів з деяких творів довоєнної літератури й кінематографії, в тому числі з попереднього фільму В. Брауна «Моряки» (1939).

Драматургія розробка образів, навіть якщо врахувати особливості пригодницького жанру, була дуже схематичною. Позитивні персонажі, радянські військові моряки, в усіх сценах, за винятком батальних, зображались переважно з побутового боку. Було весело, звичайно, спостерігати здорових молодих людей, їх дружнє життя в тісних кубриках, і бачити, як невміло вони прасують одяг, голяться, як кепкують один з одного, збираються в ресторан, мріють про зустрічі з дівчатами і т. ін. Однак світ подібних інтересів в умовах 1942 року не міг не здаватися вже надто дріб'язковим.

У фільмі брали участь актори М. Комісаров, О. Абдулов, І. Переверзев, Л. Кміт, Г. Клерінг, М. Гродський, І. Бобров та ін. Літературний текст їх ролей був настільки бідний і невиразний, що не давав ніяких можливостей для серйозної творчої розробки. Тому й не дивно, що актори обмежили свої завдання прийомами суто зовнішньої характеристики персонажів. Щоправда, деякий виняток становили І. Переверзев у ролі Найдьонова і О. Абдулов у ролі командира піратського підводного човна.

Гра І. Переверзева була витримана в звичайній для нього манері сухуватої стриманості і зосередженості.

О. Абдулов у поведінці старика підкреслював його відлюдність, дратівливість, холодну, уїдливу насмішкуватість. Майстерність артиста дещо послабила враження умовності образу командира підводного човна.

Основні епізоди фільму, що показують полювання на піратський підводний човен, особливо бій з ним, з режисерського боку зроблені виразно, за традицією радянських батальних фільмів. Тут повною мірою проявились уміння, творчий досвід, художній смак В. Брауна як «мариніста».

В бою з піратом демонструвалась справжня колекція піротехнічних ефектів. Гарматна стрільба, вибухи торпед, величезні, мов смерч, фонтани води, пробієні, пожежа, дим створювали мальовничий фон фільму. Режисерське рішення охоплювало насамперед морську битву, зовнішній бік якої був показаний захоплююче і гостро. Воно виходило, по суті, з тих же передумов, що й режисерське трактування воєнного матеріалу в кінозбірниках.

Слід відзначити в цьому фільмі роботу художника М. Юферова.

та оператора комбінованих зйомок Г. Айзенберга. Макети кораблів, комбіновані зйомки виконані з такою майстерністю, що навіть спеціалісти не завжди могли відрізнити макет від натури. Вдалою була робота М. Юферова і Г. Айзенберга і в попередньому фільмі В. Брауна «Моряки». До речі, якщо тепер складні комбіновані зйомки застосовують дуже широко, то 13—15 років тому вони були ще цікавою, багатообіцяючою технічною новиною.

Загалом «Морський яструб» не цілком задовольняв вимогам, що стояли перед кінемистецтвом під час Великої Вітчизняної війни. Це саме можна сказати й про картину «Дочка моряка». У ній все зводилось до ілюстративного доведення безспірної тези про те, що жінка має повне право служити на кораблях цивільного морського флоту.

Дочка потомственного моряка Петра Федосійовича, молода дівчина Ірина хотіла працювати у флоті, але її батько в силу старих забобонів рішуче заперечував проти цього. Ірина поїхала в Ленінград, вступила до морського інституту, успішно закінчила його і повернулась додому, в Одесу, з дипломом штурмана далекого плавання. Її мати Марія Василівна весь час запевняла чоловіка, що дочка вчиться в медичному інституті. Тому Ірина вирішила поки що не говорити батькові про свою професію. Незабаром вона влаштувалась помічником капітана на пасажирський пароплав, де служив усі останні роки її батько. Тут, на пароплаві, під час чергового рейсу, коли розбухався сильний шторм, Ірина довела, що не даремно вивчала морську справу. Петро Федосійович не без гордошів визнав за дочкою якості, що їх повинен мати природжений моряк.

Сценарій фільму спершу являв собою комедію, але в міру виправлення його згідно із зауваженнями рецензентів і редакторів ознаки комедійного жанру зникли, хоч деякі елементи комедії й збереглися. Вони відчувались в змалюванні дещо недисциплінованої команди пароплава, в характеристиці її внутрішніх зв'язків і побуту, в іронічному ставленні матросів до Ірини в перші години її перебування на пароплаві, нарешті, в їх мові, оздобленій слівцями й термінами специфічного морського вжитку. Це трохи пожвавлювало бідну фабулу, де всі обставини приписувались одна до одної суто зовнішніми прийомами.

У фільмі не було помітних акторських успіхів. Роль Ірини виконувала молода актриса Г. Беляєва. Вона прагнула показати в образі Ірини серйозність і розум жінки, яка знає, що своє право й місце на кораблі вона повинна утвердити працею. Але артистка не зуміла цілком розв'язати це завдання. В її грі, жестах, поглядах, інтонації, в поведженні з моряками відчувалась якась гордовитість, звучали поблажливі нотки.

Добре враження залишала гра Г. Пельтцера в ролі Петра Федосійовича і О. Чистякова в ролі капітана Шестова. Досвідчений актор Г. Пельтцер шукав у матеріалі ролі, позначеному тематичною прямоліній-

ністю, живих психологічних мотивів, здатних хоча б частково виправдати поведінку Петра Федосійовича. Це йому вдалося, хоч у трактуванні характеру старого моряка проступають барви, знайдені актором для образу шахтаря Козодоева з першої серії фільму «Велике життя» (1939).

О. Чистяков у невеликій ролі капітана Шестова особливо вирізнявся завдяки своїм зовнішнім даним. Його великі густі вуса, навислі брови, уважний погляд спідлоба створювали досить виразне портретне уявлення про Шестова.

Ні в «Морському яструбі», ні в «Дочці моряка» не було нічого такого, що могло б зворушити й схвилювати глядачів 1942 року, цілком охоплених подіями Великої Вітчизняної війни. Герої першої картини самовіддано йшли назустріч небезпеці, вперто шукали ворога, воювали з ним, не шкодуючи життя, але їх подвиги блідали поруч з тим буденним, реальним героїзмом, про який щодня повідомляли газети. Дійсне життя, факти справжньої мужності, природно, впливали незмірно сильніше. Не цікавила тоді глядачів і розповідь про те, як молода дівчина всупереч волі батька добилась права служити в морському цивільному флоті.

«Морський яструб» знімали оператори Я. Куліш і Г. Шабанєв. «Дочку моряка» — Я. Куліш. В «Морському яструбі» спостерігались грубі професійнальні хиби. Деякі сцени, що знімалися «під натуру» (наприклад, декорація борта ворожого корабля), були дуже контрастні за освітленням, через що вони погано монтувалися з іншими епізодами.

У «Дочці моряка» були хороші, реалістичні щодо операторського трактування сцени, однак на загальному стилі фільму помітно позначився потяг оператора до зовнішньої слащавої красивості кадра, що було характерною ознакою й інших фільмів, знятих Я. Кулішем.

Інші питання розв'язувались у фільмах «Олександр Пархоменко» (сценарій Вс. Іванова, режисер А. Луков) і «Як гартувалася сталь» (автор сценарію і режисер М. Донський), поставлені Київською студією з допомогою працівників Ташкентської та Ашхабадської студій. Ці фільми знімалися майже одночасно з розглянутими фільмами Одеської студії, за сценаріями, підготовленими також до початку Вітчизняної війни. Але, на відміну від «Морського яструба» і «Дочки моряка», в них говорилося про те, що глибоко хвилювало радянських глядачів у ті роки.

2

Сценарій «Олександра Пархоменка» Вс. Іванов написав за своїм одноіменним романом, виданим до Вітчизняної війни, сценарій «Як гартувалася сталь» написаний М. Донським за відомим романом М. Островського. Ці факти ще раз підтверджують, яку виняткову роль відіграла і відіграє література в розвитку нашого кіномистецтва.

Радянська художня проза і драматургія значно випередили кінематографію як щодо широти розробки, так і щодо глибини висвітлення ідейної проблематики, висунутої перед мистецтвом Великою Вітчизняною війною. Саме цим і пояснюється те, що протягом чотирьох років війни кіномистецтво, яке завжди користувалось досягненнями художньої літератури, особливо часто зверталось до неї. Тоді були здійснені повнометражні фільми за оповіданнями і повістями А. Гайдара, В. Кожевникова, Л. Славина, К. Симонова, за п'єсами Л. Леонова, О. Корнійчука. Багато письменників працювало на студіях, добре усвідомлюючи відповідальне завдання кіно в той час. Переважна більшість повнометражних фільмів, створених працівниками української кінематографії в евакуації, в Ташкенті і Ашхабаді, а пізніше, з кінця 1943 р., — в Києві, являють собою екранізації літературних і драматичних творів російських та українських письменників. У цьому зв'язку, крім «Олександра Пархоменка» і «Як гартувалася сталь», можна згадати перший повнометражний фільм українського кіно про Велику Вітчизняну війну — «Партизани в степах України», поставлений І. Савченком за одноіменною п'єсою О. Корнійчука. Сценарій для фільму «Райдуга» В. Василевська написала за власною повістю під тією ж назвою; сценарій «Нескорені» Б. Горбатова є переробкою його ж повісті «Сім'я Тараса»; сценарій фільму «В далекому плаванні» створений за кількома оповіданнями К. Станюковича. Лише картини «Зигмунд Колосовський» та «Українські мелодії» поставлені за сценаріями, оригінальними в розумінні свого літературного походження.

Природно виникає питання про те, що саме запозичувало кіно з багатого ідейного змісту літератури, які риси її образів збереглися в екранізації, в якому напрямі перероблялись літературні твори.

Все це досить ясно розкривається на прикладі сценаріїв «Олександр Пархоменко» і «Як гартувалася сталь».

Почуттям, однак властивим авторам обох сценаріїв, було бажання якнайкраще показати героїзм радянської дійсності, патріотичні образи радянських людей. Вс. Іванов і М. Донської прагнули подати своїх позитивних персонажів з такими якостями, які могли б здаватись ідеальним зразком хоробрості, стійкості, безстрашності. Але це прагнення увінчувалося у них далеко не однаковими художніми результатами. Тема патріотичного подвигу народу розкривалась в сценаріях, а потім у фільмах по-різному, з різною повнотою.

В обох сценаріях розповідалось про минуле, про події перших років Жовтневої соціалістичної революції, про боротьбу трудящих за владу. У напруженій, тривожній обстановці першого року Вітчизняної війни згадка про переможний опір молодій Радянській республіці внутрішній контрреволюції та іноземній інтервенції мала, безумовно, велике виховне значення. Патріотичний подвиг захисників соціалістичної революції був

живим прикладом для всіх тих, хто через чверть століття відстоював свою Батьківщину від гітлерівської навали.

Вс. Іванов і М. Донської підкреслювали в позитивних персонажах ті якості, які повинні були б характеризувати популярних героїв Пархоменка і Корчагіна як людей сміливої, рішучої дії, відданих революції, таких, що черпають свою мужність в її великих визвольних ідеях. Для умов 1941—1942 рр. обидва сценарії були особливо актуальні ще й тому, що значне місце в них відводилось зображенню агресивного німецького імперіалізму.

Разом з тим слід зазначити, що правильні політичні наміри авторів, їх ідейно-творчі задуми не знайшли цілком вірного художнього втілення. Недоліки екранізації романів полягають у спрощенні ідейного змісту літературних творів.

Для ілюстрації пошлемось хоча б на образ козака Ламичева. В романі «Пархоменко» Терентій Ламичев — небагатий донський козак, що відірвався на час від землі, щоб захищати Радянську владу від її численних ворогів¹. Ідейно і соціально Ламичев близький до багатьох інших представників передового селянства в революції, описаних у радянській літературі, зображених в мистецтві. Вс. Іванов розповів про нього докладно, не обійшов специфічних селянських забобонів, за всім цим ніколи не забуваючи вирішальної якості козака — безкорисливої відданості народній справі. Інакше кажучи, Ламичев змальований в романі як художній тип, що представляє ті широкі верстви трудового селянства, в союзі з якими робітничий клас переміг в революції. У сценарії ж він виявився позбавленим цього змісту. Замість образу, що виражає значний ідейний зміст, тут маємо дрібний напівкомедійний персонаж, традиційний тип плакатного косноязычного козака з кудлатим чубом.

¹ Вс. Іванов не припиняв роботи над своїм історичним романом і після того, як у 1939 р. в «Роман-газете» було надруковано його друге, виправлене видання. В 1951 р. видавництво Військового міністерства Союзу РСР випустило перероблене видання «Пархоменка». Читачі переконались, яку велику роботу автор провів над книгою. В її новій редакції повніше, ніж у першому виданні, змальована історична обстановка, воєнне та міжнародне становище молоді Радянської республіки, значно глибше, яскравіше розкритий образ Пархоменка, а також інших персонажів, особливо Терентія Ламичева, почасти Гайворона; простішою і виразнішою стала мова. В цьому нарисі йдеться про перше видання роману.

Необхідно зазначити також, що легендарна постать А. Я. Пархоменка описана і в українській літературі. Одночасно з опублікуванням першого видання роману Вс. Іванова в 1939 р. українською мовою вийшла книга П. Панча «Пархоменко». За жанром своїм вона нагадує повість-хроніку. В ній розповідається лише про найважливіші події кипучого життя луганського робітника-революціонера. П. Панч не дає таких широких картин, як Вс. Іванов, і не розкриває з такою психологічною глибиною образу героя. Але в його повісті зустрічається багато епізодів, що підкупають читача своїм реалізмом і соковитістю зображення, чудовим розкриттям національного складу характеру Пархоменка та інших персонажів.

М. Донської також не в усьому вірно використав сюжет роману М. Островського. Зрозуміло, він хотів передати насамперед героїзм молодого покоління, що без вагань прийняло революцію. Для цього в книзі було матеріалу більш ніж достатньо. З метою підкреслення активності героя, смислу його юнацьких прагнень М. Донської взяв епіграфом до сценарію романтичні слова М. Горького: «Іду, щоб згоріти якнайяскравіше і глибше освітлити темряву життя». Але, будучи точним з фактичного боку,— життя Павла Корчагіна справді було безперервним горінням в ім'я революції,— епіграф не розкривався належною мірою в змісті сценарію. Мало чи не головне місце в ньому зайняли положення, які були цікаві з точки зору побудови гострої кінематографічної дії, але слабо допомагали розкриттю духовного світу Корчагіна, комуніста Жухрая та інших позитивних персонажів. Приваблива ідея роману, точно сформульована уже в самій його назві, в сценарії та у фільмі прозвучала приглушено. До того ж ще М. Донської ввів у сценарій ряд самостійних епізодів, що малюють німецько-кайзерівських окупантів на Україні в 1918 р. Вони підкреслювали злободенність фільму, але не надавали більшій художності образу Корчагіна. Не можна не погодитися з думкою рецензента, який писав у газеті «Литература и искусство», що автори фільму використали знамениту книгу лише як матеріал і привід для екранізації деяких епізодів з історії першого німецького вторгнення на Україну і не поставили перед собою мети повністю розкрити героїчний образ Миколи Островського¹.

Істотні і не завжди вдалі зміни літературних першоджерел допускались авторами сценаріїв, звичайно, з тим, щоб підсилити актуальність фільмів, зробити їх події близькими інтересам глядачів.

У фільмі «Олександр Пархоменко» перша, експозиційна сцена висвітлює політичне значення подій на Україні в 1918 р., розстановку суспільних сил.

У німецькому штабі-вагоні кайзерівський генерал приймає якогось Бикова і його дружину. Биков — зрадник, що прийшов до генерала за інструкціями. Останній дає йому вказівки всіма засобами перешкоджати просуванню армії Ворошилова з Донбасу до Царицина, а також підтримувати Махна, анархістів, взагалі всі елементи, здатні шкодити Радянській владі.

В наступному епізоді, на залізничній станції, що обстрілюється інтервентами з гармат, з'являються Ворошилов і Пархоменко. Становище вкрай тяжке. Воно ускладнюється ще двозначною поведінкою анархістів з бронепоезда. За дорученням Ворошилова Пархоменко сміливо приборкує їх. Один з анархістів, Гайворон, стає вірним помічником Пархоменка.

¹ Газ. «Литература и искусство», 1942, № 39.

Далі показана головним чином діяльність Пархоменка, його хоробрість, наполегливість у здійсненні поставленої мети.

Історія Павла Корчагіна у фільмі починається з того часу, коли він працював на кухні вокзального буфету в Шепетівці. Основне місце тут відведено сценам, що змальовують тяжку працю хлопчика, яка супроводиться постійними знущаннями та биттям. Після одного такого випадку на допомогу Павці приходить його старший брат Артем. Він розправляється з кривдником Павки буфетчиком Прошкою і забирає брата з собою. Павка влаштовується в залізничному депо помічником машиніста.

Настає 1918 рік. Одного разу, гуляючи з друзями за містом, Павка зустрічає вершника, командира партизанського загону Жухрая, і дізнається від нього, що до міста підходять інтервенти. Лунають вибухи. У вогні й диму з'являються німецькі війська, а з ними гетьманські загони української контрреволюції. Награбоване добро інтервенти збираються вивезти в Німеччину, але робітники залізничного депо перешкоджають цьому. Серед них діє Жухрай, залишений у місті для підпільної роботи. Вороги вистежують Жухрая, однак йому вдається втекти від них і врятуватися з допомогою друзів Корчагіна.

На березі ставка Павка знайомиться з молодою дівчиною, дочкою лісничого Тонею Тумановою. Син адвоката Віктор Лещинський, самовпевнений і зарозумілий юнак, намагається прогнати його, але Павка кидає Віктора у воду, на велике задоволення Тоні. Пізніше, проходячи повз будинок Лещинських, де зупинився комендант німецького гарнізону майор Корф, Павка через вікно викрадає револьвер майора, випадково залишений на столі. Увечері до Корчагіних заходить Жухрай, і Павка ближче знайомиться з ним. Несподівано з'являються німецький солдат і гетьманець. Вони забирають Артема, щоб примусити його вести состав з каральним загonom. Жухрай доручає Павці передати Артемові та його товаришу Брузжаку, щоб вони ні в якому разі не виконували наказу Корфа. Артем і Брузжак пускають поїзд під укіс.

Одного разу Павка зустрічає зв'язаного Жухрая під конвоем гетьманця. Не вагаючись він кидається на конвоїра і збиває його з ніг. Жухрай тікає.

Віктор Лещинський, який бачив напад на гетьманця, доносить на Павку. Павку ув'язнюють. Тут він бачить картини жорстокої сваволі німецьких окупантів та їх підсобників — українських націоналістів. З-під арешту Павка звільняється завдяки недогляду одного із службовців комендатури.

Минає час. Боротьба українського народу проти окупантів шириться. Знову з'являється Павка, але уже в іншому вигляді. Тепер він командир Червоної Армії, посланий зв'язківцем з штабу дивізії Щорса в партизанський загін Жухрая. Наближається година спільного удару частин Червоної Армії та партизанів по німецьких військах у Шепетівці. Там у

цей час військово-польовий суд засуджує до страти групу комсомольців-товаришів Корчагіна. Червона кіннота вривається в місто, ламаючи опір ворога. Попереду мчать Жухрай і Корчагін. Вони наздоганяють машину, в якій тікають Корф і Лещинський. Лещинський ранить Павку в голову, Жухрай вбиває Лещинського. Місто визволено. Поранений Корчагін, оточений друзями, говорить, що він боротиметься в ім'я того, щоб потім людина ніколи не вбивала людину.

Як видно, сюжети обох фільмів торкались вирішальних подій історії Радянської України, історії боротьби українського народу за соціальне і національне визволення. В обох фільмах зображались найважливіші епізоди запеклої боротьби молодой Радянської республіки проти іноземних загарбників і національної контрреволюції. Вони розповідали про те, яких неймовірних зусиль доклали, які жертви принесли найкращі сини Росії і України, для того щоб відстояти і захистити честь, свободу і незалежність своєї Батьківщини. Це говорило про високий рівень ідейної проблематики українського кіно.

«Олександр Пархоменко» і «Як гартувалася сталь» наслідують кращі традиції радянської кінематографії, радянського мистецтва і літератури взагалі, головною метою яких є зображення революційної боротьби робітників і селян, героїзму народу в комуністичному будівництві.

Як уже зазначалось, в образах Пархоменка і Корчагіна автори прагнули втілити якості людей особливого морального гарту. Однак насправді вони всю перевагу віддали таким ситуаціям, де духовний, психологічний зміст героїв не розкривався в розвитку по ходу дії, а підмінявся демонстрацією тих або інших заздалегідь намічених авторами якостей.

У фільмі «Олександр Пархоменко» не помітно було послідовної уваги до внутрішнього життя головного героя, як і інших персонажів за винятком, мабуть, лише Махна. При першій же своїй появі на вокзалі Пархоменко представлений як бравий командир, що діє без роздумів. Таким він і лишається протягом усього фільму, який являв собою ряд воєнних подій, що охоплюють різний час і зв'язані одна з одною участю Пархоменка. Водночас участь Пархоменка в них мотивувалась здебільшого чисто зовнішньо, формально, як виконання якогось чергового службового завдання.

Через це, звичайно, не могла не знизитись художня характеристика Пархоменка. В житті він був не тільки винятково хороброю людиною, але й відзначався неабияким розумом. К. Є. Ворошилов так говорив про Пархоменка: «Його життя було чудовою казкою, символом величі пролетарського духу». Багатий духовний та емоціональний зміст образу Пархоменка поданий у повісті Вс. Іванова. Там Пархоменко не лише хоробрий командир-рубача. Його розум охоплює складні соціальні

явища, він самостійно і правильно розв'язує питання, що висувуються революційними подіями.

Для ілюстрації можна послатись хоча б на ту невеличку сцену, де Пархоменко знаходить під картою у Ворошилова книгу Л. Толстого «Війна і мир». Розмова про великого письменника, погляд, висловлений Пархоменком відносно того, в чому і як помилявся Толстой, розраховуючи втішити знедоленого мужика оновленою релігією, виявили в цьому могутньому командирі дивізії людину свіжої, сильної, самостійної думки.

У фільмі він таких якостей не має. Правда, у нього досить мудрості, безстрашності перед лицем небезпеки та інших рис, що прикрашають військового. Подібні особисті якості героя в роки війни особливо імпонували настрою глядачів. Тоді сцена, де Пархоменко, наприклад, б'є кулаком в обличчя анархіста, сприймалась як свого роду торжество справедливості. Однак його образ все ж справляв однобічне враження. Риси Пархоменка здавались не стільки природним проявом його індивідуальних здібностей, скільки демонстрацією колекції сміливих вчинків взагалі. З боку фактичного хоробрість Пархоменка, зрозуміло, не викликає ніяких сумнівів, але автори фільму спростили ідейний зміст образу, збіднили уявлення про суть героїзму як типової риси радянських людей, зв'язаної з високою патріотичною свідомістю.

Отже, авторам фільму «Олександр Пархоменко», незважаючи на позитивний намір, не вдалося виразити героїзм в його справжній красі, тобто в зв'язку з внутрішнім духовним змістом зображуваної особи. Тимчасом цілком ясно, що питання про художнє втілення героїчного образу, про показ його пафосу навряд чи можна розв'язати шляхом насичення сюжету всілякими пригодами. Як у житті, так і в мистецтві зберігає своє значення правило, що важливе не тільки те, що людина робить, але й те, як вона ставиться до своєї справи. З героїчних образів нашого кіномистецтва найбільш пам'ятним до цих днів лишається Чапаєв. Виконуючи завдання, непосильні, очевидно, для рядових людей, Чапаєв завжди, в усіх випадках поводить себе як звичайна людина маси, без пози і почуття переваги над іншими. Він героїчний в справжньому розумінні слова, хоч по суті не здійснює жодного виняткового подвигу, не вирізняється ні фізичною силою, ні громоподібним голосом, не викликає ні шанобливого подиву, ні трепету. Проте героїчність його натури відчувається в кожному його кроці, а відповідні якості Пархоменка здаються іноді просто приписаними йому. Все, що відведено Пархоменку по ходу дії, він робить ніби машинально. Очевидно, через це його героїзм позбавлений необхідної внутрішньої основи, не зігрітий і не забарвлений живою, природною емоціональністю.

Такі ж міркування викликає і основний герой фільму «Як гартувалася сталь». Образ Павла Корчагіна вже з самого початку показаний

в усталеній ідейно-психологічній якості. Він не зазнає далі ніякої еволюції. Перед ним не виникає питань і в нього немає приводу глибоко замислюватись над явищами життя, яке завжди було для нього не ласкавою матір'ю, а жорстокою, безсердечною мачухою. Події, що становлять сюжет фільму, тут також є приводом для демонстрації різних «нормативних» якостей позитивного персонажа. Показуючи Корчагіна в різних обставинах все зростаючої небезпеки, автор прагнув якнай-яскравіше передати саме відчуття ризику в поведінці героя, незрівнянно менше дбаючи про вираження його внутрішнього стану. Героїзм Корчагіна змальовується привабливими барвами, тільки вони дуже слабо торкаються духовної сторони образу. Внутрішнє життя Корчагіна спрощене, як і життя Пархоменка.

Павло Корчагін — безпосередній учасник подій перших років Жовтневої соціалістичної революції та громадянської війни. Самовіддана боротьба з контрреволюцією загартувала його характер, виховала в ньому ту дивовижну силу волі, яку згодом не могла зломити навіть жахлива хвороба. В романі М. Островського є багато красномовних сторінок, що показують, як проходило духовне визрівання Корчагіна, яка напружена розумова праця захоплювала часом цього відважного юнака, що вмів володіти шаблею не гірше, ніж досвідчений кавалерист. Саме в цьому на диво цільному поєднанні активної участі в житті з роздумами про своє місце в ньому і лежить ключ до розуміння натхненного образу Корчагіна. Все в ньому неначе утверджує владу життя, владу всезахоплюючої боротьби за високі ідеали. М. Островський, мабуть, найкраще висловив це у відомому роздумі Павла Корчагіна над могилами своїх товаришів:

«Найдорожче у людини — це життя. Воно дається їй один раз, і прожити його треба так, щоб не було нестерпно боляче за безцільно прожиті роки, щоб не пекла ганьба за підлісіньке і дріб'язкове минуле і щоб, помираючи, зміг сказати: все життя і всі сили були віддані найпрекраснішому в світі — боротьбі за визволення людства»¹.

Саме ця сторона життя Корчагіна і не дістала належного відображення у фільмі. Сюжет його перенасичений положеннями, розрахованими головним чином на створення захоплюючого, динамічного видовища. Бійки, переслідування, крадіжки, втеча, боротьба, вбивства та інші подібні сцени виникають перед очима глядачів безперервно; вони не лишили режисерові ні часу, ні місця, щоб показати формування морального обличчя Корчагіна. Рішення багатьох епізодів, у яких він бере безпосередню участь, часто підкреслює не стан героя, а гостроту ситуації.

Як приклад можна навести епізод викрадення револьвера. В романі цей випадок описано дуже стисло, без деталей і подробиць. У фільмі

¹ Н. Островський, Соч., К., 1954, стор. 188.

він представлений у вигляді великої, розгорнутої події. Проходячи повз будинок Лещинських, Павка заглядає у відкрите вікно і бачить револьвер, що лежить на столі: спокуса велика, роздумувати нема коли, але тут з'являється розлючений майор Корф із своїм перекладачем гетьманцем Черняком; Павка ховається. Вилаявши за щось Черняка, Корф разом з ним виходить. Павка проникає в кімнату; кроки Лещинського змушують його поспішно залізти під стіл; Віктор бере якусь річ і йде, і лише після цього Павка хапає, нарешті, револьвер і благополучно зникає.

Загострення ситуації, яке досягається такою детальною розробкою чисто зовнішніх обставин здійснення того або іншого вчинку, зрозуміло, не сприяло розкриттю ідейно-психологічного змісту образу. Тим-то образ Корчагіна у фільмі далеко бідніший від свого літературного прототипу.

3

Захоплення драматургів і режисерів всілякими загостреними ситуаціями і положеннями, зрозуміло, не могли не вплинути на майстерність акторів, що залучалися для зйомок у фільмах.

Позитивні герої фільмів були учасниками великих, іноді справді історичних подій, розв'язували завдання державного значення. Вони жили весь час у боротьбі. Їх особисте життя немовби розчинялося в кипінні і вирі протиборствующих суспільних пристрастей, поглиналось ними цілком. В цих надзвичайно розсунутих рамках фільму на широкому соціальному фоні сценаристи й режисери не ризикували звертатись до інтимних душевних переживань своїх героїв, до їх тонких психологічних рухів. Вважалося більш правильним відтворювати в образах мистецтва не вузьку сферу індивідуальних людських інтересів, а рух маси, її настрій. Звідси, з цих умов воєнної доби, що висунула свої особливі завдання перед мистецтвом, виникли специфічні вимоги до актора. Його досконалий психофізіологічний апарат, складна техніка перевтілення з метою вираження внутрішнього життя реалістичного образу не завжди знаходили потрібне застосування, замінялись даними зовсім іншого характеру. Так, щоб успішно виконати ролі героїв воєнних фільмів, актор повинен був уміти добре їздити верхи, володіти шаблею, стріляти з кулемета та ін.

Це яскраво підтверджують фільми «Олександр Пархоменко» та «Як гартувалася сталь».

У першому з розглядуваних фільмів основні ролі виконували М. Боголюбов, О. Хвиля, Б. Чирков, І. Новосельцев, П. Алейников, М. Каюков, В. Зайчиков, Ю. Лавров, С. Гольдштаб. В другому — В. Перест-Петренко, Д. Сагал, І. Федотова, В. Бубнов, В. Балашов, В. Красовицький, А. Дунайський та ін.

Схематизм, бідність тексту багатьох ролей змушували виконавців обмежуватись, по суті, лише портретною характеристикою відповідних персонажів. Тільки з огляду на це можна розглядати роботу, наприклад, Ю. Лаврова (анархіст), І. Новосельцева (зрадник Биков), В. Зайчикова (чесний військовий спеціаліст Колоколов) у фільмі «Олександр Пархоменко» і навіть гру Д. Сагала в ролі матроса Жухрая у фільмі «Як гартувалася сталь». Всі вони зуміли так або інакше надати своїм різнотипним героям рис певної виразності.

М. Боголюбов грав добре, але в його виконанні, мабуть, надто помітно було те, що образу Ворошилова він надав рис характеру Шахова, втіленою ним у відомій картині «Великий громадянин» (1938).

Привертала увагу гра О. Хвиля в ролі Пархоменка. Для режисера, захопленого гострими сюжетними ситуаціями, О. Хвиля був безперечно найбільш відповідним виконавцем цієї ролі. На його користь говорили насамперед зовнішні дані: високий зріст, огрядна постать, впевнений, міцний голос. Такі якості якнайкраще підходили для зображення хороброї людини, що здійснює надзвичайно сміливі вчинки. В образі Пархоменка О. Хвиля цілком точно виразив зміст героїзму, саме так, як його розуміли тоді сценаристи й режисери. Вони не показали внутрішнього життя героя, актор також не проявив до нього більш-менш помітного інтересу. Пархоменко у трактуванні актора був впевнений, що він — герой, а тому завжди повинен поводитись не інакше як зразково героїчно. О. Хвиля показав його занадто шумливим, іноді навіть крикливим. У стосунках з товаришами по зброї, за винятком осіб, що займали більш високе становище, у Пархоменка відчувалось усвідомлення власної переваги.

У цьому, а ще більше — в трактуванні рядових соратників головного героя, що представляли до певної міри різнохарактерні типи народної маси, безумовно, відобразився вплив культу особи. Справді, рядові люди, що оточували Пархоменка, не мали в сюжеті скільки-небудь серйозного і самостійного ідейного значення, вони завжди і в усьому залежали від того, якого змісту і якого напрямку надавав їм основний персонаж. У фільмі не було правильного співвідношення героя і народу. Герой зображався «рушієм історії», рядові учасники — більш або менш ініціативними виконавцями його накреслень.

В усіх без винятку сценах, де по ходу дії Пархоменко показував особисту мужність, О. Хвиля прагнув передати це ефектами, що досить часто суперечили елементарним вимогам художньої правди. Так, в епізоді з анархістами, лежачи на підлозі вагона бронепоезда, Пархоменко — Хвиля вимовляє погрози з такими ораторськими інтонаціями, ніби він стоїть на трибуні перед багатотисячною аудиторією. Без найменшого врахування реального психологічного змісту завдання актор вирішив і

ті сцени, де Пархоменко застрелює командира-панікера, вбиває бандита Максюту¹.

Тут О. Хвиля особливо підкреслив молодечтво Пархоменка, що погано пов'язувалось з серйозністю становища, і бездумну легкість, з якою він виконував ризиковані завдання.

Менш ніж скромними були результати, досягнуті виконавцем ролі Корчагіна молодим актором В. Перест-Петренком. Необхідного професійного досвіду він не мав, а сценарій і режисерські настанови не допомагали достатньою мірою виявленню його акторських здібностей. Смак режисера до гострих положень відводив виконавця від розкриття духовного змісту образу. Корчагін — В. Перест-Петренко створював враження трохи примітивного і бідлячого юнка.

Захоплення режисерів подіями і ефектами постановки виправдовувалось бажанням створити в кожному випадку захоплююче видовище. Але досягнення цієї мети далеко не завжди пов'язувалось з художньою правдою, і на практиці це знижувало образність та ідейну цінність фільмів, негативно позначалось на художньому втіленні режисерського задуму і на роботі з акторами. Не можна не погодитись з думкою С. Герасимова, коли він, розглядаючи питання про професію кінорежисера, писав, що в звуковому кіномистецтві соціалістичного реалізму режисер виражає свій постановочний задум, реалізуючи сценарій насамперед через акторську творчість². У фільмі «Олександр Пархоменко» є багато прикладів, які вказують на те, що його задум не мав в основі продуманої, єдиної художньої ідеї. Прямим наслідком цього стала різностильність у грі акторів, в прийомах їх роботи.

Якщо О. Хвиля трактував образ Пархоменка в героїчному плані, то зовсім інакше, а саме натуралістично, розкривав, наприклад, С. Каюков характер козака Ламичева. Актор, очевидно, і не мав на увазі показати донського селянина, назавжди зв'язаного з соціалістичною революцією.

Не без дотепності і винахідливості С. Каюков показав неосвіченого,

¹ Сцена зустрічі Пархоменка з Максютюю за схемою досить точно відтворює відповідний епізод роману Вс. Іванова. Однак їй бракує деяких важливих деталей для художньої переконливості сцени розправи з бандитом. Правдивіше цей епізод викладений в повісті П. Панча «Пархоменко». Там Максюта, зупинивши машину, сам кличе Пархоменка, прийнявши його за свого; серед оточення Максюті Пархоменко пізнає знайомого солдата, називає його по імені і починає з ним розмову, чим остаточно переконує бандитів у тому, що перед ними своя людина; вони беруться до кистетів, і лише тоді Пархоменко приголомшує їх, стріляючи в отамана. Розповідь П. Панча відзначається природністю інтонації, в ній відчувається добре знання характеру Пархоменка, а також умов і обстановки дії (П. Панч, Пархоменко. Повість. К., 1951, стор. 282—285).

² С. Герасимов, О профессии кинорежиссера, зб. «Вопросы мастерства в советском киноискусстве», М., 1952, стор. 10.

плакатно-традиційного козака, що не розлучається з пляшкою горілки. Ламичев у його трактуванні — темна, зашкарубла, відстала людина.

Приблизно так само П. Алейников показав Гайворона — анархіста, який згодом став помічником Пархоменка. Щоправда, в його грі не помічалось таких натуралістичних прийомів, як у грі С. Каюкова, однак панівний тон і у нього полягав у якійсь одноманітній побутовій інтонації. П. Алейников також досить майстерно показував саме ті сторони людських стосунків, де мав місце більш-менш відвертий шарж на все правильне і нормальне, де хоча б злегка спотворювались загальноприйняті норми, в тому числі й норми мови. З особливим смаком, хвацько вимовляв він слівця «лудка», «елемент». Він був винахідливим в зображенні негативних рис героя, але виявлявся слабшим, коли по ходу дії треба було показати Гайворона уже в новій якості. В першому випадку П. Алейников створив зовні яскравий, колоритний тип «братухи», обвішаного романтичними аксесуарами, — традиційний образ багатьох творів радянської драматургії. В другому випадку, коли Гайворон став ординарцем Пархоменка, засоби актора виявились далеко біднішими. Тут П. Алейников почастіш повторив самого себе, застосовавши в характеристиці героя ті прийоми, які знайшов раніше у фільмах «Семеро сміливих» (1936) і «Велике життя» (перша серія). Вже з того часу глядачі звикли знаходити в образах, створюваних П. Алейниковим, одні й ті самі риси незлобивого легковажного задираки і юнацької безтурботності.

В акторській роботі досить різко виявився ще третій стильовий різновид, що був властивий грі Б. Чиркова в ролі Нестора Махна. Образ Махна, створений Б. Чирковим, належить до найбільш викінчених акторських образів фільму.

В сценарії було вдало введено мотив скаредності Махна, відсутній в романі Вс. Іванова. Це дало можливість авторам картини яскравіше сказати про те, що за словами про якусь анархічну ідею, що їх промовляв час в д часу хуторянський «батько», насправді приховувалась маніакальна зажерливість, куркульська жадова, боягузливе, злобне лицемірство. Б. Чирков творчо поставився до матеріалу ролі, загостривши її ідейно-психологічний зміст. Актор підкреслив вороже ставлення Махна до всього світу; мстиву підозрілість його поширив на все живе, включаючи найближчих своїх співників. Цю огидну людину актор наділив ще почуттям нерозділеного кохання. Однак при всіх відтінках характеру жадова золота завжди залишалась переважаючою пристрастю Махна.

Його внутрішній суті точно відповідав і зовнішній вигляд. Махно — Чирков має довге волосся до плечей, тонкі губи, жорстокий вираз обличчя. Говорив він уривчасто і зло, крізь стиснуті зуби, зрідка пускав тоненький короткий смішок, який навіть закоренілих бандитів змушував напружуватись у передчутті якоїсь біди.

Акторові допомогла робота оператора. О. Панкрат'єв в останніх частинах картини часто фіксував обличчя Махна на темному нейтральному фоні, чим передав не тільки його портретно-живописний вигляд, але й відчуття ізольованості, неминучої приреченості. Текст пісні Махна, створений Є. Долматовським і В. Гусєвим та покладений на музику композитором М. Богословським, виражав безнадійну меланхолію бандита. В ній під сумний акомпанемент гармоніки оплакувались «широке полечко», вкрите сотнями «порубаних людей», смерть «буданого коня».

Стильова різноманітність фільму виникла, безумовно, тому, що режисер не продумав свій постановочний задум. Його увага була захоплена головню тим, щоб створити ефектне видовище, основні зусилля зосереджувались, по суті, на відшуканні динамічних мізансцен, щоб вразити уяву глядачів, показати батальні сцени війни, якнайширше використати постановочні кінематографічні засоби. Йому часто бракувало художнього смаку, що спричинялось до різностильності у трактуванні образів, нехтування вимогами життєвої правди. Згодом ці недоліки Л. Лукова посилились. Вони виразно виступили в фільмі «Два бійці» (1943), поставленому після короткометражного фільму «Ніч над Белградом» (1942), а потім привели Л. Лукова до ідейно-художньої поразки в другій серії фільму «Велике життя» (1946).

Рівень режисерської культури у фільмі «Як гартувалася сталь» багато в чому обмежений недоліками літературного сценарію. Режисерська винахідливість тут також проявлялась переважно в побудові гострих мізансцен, що підкреслювали небезпечність становища героїв, та в специфічних прийомах посилення кінематографічної виразності дії.

Фільм «Як гартувалася сталь» здійснений режисером, який раніше успішно екранізував трилогію Горького — «Дитинство» (1938), «В людях» (1939), «Мої університети» (1940). В ній М. Донської показав тонке, глибоке розуміння горьковських характерів, зумів виразити їх мовою кіно.

У порівнянні з попередніми творами у фільмі «Як гартувалася сталь» проявилися лише деякі особливості, властиві режисерській манері М. Донського, насамперед емоціональне ставлення митця до зображуваного.

М. Донської аж ніяк не нагадує байдужого, урівноваженого побутописця, який спокійно споглядає суперечливі явища життя, його різкі контрасти й факти. Режисер з чітко вираженими особистими поглядами, він любовно утверджує те, що здається йому справедливим, відкидає і висміює те, що за його поняттями, шкідливо і несправедливо. М. Донської — дуже пристрасний художник. Це позначається в манері художнього висвітлення як позитивних, так і негативних персонажів.

У фільмі «Як гартувалася сталь» режисерська пристрасність продикувала, зокрема, прийоми сатиричного змалювання німецьких окупантів

та українських буржуазних націоналістів. Правда, сатира була досить поверховою, торкалась не стільки змісту, скільки зовнішніх рис відповідних осіб.

Українські буржуазні націоналісти в особі гетьманців, які старанно, не за страх, а за совість служили окупантам, показані просто як дурні, незграбні люди з гладкими обличчями, сміховинні в своїх жупанах і традиційних папах. В характеристиці їх верховода полковника Черняка зло висміяні підлесливість і плазування перед загарбниками, жорстокість і зухвалість у поводженні з населенням. Кайзерівський майор Корф — у повному розумінні слова карикатурна фігура, яка ніби зійшла з плакатів радянських художників перших років Вітчизняної війни. В ньому викриті замашки і поведінка завойовника, обмеженого пруссака, неспроможного бачити, як ростуть і міцніють сили, покинані повалити і розвіяти його ефемерну владу. Він з'являється завжди швидко, в супроводі перекладача, розмовляє різко, уривчасто, перекидаючи слова. Трохи пізніше, в наступному своєму фільмі М. Донської, показуючи ворога уже фашистської виучки, розкриє його далеко глибше, реальніше. А тут він ще зображав окупантів засобами, які застосовувались у кінозбірниках.

Дуже широко М. Донської використав у фільмі досвід німої кінематографії щодо монтажу, застосувавши метод суто монтажного рішення окремих важливих сцен. Наприклад, щоб сказати про мету німецьких загарбників, він склав велику монтажну фразу, включивши до неї як свого роду «члени речення» спочатку стадо свиней, яке напливом переходить в зображення ковбаси, потім фізіономію німецького солдата, що задоволено посміхається, потім знову стадо свиней і усміхнене обличчя вже іншого солдата, потім стадо корів і кілька радісних німців, що витісняються з кадра напливом на розвішані ковбаси, сир, масло.

Монтажними засобами вирішена також сцена вбивства Артемом і Брузжаком німецького солдата на паровозі. Тут М. Донської мав на увазі, очевидно, створити напружене чекання драматичної розв'язки, неминучість якої впливала з попередніх подій.

Як це часто застосовувалось у фільмах німого кіно, статичній, короткій сцені він з допомогою монтажу надавав зовні дуже стрімкого вигляду. Підготовка вбивства і здійснення його зняті виключно крупним планом. Підкреслені зорові та звукові деталі, що загострюють відчуття руху, швидкості, а на цьому динамічному фоні показані уповільнені, скупі рухи німецького солдата, Артема, Брузжака, їх насторожені погляди. Завдання режисера полягало в тому, щоб створити монтажно-зображальну картину вбивства. Миготіння коліс паровоза, гудок, шум і гуркіт поїзда, французький ключ, зображення людського обличчя і т. ін. здавались до певної міри рівнозначними елементами монтажно-композиції.

«ПАРТИЗАНИ В СТЕПАХ УКРАЇНИ»

Бойові кінозбірники, перші невеликі фільми, а також повнометражні картини «Олександр Пархоменко» і «Як гартувалася сталь», взяті в їх загальному значенні, виразно показали напрям ідейного розвитку українського кіномистецтва в початковий період війни. Разом з кінематографією братніх радянських народів майстри українського кіно відображали в художніх образах героїзм нашої дійсності, подвиги радянського народу. Патріотична тема стала головною в мистецтві. Образи кіно втілювали громадянські доблесті народу, але особливе співчуття глядачів викликали безстрашність перед ворогом, стійкість у боротьбі, вірність військовому обов'язку, любов до соціалістичної Вітчизни. Саме такими прагнули зобразити радянських солдатів і офіцерів, партизанів, жителів прифронтових районів сценаристи і режисери.

Однак, будучи цілком вірними з погляду фактичного, ці образи далеко не відразу дістали переконливе художнє втілення. Образ часто підмінювався тематичним формулюванням, дійсність — схемою.

Сценаристи й режисери захоплювались спочатку чисто зовнішньою героїкою, ефективними баталіями й ситуаціями, що доходили іноді до неймовірних крайнощів. Тракткування героїчного як чогось незвичайного, виняткового негативно позначалось на формі й стилі фільмів.

Подібні недоліки цілком стосуються фільмів «Олександр Пархоменко» і «Як гартувалася сталь». За своєю ідейною проблематикою вони торкались життєвих інтересів українського народу, але рівень художньої реалізації в них був незрівнянно нижчим від авторського задуму. Крім того, хоч героїка перших років Радянської влади в умовах 1942 р. була актуальною, її зображення, проте, аж ніяк не знімало завдання показу радянських людей, що боролись проти фашизму.

Це найважливіше завдання кіномистецтва воєнних років першими і найбільш успішно розв'язали майстри російського кіно. В листопаді 1942 р. на екранах з'явився повнометражний фільм І. Пир'єва «Секре-

тар райкому», випущений Центральною об'єднаною Алмаатинською студією. Зміст його перегукувався з найбільш пекучими питаннями часу; фільм розповідав народові про те, як живуть, борються з фашистськими загарбниками радянські люди на окупованій території. Він був пройнятий пристрасним, патетичним заклик до помсти ворогові. Хоч в окремих сюжетних мотивах відчувалася певна умовність, а деякі образи своїм схематизмом нагадували героїв кінозбірників, в цілому фільм відзначався правдивістю зображення, яскравістю засобів художньої виразності.

Твір І. Пир'єва був вже серйозним досягненням радянського кіномистецтва. Незабаром з'явилися інші фільми російських режисерів, що ставили в основному такі ж самі ідейні та художні питання. Досить широкою популярністю користувалися «Непереможні» С. Герасимова і М. Калатозова (1942), «Хлопеч з нашого міста» О. Столпера і С. Іванова (1942) та деякі інші. Список цих творів значно поповнився в 1943 р.

В українській кінематографії перша спроба широкого зображення в кіно подій Великої Вітчизняної війни була зроблена І. Савченком. Він здійснив на Київській студії в Ашхабаді постановку повнометражного фільму «Партизани в степах України». Випуск його наприкінці 1942 р. був приурочений до знаменної дати в житті українського народу. Перед вступними титрами фільму стояв напис: «До двадцятип'ятиріччя проголошення Радянської влади на Україні».

І. Савченко написав сценарій за одноіменною п'єсою О. Корнійчука. Переробляючи для екрана триактний драматичний твір, він вніс до нього багато істотних доповнень і змін. В сценарії та фільмі, зокрема, немає петлюрівця Рябого, — матеріал цієї ролі вдало поєднаний з матеріалом ролі зрадника Довгоносика; введено новий епізод смерті діда Тараса, що включає велику картину бою, багату на живописні й шумові ефекти; інакше показана смерть дружини Часника Палагеї; Довгоносик у фільмі гине від руки Часника, а не Параски (в п'єсі вона душить Довгоносика в німецькому штабі), ьклучено епізод з козацьким черепом, що став приводом для монолога діда Остапа в душі старих фольклорних уявлень, а також зроблено деякі інші зміни сюжету п'єси.

Мета всіх цих поправок, змін і доповнень зводилась до того, щоб яскравіше показати опір українського народу німецькому фашизму, дати повніше уявлення про масштаби боротьби, показати глядачам, що почуття ненависті до гітлерівців глибоко проникло в серце кожної радянської людини. Крім того, І. Савченко прагнув надати вчинкам деяких дійових осіб, якщо не психологічного в строгому розумінні слова, то хоча б логічного виправдання.

Частину своїх ідейно-тематичних мотивів фільм «Партизани в степах України» близький до «Секретаря райкому», особливо в зображенні стійкості партизанів. Щодо конкретної розробки матеріалу, трактування

дійових осіб, то в цьому відношенні вона ближче стоїть до кінозбірників. а також до фільмів «Олександр Пархоменко» і «Як гартувалася сталь». З ними фільм І. Савченка споріднює захоплення зовнішньою гостротою дії та ефектами ситуацій на шкоду поглибленому психологічному виписуванню характерів. Що допускав тут режисер, показує, наприклад, епізод смерті діда Тараса.

Дід Тарас принаймні всю першу половину дії виступає як жанровий комедійний тип, що переводить зміст усіх, навіть дуже важливих, подій на свою побутову мову. Але під кінець з його роллю стається дивне перетворення, і не за внутрішньою необхідністю, а внаслідок наміру режисера представити героїв в душі поширених тоді серед деякої частини працівників кіно спрощених понять про героїку. Дід Тарас вводить в оману фашистський каральний загін, посланий проти партизанів. Не менш як батальйон гестапівців, закоренілих у вбивствах, озброєних до зубів, довго і безуспішно б'ється з слабосильним стариком, який заманює їх на мінне поле. Відступаючи, ховаючись за деревами, Тарас кидає гранати, не перестаючи співати при цьому веселої пісеньки. Потім він умирає.

Фільм був оцінений позитивно. Про нього друкувались захоплені відгуки. Однак похвали рецензентів багато в чому були перебільшені, причини чого легко зрозуміти. В 1942 р. глядачі чекали й вимагали, щоб кіномистецтво заговорило, нарешті, повним голосом про те, що турбувало й хвилювало кожну людину. І якщо в фільмі звучали промови із закликком знищити ворогів, критика, взагалі в ті роки дуже поблажлива, беззастережно зарахувала його до розряду повноцінних творів мистецтва. З цих міркувань фільм І. Савченка сприймався як документ про боротьбу українського народу. Але в порівнянні з більшістю повнометражних фільмів, які почали виходити з кінця 1942 р., не кажучи вже про фільми наступних років, він був далеко слабшим.

Участь у фільмі російських та українських акторів підвищувала інтерес до нього з боку глядачів. Основні ролі виконували: Саливона Часника — М. Боголюбов, Палагеї Часник — Н. Ужвій, діда Тараса — Б. Чирков, діда Остапа — А. Дунайський, Довгоносика — Д. Мілютенко, німецьких офіцерів — Є. Пономаренко і К. Кошевський.

М. Боголюбов добре передав енергію, силу, впевненість людини, яка в критичний період життя народу турбується про його долю, над усе ставить вимоги Батьківщини. Однак і тут у грі Боголюбова відчувався негавомний темперамент трибуна Шахова. Це помітно вирізняло Часника з реального колгоспного середовища й обстановки. Все ж Часник Боголюбова щодо художності стоїть вище багатьох образів позитивних героїв з кінозбірників.

Для ролі Н. Ужвій в сценарії не було скільки-небудь задовільного матеріалу. Вся активна дія її героїні полягала, по суті, лише у виступі в епізоді страти українських колгоспників. Актриса змушена була розв'я-

зати своє завдання в душі прямого ораторського звернення тієї пори. Передсмертну промову Палагеї, що таврує зрадника Довгоносика і фашистських синильників, Н. Ужвій виголосила сильно. Одягнута в усе чорне, сувора, цілком байдужа до долі, яка її чекає, Палагея — Ужвій вкладала в свої слова уїдливу насмішку і презирство, вона картала ворогів, що стояли перед нею. Разом з тим багато було тут і неправдоподібного. Неможливо було повірити, що гестапівці терпляче слухали, поки жінка, приречена ними на смерть, закінчить свою пристрасну викривальну відповідь. Втім така груба умовність допускалася тоді часто. Палагея, якщо мати на увазі героїчні жіночі образи, була прямим передвісником Олени Костюк та Федосії з фільму «Райдуга».

Б. Чирков та А. Дунайський, граючи ролі старих українських дідів, не знайшли для їх характеристики досить свіжих, оригінальних барв. Обмеженість літературного тексту зв'язувала акторів. Їх творче ставлення до своїх героїв виражалося переважно в підкреслено жанрових комедійних прийомах. Діди із смаком, беззлобно перелаювалися, смішили дріб'язковістю суперечок і, як того потребує усталений літературний звичай, мудро тлумачили важливі події.

Б. Чирков знімався в ролі діда Тараса відразу ж після того, як звільнився від участі у фільмі «Олександр Пархоменко». Перехід від Махна до позитивного образу українського колгоспника може свідчити про певну широту творчого діапазону артиста, однак Тарас не належить до числа його досягнень.

А. Дунайський, який до цього грав німецького перекладача-гетьманця у фільмі «Як гартувалася сталь», основною рисою діда Остапа зробив дріб'язковість, комедійно перебільшене почуття власної гідності старої людини, найбільше стурбованої тим, щоб її діти не кинули тіні на чесний селянський рід.

Є. Пономаренко і К. Кошевський, граючи гітлерівських офіцерів, показали фактично умовних, плакатних фашистів, втілення звірства, безглуздої жорстокості, невимовності. На їх застиглих обличчях з міцно стиснутими зубами лежала печать людиноненависництва, руки постійно стискали зброю. Зображати ворога більш досконалими прийомами в радянському кінематографі почали трохи пізніше, в 1943 р.

Оператор Ю. Єсельчик, незважаючи на те, що зйомки відбувалися в Середній Азії, знайшов натуру, дуже близьку до української природи. Він добре знав, зокрема, великі поля з палаючим хлібом, вулиці українського села, численні сцени в лісі при денному й нічному освітленні та ін. Зняті ним пейзажі передавали м'яку, задумливу красу української землі, оновленої працею радянських людей, чим посилювали бажання глядачів помститись загарбникам, що топтали цю прекрасну землю.

Постановкою фільму «Партизани в степах України» завершилися перші півтора року діяльності української кінематографії в евакуації

Весь цей півторарічний період був заповнений головно перебудовою роботи, творчими шуканнями, нагромадженням досвіду, з тим щоб навчитись глибше розкривати героїзм дійсності, велич історичного подвигу багатонаціонального радянського народу в війні. Проте, незважаючи на окремі, часом навіть помітні успіхи сценаристів, режисерів, акторів, поетів, операторів, вказане завдання в цілому на кінець 1942 р. ще не було розв'язане. В усіх без винятку українських картинах, здійснених починаючи з другої половини 1941 і по грудень 1942 р., виразно, хоч і в різній мірі, позначалось спрощене розуміння людей і подій, відчувався вплив натуралізму і деяких інших негативних напрямів. Сценаристи і режисери слабо знали те, що зображували в своїх фільмах. Але загальне ідейне спрямування українського кіномистецтва, зміст, призначення і мета творчих шукань його майстрів були правильними. Вони увінчались незабаром справді великими успіхами, що виразилися в створенні повнометражних фільмів «Райдуга» і «Нескорені».

«РАЙДУГА» І «НЕСКОРЕНІ»

1

Поява «Райдуги» в українському кіномистецтві означала до певної міри «якісний стрибок», — так різночутно вирізнялась ця картина серед багатьох творів воєнного часу. Необхідні передумови для такого різкого «стрибка» готувалися, зрозуміло, не однією тільки українською, а й усією радянською художньою кінематографією.

Зйомки «Райдуги» відбувалися на Київській студії в Ашхабаді протягом 1943 р. Дозвіл на випуск одержано 14 січня 1944 р. Коли почалось виробництво картини, а в окремих випадках дещо пізніше, в кінотеатрах уже демонструвались російські радянські фільми, зокрема «Вона захищає Батьківщину» (1943), «Підводний човен Т-9» (1943) та ін. В них продовжувалась розробка героїко-патріотичної теми, розпочата в кінозбірниках і перших повнометражних творах про війну, таких, як «Секретар райкому», «Непереможні» (1942), «Хлопець з нашого міста» (1942). Але тепер, у 1943 р., в мистецтві цілком виразно проявилась увага до внутрішнього життя позитивних героїв, вимальовувались конкретні психологічні риси їх характерів, дії персонажів незрівнянно суворіше погоджувалися з художньою правдою. Крайнощі надмірного захоплення зовнішніми ефектами почали поступово зникати, метод зображення удосконалювався і збагачувався, прийоми стали гнучкішими й виразнішими. Цей природний процес розвитку соціалістичного реалізму в кіно значно підвищив естетичну цінність творів кіномистецтва, посилив їх дійовість і вплив на маси глядачів.

Белике враження справляв, наприклад, фільм «Вона захищає Батьківщину», в якому розповідалось про драматичну долю радянської жінки. Фашисти вбили чоловіка і дитину молодій колгоспниці Парасковії Лук'янової. Переживши муки особистого горя, вона стає командиром партизанського загону. Всіх хвилювала і турбувала доля Парасковії Лук'янової, тому що її яскравий образ розкривався зсередини, в русі.

У літературі теж минув час перебільшеного і часто самодостатнього опису висадження у повітря дотів, танкових атак, рукопашних боїв, пікіруючих бомбардувальників. Всі ці грізні елементи баталій сучасної війни почали відходити на другий план, а перший законно зайняв солдат, який терпеливо і самовіддано творив справу неминущого історичного значення. Йому присвячувались кращі сторінки оповідань і повістей В. Кожевникова, Л. Славіна, Ю. Смолича, про нього писали п'єси Л. Леонов, О. Корнійчук. Ця сама тема стала змістом повісті В. Василевської «Райдуга», що вийшла окремим виданням у 1942 р.

Відзначені обставини і факти характеризують процес зростання радянського кіномистецтва і літератури в перший рік Великої Вітчизняної війни. Вони цілком пояснюють також і загальну причину якісної відміни фільму «Райдуга» від більш ранніх творів української кінематографії воєнних років.

Екранізація повісті В. Василевської, безумовно, належить до найбільш вдалих робіт такого роду. Було досягнуто повної, точної передачі образів художньої прози засобами кіномистецтва. Суть питання полягає не в тому, що при екранізації педантично збереглися формальні особливості повісті, її композиція та інші літературні якості. Йдеться про інше. Сценарій, написаний В. Василевською, і фільм, поставлений М. Донським, передали без спрощення ідейний зміст повісті, її стиль, настрої, суворий колорит.

Повість «Райдуга» належить до числа визначних творів радянської літератури, в яких реалістично зображено насильство фашизму над українськими радянськими людьми, показано їх опір окупантам, незмірну моральну перевагу над ними. Фільм і говорить про це. Щоправда, до самого початку зйомок робилися досить настійні спроби відійти від сюжету книги, змінити деякі її мотиви тощо. Але такі спроби були відкинуті завдяки принципіальності автора повісті. В результаті працівники українського кіно створили фільм, визнаний одним з кращих творів кіномистецтва періоду Великої Вітчизняної війни.

Глядачі, громадськість, критика одностайно позитивно оцінили «Райдугу». Проте схвальні і безперечні самі по собі думки і міркування рецензентів не порушували питання про природу реалізму фільму, не торкалися особливостей його художньої форми.

В. Г. Белінський, обстоюючи основи критичного реалізму, писав у зв'язку з «Домиком у Коломні» Пушкіна, що «життя, аби мистецтво вірно відтворювало його, завжди високо для нас цікаве і що люди, які шукають у творах мистецтва тільки ефектних сюжетів, не розуміють ні життя, ні мистецтва»¹. Зауваження класика російської революційно-демократичної критики прямо може бути віднесене до «Райдуги». Безпосереднє, просте

¹ В. Г. Белінський, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, М., 1948, стор. 597.



«Морський яструб».
Кадр з фільму.
В ролі
капітан-лейтенанта Найдьонова —
І. Переверзєв,
в ролі
Найдьонової — Л. Морозова.

«Морський яструб».
О. Абдулов
в ролі
командира підводного.
човна-пірата.



«Морський яструб».
М. Комісаров
в ролі
полоненого капітана
на підводному
човні-піраті.



«Олександр
Пархоменко».
Б. Чирков
в ролі
Нестора Махна.



«Сині скелі».
Кадр з фільму.
В ролі
рашистського офіцера —
М. Екк.
в ролі водія —
Л. Кміт.



«В далекому плаванні».
Кадр з фільму.
В ролі
боцмана Дзюби —
А. Бучма,
в ролі
мічмана Лопатіна —
О. Князєв.



«В далекому плаванні»,
Кадр з фільму.
В ролі
боцмана Дзюби —
А. Бучма,
в ролі
матроса Єгорки —
О. Кузнецов

«Голубі дороги». Кадр з фільму. В ролі старшини Разговорова—С. Столяров,
в ролі мічмана Береженка — М. Романов.



відображення життя, зовсім чуже будь-яким ефектам, становить чи не найпримітнішу рису фільму. Правдивість і простота є його органічними якостями.

У фільмах того часу поведінка позитивного героя, починаючи з першої його появи, була іноді такою винятковою, що суперечила в усьому нашим звичайним уявленням. Нічого такого не було в «Райдугі». Її дія починається сценами, де не видно ні величезних фонтанів чорної землі, піднятої вибухами фугасних снарядів, ні блискотіння клинків хвацьких ескадронів, кинутих в атаку. Зате є неприкрашена, страшна правда життя. Ось сюжет фільму.

Зимовий морозний ранок. Вулицями українського села, заметеного снігом, повз шибеницю з трупом повішеної іде німецький патруль. Це — побут, це — будні, це — порядок, встановлений фашистами на загарбаній території... Жінка з коромислом схиляється над трупом сина, що стирчить з-під снігу на льоду річки, вимовляє кілька ласкавих слів і йде геть, не сміючи плакати. Це теж будні і побут. У себе вдома Федосія чистить картоплю і розмовляє із своєю квартиранткою, дурнуватою Пусею, коханкою коменданта німецького гарнізону Курта Вернера. Звичайна розмова ведеться в спокійному домашньому тоні. Пуся, розпечена увагою Вернера, капризує, просить дати напитися. Федосія відповідає їй словами, сповненими неприхованого презирства.

Згодом з'являється сам Курт Вернер. Він дарує Пусі нові панчохи, чим приводить її в цілковите захоплення, потім снідає; за сніданком він жартує, сміється, мимохідь зауважує, ніби йдеться про якусь дрібницю, що місцеву вчительку слід повісити. Сніданок і жарти Вернера перериває староста Гаплик, боягузливий прихвостень фашистів. Він повідомляє про прихід з лісу партизанки Олени Костюк. Вернер наказує доставити її в комендатуру для допиту. Починається серія найдраматичніших епізодів фільму.

Увагою глядачів оволодіває Олена Костюк, її поведінка, її страждання і неминучий кінець. Несчасна жінка приходить додому родити. Вернер намагається скористатися з її стану, щоб дізнатися, де перебуває партизанський загін товариша К., чоловіка Олени. Але всі зусилля виявляються марними. Олена не піддається ні ласкавим умовлянням, ні погрозам, ні обіцянці зберегти їй життя. Відчуваючи своє безсилля перед нею, Вернер ще більше розлючується. На очах Олени він убиває її немовля, а її саму піддає тортурам у морозну ніч і потім розстрілює. Це дике насильство здійснюється перед очима усіх жителів села. Федосія, Малючиха, дід Охабко, вчителька бачать страждання і смерть Олени, серця їх холонуть від жалю, але вони безсилі допомогти їй. І все їх єство день у день сильніше охоплює нетерпляча жадоба помсти, туга за своїми, за визволенням.

У зимовий день на небі з'являється райдуга. Змучені люди дивляться на неї як на гарну прикмету, як на провісник їх близького торжества.

Над селом пролітає радянський літак, розкидаючи листівки. Вулички безлюдного, ніби вимерлого села заповнюються народом, торжествуючою діворою, яка під пострілами гітлерівців підбирає безцінні вівітки свободи.

Пізно ввечері Федосія несподівано зустрічається з двома радянськими розвідниками. Значить, час воскресіння наближається. Жінка йде додому окрилена. В її голосі звучать нові інтонації, в очах спалахують вогники прихованого щастя. Нарешті, б'є час розплати. На німецький гарнізон обрушується удар наступаючих частин Радянської Армії. Розгортається стрімка сутичка. В заметах, серед могильних хрестів умирає звалений кулею Курт Вернер. Пусю вбиває її чоловік — лейтенант. Окупанти гинуть. Солдати Радянської Армії йдуть вперед, на захід. На небі знов загоряється райдуга, гарна прикмета майбутніх перемог.

Ідейно-тематичний зміст фільму в принципі мало чим відрізнявся від більш ранніх картин радянської кінематографії. В ньому розповідалось про те ж саме, що було вже відомо з кінозбірників і таких фільмів, як «Секретар райкому», «Вона захищає Батьківщину». Зображувались, з одного боку, радянське населення, яке ненавидить окупантів і їх підсобників, і з другого — гітлерівські загарбники, що піддають жителів окупованих районів нечуваним знущанням. Цей самий конфлікт наявний і в «Райдусі». Разом з тим, з сюжету картини ясно видно, в чому саме полягає її індивідуальна відмінність.

Про героїзм радянського народу автори «Райдуги» розповіли більш правдиво, ніж багато інших художників і письменників. Образи фільму були героїчними в справжньому розумінні слова, без фальші та умовності, без розрахунку на зовнішнє враження. Щирий, найвищий подвиг у «Райдусі» здавався таким же природним, як потреба рухатись і дихати. В її сюжеті не було самодостатніх гострих положень, що відводять вбік від зображення дійових осіб, за винятком, може, лише сцени суду і страти старости Гаплика. Згадана сцена похмурим загальним колоритом, зловісними паузами суддів-партизанів і патологічним жахом, що охопив Гаплика, різко вирізняється на загальному реалістичному фоні картини... У відповідності з правдивістю ідеї, що лежить в основі сюжету, дано і композиційне рішення фільму. Епізоди з участю Олени Костюк, Федосії, Малючихи становлять природний центр дії. Образ Олени Костюк у порівнянні з іншими сучасними образами кіно і літератури вирізнявся своєю завершеністю. Художня цільність його виявлялась наочно у відповідності кожного руху, кожного вчинку Олени її моральним поняттям, вихованим радянським суспільством, поняттям, що становлять основні принципи її духовного життя. Серед них найважливішим було переконання, що спільна справа, яка стосується всього народу, незмірно вища за окрему людську долю. У Олени Костюк немає і не могло бути навіть віддаленого натяку на який-небудь розлад між словом і ділом, почуттям і розумом, між поняттям і вчинком. Її образ в деякому відношенні міг служити запереченням ряду традицій буржуазного

мистецтва, яке давно вже зображує душевно роздвоєну особистість з її протиборствующими, суперечливими прагненнями. Навіть ідея материнської любові і самозречення, висвітлена в житті людства, в цьому образі приглушена в порівнянні з величию і силою моральної потреби бути завжди чесним перед Батьківщиною. Курт Вернер запропонував Олені вибір, висловлений у трьох коротких словах: життя або смерть. Але купувати життя ціною зради міг лише сам Вернер, для Олени такого вибору не існувало. Внутрішня цільність її натури не допускала торгівлі своєю совістю. Олена мучилась як мати, бачачи, що її дитині загрожує небезпека, страждала як людина від фізичних тортур, але в душі у неї не виникло ніяких хитань. Курт Вернер скаженів, переконуючись, що радянська жінка морально сильніша за нього і йде з життя непереможеною.

У кіномистецтві і літературі воєнних років до «Райдуги» навряд чи можна знайти такий глибокий і правдивий художній тип, як Олена Костюк. Створення цього образу означало серйозне досягнення як української, так і всієї багатонаціональної радянської кінематографії. Такий незаперечний ідейно-художній успіх був свідченням загальної тенденції зростання радянського кіномистецтва, що йде, як і в попередні періоди своєї історії, шляхом удосконалення методу соціалістичного реалізму, шляхом зближення мистецтва з дійсністю.

Порівняно задовго до «Райдуги», у короткометражному фільмі В. Пудовкіна «Бенкет у Жирмунці» (1941) розповідалось про стару жінку, колгоспницю Парасковію, яка гостинно зустріла гітлерівців багатою вечерею. Але перш ніж сісти за стіл, фашисти примусили Парасковію покуштувати їжу, що вона спокійно і впевнено зробила. Їжа була отруєна. Парасковія померла в своїй комірчині, а вслід за нею загинула вся нахабна юрба фашистів. Це був невеликий нарис, показовий у тому відношенні, що в ньому чітко намічалось завдання зображення живого, психологічно правдивого і конкретного характеру. Схематизм образу Парасковії багато в чому був пом'якшений хорошою грою артистки А. Зуєвої. У картині «Вона захищає Батьківщину» образ Лук'янової відзначався надзвичайно різними крайнощами стану — від життєрадісності і веселощів до повного душевного безсилля і пригніченості, що в свою чергу змінювались несподіваним вибухом енергії, яка вражає своєю силою і завзяттям. Така контрастна внутрішня еволюція образу якраз і становила ідею його драматургічного рішення. Незважаючи на певну умовність і винятковість окремих вчинків, роль Лук'янової в цілому містила відносно багатий і реальний життєвий матеріал. Різкі переходи героїні з одного стану в інший у фільмі виправдовувались як природні переживання жінки певної долі. Велика заслуга в цьому належала артистці В. Марецькій, яка змогла виразити внутрішнє життя досить складного для втілення образу.

Ці приклади переконують у тому, що в радянському кіномистецтві воєнних років швидко підвищувалась художня цінність відображення геро-

ізму народу. В «Райдузі» метод соціалістичного реалізму привів уже до значних результатів. У поведінці і словах Олени Костюк немає ні пози, ні декламації, ні перебільшених жестів і афектацій. Все у неї просто і природно по формі, сповнене значення і героїчне по суті. Такими ж реалістичними рисами відзначаються інші позитивні персонажі «Райдуги», що займають видне місце в дії фільму, зокрема — Федосія і Малючиха.

Значення фільму М. Донського не вичерпується тільки силою реалізму образу Олени Костюк. Воно доповнюється ще реалізмом зображення ворогів, фашистів, у чому автори «Райдуги» досягли також великих успіхів.

2

Світові героїв кінозбірників, світові Олени Костюк, Федосії, Павла Корчагіна, Олександра Пархоменка, що уособлювали життя, його радощі, боротьбу за справедливість, проти руйнування і рабства, протистояв ворог, нещадний і підступний. Тому, характеризуючи українське кіномистецтво воєнних років, треба сказати і про те, як був показаний цей ворог, з якою мірою повноти розкривалась історична приреченість гітлеризму і його типових представників.

У кінозбірниках фашисти зображувались, як правило, надто схематично. Якщо навіть радянські солдати і офіцери, партизани, працівники тилу показувались досить спрощено, то вказаний недолік незмірно яскравіше виступав при висвітленні негативних персонажів. У перший рік війни художники кіномистецтва представляли гітлерівців у вигляді якоїсь одноликої і одноманітної маси, згуртованої залізною дисципліною, незборимої в своєму руйнівному механічному русі. Гітлерівці, яких глядачі бачили в кінозбірниках, мали здебільшого трафаретні зовнішні ознаки. Найпоширенішими їх прикметами були жорстоке обличчя, напівприховане стальним шоломом, вимуштруваний крок, односкладова уривиста мова і підкреслена постійна готовність палити, вбивати, грабувати. В змалюванні фашистів переважали прийоми плакатного стилю.

До розгрому гітлерівських армій під Москвою деякі режисери дуже любили зображувати аксесуари німецької військової машини. Переодягнені у відповідні костюми артисти, а також учасники масових сцен намагались якнайпереконливіше показати, наприклад, незвичайну злагодженість фашистської військової організації, страшну силу атакуючих німецьких військ тощо. В таких випадках перебільшувалась могутність противника. Проте скоро в прийомах художнього трактування ворогів сталися зміни, викликані потребою більш правдивого показу подій війни. Почали зникати плакатно-трафаретні зображення фашиста взагалі, з'явилися диференційовані барви і тони. Віднині фашисти зображувались вже не тільки у вигляді автоматів, пристосованих для здійснення вбивств і всякого роду інших злочинів, а й як боягузливі, нікчемні люди, що викликають почуття огиди. У характеристиці їх став панівним злий викривальний тон. Мабуть, найбільш промови-

стим і крайнім виразом цієї тенденції був короткометражний фільм М. Садковича «Кар'єра лейтенанта Гоппа», вміщений у передостанньому, одинадцятому кінозбірнику, що вийшов у середині 1942 р. Деякі критики досить різко і не без підстав осудили спробу сценариста і режисера представити гітлерівців дурними, безпомічними, наївними простаками. Але картина мала все ж позитивні якості. Вони полягали здебільшого в спробі саме сатиричного висвітлення фашистів та їх союзників. Герої картини зовсім ще недавно виглядали як грізні переможці, а тут раптом були виставлені на загальне осміяння.

Описана зовнішня характеристика фашистів в міру нагромадження як знань про війну, так і творчого досвіду, доповнювалась психологічними рисами, включаючи особливості мови, інтонацію тощо. У «Секретарі райкому» полковник Макенау не тільки чванькуватий, бундючний, жорсткий, а й хитрий, спритний, намагається ласкою й грішми штовхнути партизана Гаврила Русова на шлях зради. Німецький високопоставлений генерал у фільмі «В ім'я Батьківщини» (1943), поставленому В. Пудовкіним за п'єсою К. Симонова «Російські люди», крім безсердечності й педантизму наділений ще деякими особистими уподобаннями і симпатіями. Деталі злегка різноманітнили негативні характери, але, звичайно, не торкалися самої природи фашизму. А саме її і слід було показувати в кіномистецтві, відмовившись від легковажної звички зображати ворогів дурними, применшувати їх силу і небезпеку. За словами Н. Горчакова, Станіславський учив, що «показувати ворогів дурнями — це не тільки не завдання мистецтва, а й шкідливо для розвитку суспільства, для боротьби за ідеали людства»¹.

В українських фільмах, що вийшли раніше «Райдуги», показувались, хоч і з неоднаковою майстерністю, різні негативні персонажі — буржуазні націоналісти, кайзерівські офіцери, фашисти, зрадники та ін. Такі, зокрема, майор Корф і його перекладач («Як готувалася сталь»), «воєнспец» Биков, анархисти, німецький генерал («Олександр Пархоменко»), зрадник Довгоносик («Партизани в степах України»). Зображення ряду таких персонажів відзначалось досить виразною характерністю, що підкреслювала або тупість і жорстокість, або лакейське догідництво і раболіпство. Проте при всій влучності та дотепності зовнішнього змалювання вони не мали свіжої оригінальної ідеї. Виняток становить лише характер Нестора Махна. Образ ворога, не дурного, а сильного і небезпечного, яким він був насправді, створений у «Райдугі».

Фашист Курт Вернер, комендант німецького гарнізону, помітно вирізняється за середовища негативних персонажів, показаних українським кіномистецтвом протягом усіх років війни. Це вже не схематичний плакатний

¹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки Станиславского, второе издание, М., 1951, стор. 488.

персонаж, а правдивий художній тип. Він уміє вдавати з себе то люблячого, то співчутливого, то правдивого,— залежно від обставин. На відміну від багатьох своїх попередників, чії важкі щелепи розмикалися лише для того, щоб вимовити брутальну лайку або віддати коротку команду. Вернер уміє вимовляти ласкаві слова, такі як: «Пусенька, дурненька, мила», добросердо посміхається, із задоволенням готує котлети і взагалі не позбавлений звичайних людських нахилів, які не тільки не заступають і не приглушують рис запеклого фашиста, а ще сильніше підкреслюють їх. Зовні Курт Вернер наближався до ідеального типу представника «нордичної раси»: він високий і стрункий, у нього довгасте обличчя, біляве волосся, водянисто-блакитні очі; він хвацько носить високий офіцерський картуз. За пригладженим виглядом вишколеної самозакоханої людини ховалась цинічна натура гітлерівця, який давно перекреслив совість, мораль, честь. Кожне слово Вернера було брехнею. Він запевняв нікчемну Пусю в своїй прихильності, насправді ж тримав її при собі тільки з примхи. Він допитував Олену з розважливою жорстокістю, апелюючи до її материнських почуттів, обіцяв обійтися з нею милостиво, в той час як сам наперед засудив її на мученицьку смерть.

Художній смисл реалістичного образу Курта Вернера переконливо підтверджував, що гітлеризм, який спирається на такі гнилі сили, приречений на поразку і неминуче повинен впасти під ударами радянських людей, натхнених ідеями справедливої визвольної війни.

3

Фільм «Нескорені» дуже близько примикає до «Райдуги», продовжуючи героїко-патріотичну лінію розвитку української кінематографії, спільну для всього радянського мистецтва і літератури.

Дозвіл на випуск фільму було одержано 9 жовтня 1945 р., тобто вже після переможного закінчення Великої Вітчизняної війни. Постановка здійснена також М. Донським. Зйомки проводилися в Києві, куди працівники Київської студії повернулися з Ашхабада відразу ж після визволення міста, в листопаді 1943 р. Відбудова студії, пограбованої і спустошеної гітлерівцями, відбувалась у важких умовах, але не затримала роботу зйомочних груп.

На кінець 1945 р., коли «Нескорені» з'явилися на екрані, радянська література і драматургія мали значну кількість творів, у яких повноцінно виражалась основна проблематика нашого кіномистецтва. Широко відома в той час була п'єса Л. Леонова «Навала»; мільйони читачів з хвилюванням переживали всі перипетії мужньої боротьби комсомольців «Молодої гвардії», описаної О. Фадєєвим; привертала увагу повість Б. Горбатова «Нескорені». Успіхи радянської художньої прози і драматургії справляли великий вплив на все наше мистецтво. Оскільки літера-

тура йшла попереду, правдивіше і глибше показуючи життя, художники кіно часто запозичували в неї матеріал для своєї творчості. Була екранізована і згадана повість Б. Горбатова «Нескорені».

Екранізація на цей раз вийшла не зовсім вдалою. На відміну від «Райдуги», зустрінутої беззастережним визнанням глядачів, позитивна оцінка «Нескорених» супроводжувалась досить серйозними застереженнями і зауваженнями, що стосувались, проте, не тільки якості екранізації. На думку одних рецензентів, сценаристи, приступаючи до екранізації повісті, повинні були зробити чіткий вибір і або зосередити увагу на боротьбі з окупантами, або обмежитись розповіддю про сім'ю старого слюсаря Яценка і через її історію вже намагатися розкрити всю тему. (До речі, автори якраз і обрали другий шлях, але не завжди дотримувались його досить послідовно). За твердженням інших рецензентів, які оцінили власне режисерську роботу, автори фільму не показали енергії опору радянських людей у сцені їх масового розстрілу. Вказувалося ще на двоїстість жанрових прийомів режисера, який намагався в багатьох випадках драматичні положення вирішувати так, щоб вони справляли враження епічних. Проте останнє зауваження не мало переконливої підстави.

Зрозуміло, неможливо було вкласти повість у рамки сценарію механічно. Її сюжет мав чітко виражений оповідний характер, з частими літературними описами глибоко прихованого тяжкого роздуму героїв, особливо Тараса Яценка, з узагальненими картинками життя в фашистській неволі. Про просте «розкадрування» тут не могло бути й мови. Екранізація вимагала ґрунтовної переробки повісті. В результаті в сценарій зовсім не ввійшли деякі сюжетні мотиви, зокрема відпало все, що стосувалося молодшого сина Тараса, Никифора, а багато чого було переосмислено і показано зовсім інакше, як, наприклад, взаємини Насті і Павлика, Андрія та його дружини. Всі ці зміни робилися для того, щоб усунути оповідність сюжету, надати сценарію і фільму чіткої драматичної форми. В переробленому для кіно сюжеті «Нескорених» виразно виступають ті ідейні риси, які виділяють фільм серед тематично близьких творів української і взагалі радянської кінематографії.

У «Райдугі» фактично була вичерпана тема стійкості радянської людини перед загрозою тортур і смерті. Після трагічної долі Олени Костюк, що зазнала нелюдських фізичних і душевних мук, мабуть, уже важко було знайти конфлікт, долю, положення, де подібні мотиви могли прозвучати ще сильніше. Очевидно, настав час показати радянську людину з іншого боку, заглянути в її моральний світ і там знайти відбиття величчя народного подвигу. «Нескорені» якраз і являють собою таку спробу.

Житель українського містечка Кам'яні Броди, старий слюсар Тарас Яценко, голова великої сім'ї, в тяжкому роздумі спостерігає відступ частин

Радянської Армії. Як тепер жити, на яких моральних принципах будувати своє існування, коли в місті і скрізь навкруги хазяйнує ворог. Тарас, мабуть, порадився б з старшим сином Степаном, відповідальним партійним працівником, але той невідомо куди зник з міста. Другий син, Андрій, в армії, а дружина Фросина, дочки Настя і Антоніна, онук Льонька самі потребують моральної підтримки. І щоб залишитись при окупантах чесною людиною, старий вирішує віднині керуватись трьома основними правилами. Перше наказувало жити що б то не було, незважаючи на всі звірства фашистів; згідно з другим правилом, що мало на увазі поведінку ворога, належало переконувати себе в тому, що «нас це не стосується»; третє правило ставило збереження душевної честності над усе.

Цей свого роду новий моральний кодекс був створений Тарасом для того, щоб захистити себе і свою сім'ю від розтлінного впливу окупації, зберегти незаплямованою свою людську гідність. Він наглухо закривається вдома, замкнувши вікна і двері на безліч засувів, гачків, запорів, замків. Але дійсність жорстоко розвіює всі його наївні надії та ілюзії.

Нрави «нового порядку» вриваються в дім Тараса. Німці силою примушують служити його старшу дочку Антоніну. Влаштовують облави, хапають тисячі ні в чому не повинних людей. Викликають на біржу Тараса і таких, як він, старих кваліфікованих слюсарів, щоб примусити їх ремонтувати танки. Слюсарі видають себе за чорноробів і навідріз відмовляються виконувати запропоновану їм роботу. Тоді фашисти силою примушують стариків ходити на завод і виконувати чорну роботу.

Моральні устої Тараса виявляються зовсім підірваними, особливо після того, як його син Андрій, якого він вважав воїном Радянської Армії повертається додому з фашистського полону. Тарас переживає пекучий сором за нього. Заплямовано чесність його доброго імені, його сім'ї. Андрій також тяжко переживає це горе батька і незабаром йде з дому невідомо куди.

Голод примушує Тараса йти з тачкою, навантаженою останніми речами, шукати «землю не розорену». Подорожуючи, він спостерігає страждання народу. Вночі випадково зустрічається з сином Степаном, залишеним для керівництва підпільною роботою, і від нього дізнається, що навіть Настя таємно допомагає партизанам. Старий гордиться цим. Він повертається додому, де на нього вже чекало горе: фашисти повісили Настю. Тарас захворює. Проте, коли німці починають відступати, висаджуючи в повітря кращі будівлі міста, він не витримує і, забувши про хворобу, вибігає на вулицю. Колись він заборонив онукові Льоньці брати гранати, тепер він вимагає, щоб усі переслідували і били відступаючого ворога.



Режисер М. Донської.

Після вигнання гітлерівців Тарас у цеху зруйнованого заводу зустрічається з Степаном, а потім і з Андрієм, солдатом Радянської Армії, нагородженим за хоробрість орденом. Житель міста Кам'яні Броди, Тарас Яценко, голова великої сім'ї, який мужньо переніс усі випробування війни, починає перший день свого нового життя.

Тарас Яценко — центральний персонаж фільму, виразник його головного ідейного спрямування. Фільм зроблений заради того, щоб показати життя, думи, почуття Яценка під час фашистського лихоліття. Решта дійових осіб, у тому числі Степан, Андрій, Настя, старі заводські товариші Тараса здебільшого допомагають розкрити різні сторони його образу і лише в другу чергу — деякі риси самої історичної обстановки (наприклад, ведення Степаном підпільної партійної роботи). У порівнянні з Тарасом Степан окреслений надто побіжно. Тарас — основна постать фільму, логічний центр його композиції.

Ідейно-художнє значення його образу, значення фільму в цілому в українській кінематографії визначається важливістю порушеного в ньому питання про поведінку населення, яке тимчасово підпало під владу німецьких загарбників. Невеселі думки Тараса Яценка про те, на яких принципах повинно будуватися життя під час окупації, відбивали настрої мільйонів людей, що з тих або інших причин не змогли покинути рідні міста, свої села й хати і змушені були переживати всі злигодні окупації. Історія вказала їм тільки один вихід — активну боротьбу. Іншого не було, але про це досить промовисто говорить в багатьох більш ранніх фільмах про патріотичний рух.

Тарас Яценко виразив певну сторону цього руху, саме розвиток народного переконання в тому, що існуюче становище вимагає нещадної боротьби з фашизмом. Це героїко-патріотичний образ з певною індивідуальною відмінністю.

Всі, хто писав про Тараса Яценка, підкреслювали в ньому риси, спільні для героїв більшості фільмів воєнного часу, і наче не помічали особливостей еволюції його поглядів. В кінці дії напівхворий Яценко переслідує відступаючого ворога, хвалить онука, який кидає в фашистів гранати. А спочатку той самий Тарас сторонився боротьби, сидів вдома за сімома замками. Ілюзорність його моральних правил незабаром стала для нього очевидною. Автори показали, що опір радянських людей фашизму був результатом найглибших переконань, що боротьба за свободу і незалежність Батьківщини була їх моральною потребою. Розкриваючи в типовому образі одну з актуальних суспільних проблем періоду війни, фільм «Нескорені» наслідував кращі традиції вітчизняного мистецтва і літератури.

Для повноти ідейної характеристики фільму слід вказати ще на один цікавий факт. Мало не всі рецензенти звернули увагу на те, що події в сім'ї Тараса Яценка зіставляються з подіями повісті «Тарас Бульба». І не для того лише, щоб викликати в уявленні глядачів якісь абстрактні асоціації.

В окремих епізодах, таких, наприклад, як болісна розмова Тараса з Андрієм, що прийшов з фашистського полону, читання «Тараса Бульби» супроводжується показом відповідних ілюстрацій повісті крупним планом. Ілюстрації вкленені як необхідний дійовий елемент для розкриття психологічного стану і прихованих думок персонажів. Так, увечері, вже після того, як Яценко неодноразово висловив свій батьківський осуд поведінки сина, Льонька читає вголос опис сцени, де Бульба вбиває Андрія за зраду; великим планом з'являється малюнок, що зображує падаючого Андрія. Схвилюваний Андрій, розуміючи, що батько порівнює його з Андрієм Бульбою, кричить: «Неправда, неправда!». Між батьком і сином відбувається остання розмова, після чого Андрій іде з дому. Взагалі для зіставлення з повісті запозичувались положення і сцени, які, на думку авторів, могли допомогти з'ясуванню мотивів і настроїв персонажів фільму. Характер цього прийому цілком зрозумілий, але зауваження рецензентів про його нарочитість не пояснює ні причини, що викликала його застосування, ні конкретного смислу самого принципу, що лежить в основі зближення героїв сивої української давнини з героями нашого часу.

Тут позначився вплив насамперед всієї російської радянської літератури, але в тій особливій формі, що була знайдена Б. Горбатовим. Справа в тому, що використання ним героїчних літературних образів минулого у фільмі, присвяченому найгострішій проблемі радянського народу, було виразом стійких літературних нахилів письменника. Ще задовго до Великої Вітчизняної війни Б. Горбатов у кількох своїх творах застосував своєрідну трансформацію сюжетів російської класичної літератури, щоб виразніше підкреслити, які величезні соціалістичні перетворення здійснилися в країні, як змінилися разом з ними люди. Беручи сюжет, що дуже близько нагадує якийсь відомий твір старої літератури, Б. Горбатов наповнював його новим змістом. Так, в оповіданні «Даша», протиставленому внутрішньою оцінкою і висвітленням подій «Станційному наглядачеві» О. С. Пушкіна, дочка начальника далекого північного аеродрому зв'язує свою долю з льотчиком транспортної авіації і вилітає з ним. Але це не призводить до жодних сумних наслідків ні для неї, ні для її батька. В оповіданні «Велика вода», одному з кращих творів довоєнних років, нове в радянському житті зображується як дещо контрастне до того, що описано в повісті «Степ» А. Чехова. В усіх цих випадках автор легко і безпомилково досягав своєї мети: читачі вірно розуміли його наміри, роблячи висновок, що життя в радянському суспільстві багатше, краще і благородніше, ніж будь-коли раніше.

У «Нескорених» Б. Горбатов (спільно з М. Донським) також звернувся до дореволюційної літератури, зіставивши на цей раз своїх героїв і ряд сюжетних положень фільму з епічною повістю Гоголя. Але на відміну від попередніх спроб тут сподіваного художнього результату не було досягнуто. Пряме порівняння драматичних обставин життя донецького

сюсара Яценка з деякими подіями суворого життя войовничого запорожця сприймалось як вимір за старими зразками стійкості і мужності радянських людей. Тим самим, незалежно від намірів авторів, їх прийом неминуче приводив до повного затушовування змісту радянського патріотизму. Аналогія між Тарасом Яценком і Тарасом Бульбою зімкнулась з досить поширеною в ті роки помилкою, яку допускало багато письменників, сценаристів, режисерів. Вірно спостерігаючи живий історичний зв'язок героїзму радянських людей, породженого високою ідеєю захисту соціалістичної Вітчизни, з героїчними традиціями минулого, вони разом з тим не завжди чітко бачили глибоку якісну відміну, що крилася в подібних поняттях. Це часто спричинялося до того, що, зображуючи подвиги радянської людини, художники кіно оточували їх романтичним серпанком минулого, русійні морально-психологічні мотиви вчинків радянських людей усвідомлювали з погляду ідеалів глибокої давнини. В «Нескорених» це не підмінило основної правильної ідеї, але в окремих українських фільмах спричинилося пізніше до серйозних викривлень і навіть політичних помилок.

4

Художня якість обох фільмів, як «Райдуги», так і «Нескорених» значною мірою зумовлена високою акторською майстерністю, особливо виконавців провідних ролей. Обидва фільми ще раз підтвердили стару істину, що ідейна реалістична драматургія є найкращим джерелом розвитку акторського мистецтва. В акторській творчості «розчинилась» і режисерська майстерність М. Донського.

Далеко не всі ролі були виписані з однаковою дбайливістю і повнотою, що слід враховувати при оцінці гри артистів. У кіно також зберігає своє значення театральне правило: якщо роль змістовна, має реальний психологічний смисл, актор знаходить у ній все необхідне для своєї творчості; якщо ж такого матеріалу немає, творча ініціатива актора обмежується більш-менш дотепними прийомами чисто зовнішньої характеристики зображуваної особи. Щодо цього всі переваги на боці «Райдуги». В українській кінематографії вона може бути прикладом хорошого, злагодженого акторського ансамблю.

Крім Н. Ужвій, що виконувала роль Олени Костюк, слід відзначити гру артисток О. Тяпкіної — Федосія, Г. Лисянської — Малючиха, Н. Алісової — Пуся, а також артистів Г. Клерінга — Курт Вернер, М. Братерського — Гапик, А. Дунайського — дід Охабко.

Значенням ролі Олени Костюк і своєю грою Н. Ужвій до деякої міри заступає інших виконавців, але їх мистецтво було також дуже високим. Є. Тяпкіна з великою майстерністю створила образ української колгоспниці, яка змушена була терпіти ворогів до пори, до часу, але ні на хвилину не сумнівалась у тому, що незабаром прийде час визволення

і помсти. Роль Федосії не мала виразного зовнішнього прояву за винятком однієї сцени в кінці фільму, тим-то артистка показала переважно приховане напружене життя образу. Її тлумачення Федосії відзначається зовнішнім спокоєм, за яким виразно відчувається глибока ненависть до Курта Вернера, Пусі, взагалі до загарбників. Повільно проходить вона повз вартового в свою хату, неквапливо береться чистити картоплю, весь час про щось зосереджено думаючи. Та ось Пуся запитує, чому вона не говорить з нею, і Федосія — Тяпкіна, злегка повернувши голову, кидає на коханку Вернера погляд, повний такого презирства, що навіть дурнуватій Пусі стає не по собі. Витримавши невелику паузу Федосія говорить: «Ти гірше зачумленої, гірше. І помреш гірше, ніж від чуми помирають». У її рівному тоні чується незвичайне переконання, а її презирство — нищівне. Пусі хочеться якось виправдатись перед цією сильною, незаплямованою жінкою, але її слова видаються жалюгідним нерозбірливим белькотанням у порівнянні з коротким зауваженням Федосії, сповненим пристрасного заперечення всього, що так приваблює Пусю і таке дороге для неї. О. Тяпкіна змогла вже в перших сценах дати завершене уявлення про характер Федосії, суворой в своєму материнському горі, морально неприступної для фашистів та їх підсобників. Виступ Федосії з промовою перед жителями села був завершенням її розвитку, хоч стиль, професійна ораторські прийоми мови не відповідали художній природі образу рядової колгоспниці.

Г. Лисянська у невеликій епізодичній ролі Малючихи виразно передала скорботу матері, враженої до глибини душі тяжким горем — загибеллю малолітнього сина. Стан невимовної скорботи артистка подала як основну психологічну рису Малючихи, що було підкреслено зображальними засобами — різкими зморшками, низько пов'язаною хусткою, темним селянським костюмом. Малючиха — Лисянська викликала в пам'яті образи покірливих страдниць — жінок-матерів, створені у вітчизняній літературі й мистецтві. Таке трактування ролі випливало з драматичних обставин і виправдовувалось ними, проте на ньому позначалась відсутність ширшого погляду артистки на долю й характер своєї героїні. Малючиха в реальному житті в подібному становищі переживала не тільки трагедію матері. Разом з сердечним болем у неї безумовно зростало інше почуття, почуття непереборного, палкого протесту і ненависті, що так добре показала О. Тяпкіна в Федосії або В. Марецька в Паші Лук'янівій. Але цього якраз і бракувало Малючисі в тлумаченні Г. Лисянської.

Примітний як задумом, так і виконанням образ Пусі, створений артисткою Н. Алісовою. Її місце і значення в українській кінематографії цілком рівнозначне місцю Курта Вернера. Н. Алісова в ролі Пусі показала до смішного обмежений світ тих небагатьох жінок, які на окупованій території зближувались з гітлерівцями. В Пусі немає нічого схематичного.

Це жива, реальна жінка, що перебуває, здається, на крайньому ступені суспільного й морального падіння. Вона справляє відразливе враження щораз, як тільки заявляє про якийсь свій інтерес чи бажання. Артистка не ілюструє настроїв та почуттів своєї непривабливої героїні, а дуже переконливо показує, чим живе ця жінка, в минулому дружина командира Радянської Армії.

Вернер приносить Пусі подарунок, наприклад, нові панчохи. Пуся хапає їх з якоюсь напівідіотською жадністю, сміючись від радості, захоплено притискує їх до грудей, потім поспішає приміряти. В цьому жесті, в русі, в радісному сміху з такого незначного приводу виявляється весь характер Пусі, цілком розкривається коло її інтересів. Коли Вернер тут же нехвально відзивається про вчительку, сестру Пусі, і видумує щось про її фізичні вади, Пуся з неприхованою насолодою милується своїми стрункими ногами, обтягнутими щойно подарованими панчохами. Вона вдоволена і вважає себе незмірно вищою, привабливішою, красивішою від своєї сестри. Цей другий штрих цілком завершує характеристику Пусі. Виразними прийомами Н. Алісова показала підлість натури Пусі як жінки, позбавленої стійких моральних принципів, що живе заради вдоволення дріб'язкових егоїстичних потреб.

Г. Клерінг, відомий глядачам як виконавець ролей фашистів у більшості відповідних фільмів довоєнного і воєнного виробництва, чудово розкрив образ Курта Вернера, надавши йому багато живих відтінків і психологічної гнучкості. Найбільшим успіхом його трактування є те, що, показуючи гітлерівця, який усвідомлює безмежність своєї влади над безправним населенням, він разом з тим виразив його внутрішню слабкість, безнадійність його справи, безсилля в намаганні підкорити радянських людей. Саме така оцінка образу Вернера найвиразніше передана актором у сценах допиту Олени Костюк. Вони контрастні за акторською ідеєю. Олена Костюк, оточена ворогами, поводить себе мужньо, спокійно, на запитання відповідає впевнено, коротко, зовсім не думаючи про будь-який компроміс із своєю совістю. Курт Вернер, який спирається на силу, на озброєних до зубів солдатів, навпаки, не відчуває себе спокійним і впевненим. Він раз у раз зривається, від умовлянь переходить до погроз, від погроз до гри на материнських почуттях тощо. В мінливості поведінки Вернера Г. Клерінг розкрив звичайну фашистську жорстокість, істеричну невірєноваженість. Створений ним образ ворога безперечно належить до переконливих негативних образів кіномистецтва.

У «Нескорених» знімалась також велика група акторів. А. Бучма виконував роль Тараса Яценка, Д. Сагал — Степана, Є. Пономаренко — Андрія, Д. Карташова — Фросину, молода актриса В. Славіна — Настю, М. Самосват — Антоніну, К. Осмяловська — Валю, М. Зимовець — Василька, М. Трояновський — Назара, П. Кононенко — Панаса, О. Ватуля — Гната Несогласного, Г. Долгов — Петушкова. Фашистів грали:

М. Висоцький — інженера, В. Халатов — коменданта, Г. Клерінг — лейтенанта. Ролі дітей виконували Вадим Закуренько, Юнона Яковченко, Люда Мізентевич.

Багато з названих ролей не мають серйозного самостійного значення, їх функція зводилась, по суті, до того, щоб висвітлити яку-небудь рису характеру головного персонажа, Тараса. Такі, зокрема, ролі Степана, Андрія, Насті. Ця особливість драматургії фільму обмежила до певної міри розробку ролей позитивних героїв, що не могло не позначитися і на виконавцях. Недоліки драматургічної розробки актори намагалися компенсувати і скрасити суто зовнішніми прийомами. Так, досвідчений актор Д. Сагал, граючи Степана, залишеного на окупованій території для підпільної роботи, при зустрічах з людьми говорив неголосно, робив різні паузи, дивився допитливим поглядом тощо. Є. Пономаренко в ролі Андрія показав почуття пригніченості героя, що впливало з невиразного усвідомлення ним своєї вини. Вираз приниження, знедоленості був постійно на його обличчі, вгадувався в інтонації, в квапливості рухів і жестів. Гарячково збуджений настрій Андрія абсолютно природний в усіх сценах, де він виправдується перед батьком і близькими, але здається нарочитим у заключному епізоді. Тут Андрій, який став знову солдатом Радянської Армії, показує Тарасові орден Слави, як наочне підтвердження того, що він встиг уже виправити свою помилку. Його стан тут в силу художньої логіки повинен був бути зовсім іншим, ніж у перших сценах. Проте артист цього не помітив і показав Андрія в тому ж настрої морального приниження, щоправда, дещо затушованому почуттям прихованої образи за недовір'я до нього в минулому.

З виконавців другорядних і епізодичних ролей слід відзначити О. Ватулю (Гнат Несогласний). В сцені короткої розмови з Степаном під час випадкової зустрічі, сповненої драматичного напруження, О. Ватуля зміг створити завершений образ впертого селянина, який до самої війни залишався одноосібником, а опинившись під владою окупантів, добре зрозумів, які безмежні можливості для трудящої людини закладені в колгоспному ладі. Своєю художньою цільністю Гнат Несогласний рівнозначний образів хитрого «бородатого мужика» в «Чапаєві».

Але найвищим акторським досягненням в обох фільмах, безперечно, були образи Олени Костюк і Тараса Яценка, створені Н. Ужвій і А. Бучмою.

Критика відзначила чудову майстерність цих артистів, їх незрівнянне мистецтво перевтілення. Вони допомагали мільйонам глядачів глибше зрозуміти джерела моральної стійкості радянських людей. Доля Олени Костюк, бентежна душа Тараса Яценка, показані без прикрас, посилювали мобілізаційні настрої в народі. Образ Олени Костюк, створений Н. Ужвій, і тепер захоплює своєю простотою і правдивістю. Саме це і є його найважливішою властивістю.

Образ Олени Костюк, прийоми його акторського втілення цілком протилежні тому, що спостерігалось раніше в образі Палагеї з картини «Партизани в степах України». Там в акторському трактуванні переважали декларативність, ораторський пафос, різкий жест, героїчне начало образу виступало в надто схематичному вигляді. У «Райдузі» Н. Ужвій показала взірць більш тонкої акторської майстерності. Тут у неї не можна вже помітити ані найменшої схильності до декларативності або ораторства. Артистка розкрила ідею образу і виразила його засобами, найменш розрахованими на яскраве зовнішнє враження. Здається, вона весь час вільно тримається в рамках якогось надзвичайного конкретного уявлення про рядову радянську жінку, і кожен свій крок, погляд, рух, тон внутрішньо звиріє з цим своїм уявленням. Задум драматурга щодо цільності натури Олени Костюк, який виключає наявність найменшого розладу між словом і ділом, знайшов в особі Н. Ужвій яскравого виразника.

На допит до Вернера приводять немолоду з обережною важкою ходою жінку в козушку і теплій хустці. Вона зупиняється перед гітлерівцями, зазделегідь готова на все, замкнена, ніби прислухаючись до чогось, що чути тільки їй самій. Спокійно, навіть якось буденно відповідає вона на запитання, що стосуються її особисто, її партизанської активності, але відразу ж замикається в собі, коли Вернер запитує її про місцезнаходження партизанського загону. Тут стикаються дві волі, два протилежні світогляди, дві моралі. Н. Ужвій розкриває духовну красу того світу, за який її героїня жертвує своїм життям. Найбільшої висоти в осягненні правди почуття артистка досягає, мабуть, в останній сцені допиту, що закінчується вбивством щойно народженого нею немовляти. Обличчя, очі героїні протягом всього цього епізоду виражають відчай, біль, муки матері, що бачить, яка страшна доля загрожує її дитині. А в її голосі, ніби пробиваючись крізь бентежне почуття, все твердіше й рішучіше звучить: «Я не скажу». Останні слова — «Сини... Самі сини... там у лісі... Кучерявий... і за лісом сини...» — вона майже викує в обличчя Вернеру. В них виражено і душевний розпач матері, що переживає трагедію втрати дитини, і якесь світле торжество усвідомлення своєї перемоги. Моральна сила Олени — Ужвій виявилась незмірно більшою за фізичну силу ворога.

У першій сцені своєї появи Н. Ужвій почасти повторила деякі зовнішні риси створеного нею образу затурканой, придавленої злиднями солдатки Євдокії з фільму «Виборзька сторона» (1939). Євдокія позначалась, наприклад, у байдукому виразі обличчя Олени, в її апатичному ставленні до власної долі. Але незабаром ці ознаки зникли безслідно, витіснені енергією незвичайного душевного опору.

Роль Бучми в художніх досягненнях «Нескорених» була така значна, що рецензенти мали всі підстави називати його третім (після сценариста і режисера) автором фільму.

Щодо ідейного змісту кінематографічний Тарас Яценко мало чим відрізняється від свого літературного прототипу. У літературного Тараса, можливо, спостерігалась велика схильність до роздумів, йому була властива мальовнича монументальність і деяка повільність. У Тараса, якого глядачі побачили на екрані, не було таких рис. Тут він здавався простішим, реальнішим, правдивішим. Перетворення сталося завдяки акторському таланту А. Бучми.

Взагалі, не легко вловити індивідуальну манеру артиста і визначити суть його акторських прийомів. На ґрунті соціалістичного реалізму постійно виникає і розвивається різноманітна індивідуальна творчість, яка ґрунтується на реальному житті, взятому в його конкретних історичних формах і революційному розвитку. Творчість А. Бучми цілком виходить з реалістичних принципів радянського мистецтва, але вони в його художній практиці набувають надзвичайно своєрідного вигляду, на них виразно відчувається сильний глибокий відбиток його індивідуальності.

Його Тарас Яценко був втіленням настроїв мільйонів чесних радянських людей, які, ненавидячи загарбників, протягом певного часу запитували себе, як бути, і знаходили відповідь в активній боротьбі проти гітлеризму. Ідейну суть образу А. Бучма розкрив як єдиний смисл життя героя, передавши її з дивовижною безпосередністю. Уже в зовнішньому вигляді старого слюсаря були помітні характерні риси потомственого робітника, у якого давно сформувалися уподобання і звички. Тарас важкуватий від віку, кремезний, трохи сутулиться; широкі вуса нависають над губами; одягнений він у старомодну чорну «трійку» з ланцюжком від годинника в кишені жилета, ходить у грубих чоботях. А. Бучма з великою майстерністю передавав то ласку, то гірке розчарування і гнів, то заздрість або гордість, то уїдливу насмішку над фашистською самовпевненістю. В усіх таких проявах скорботної, страждаючої або активно протестуючої людини видно цільний характер, пройнятий однією думкою і однією пристрасстю — ненавистю до фашистів. А. Бучма виправдав внутрішню еволюцію образу Яценка. Схвилювано сказані ним слова про німців «Як ідуть... Не давати їм іти звідси, не давати!» були завершенням цієї еволюції не тільки за задумом драматурга, а й за акторським трактуванням.

Рецензенти, що писали про «Нескорених», одностайно відзначали високу майстерність А. Бучми. Це було свідченням широкого громадського визнання творчого досягнення видатного українського актора.

Фільми «Райдуга» і «Нескорені» завдяки насамперед образам Олени Костюк і Тараса Яценка ознаменували собою вершину розвитку українського кіномистецтва у воєнні роки. В них було досягнуто найбільш цільне для того часу злиття ідейності та реалізму, глибини задуму і майстерності його втілення.

Значення обох фільмів вийшло далеко за рамки української кінематографії. Вони дістали широкое визнання по всій країні.

Якщо у фільмі «Як гартувалася сталь» слабо відчувалися стиль, своєрідність, «почерк» постановника трилогії про Максима Горького, то цього вже не можна сказати про фільми «Райдуга» і «Нескорені», особливо про перший з них. Тут М. Донської виступив знову як зрілий художник із самостійними поглядами і уподобаннями в мистецтві.

Його майстерність характеризується багато в чому тим, що вона наче поглинута, прихована, розчинена в мистецтві актора. Як «Райдуга», так і «Нескорені» є безумовно акторськими творами. Це не означає, звичайно, що різноманітні зображувальні засоби кіно відсутні М. Донським кудись на другий план. Зовсім ні. Але згідно з традицією кращих реалістичних творів радянського кіномистецтва головним виразником режисерського задуму у М. Донського завжди виступає актор.

У фільмі «Як гартувалася сталь», який відзначається невисоким рівнем акторської майстерності, можна було спостерігати, наприклад, що в деяких випадках він намагався пожвавити дію за рахунок чисто режисерських засобів. Так, епізоди в Шепетівці об'єднувались візком з палаючим вантажем, що, ніким не керований, шалено мчав; клуби диму від руху розросталися і збільшувалися, коні дедалі прискорювали свій біг, поки не наїтали на паркан. Це виглядало досить ефектно, до деякої міри навіть підкреслювало стрімкість бою, проте зовсім не стосувалося дійових осіб, їх стану і поведінки. В останніх фільмах таких рішень уже не зустрічається. В них кожна сцена, будь-яке положення осмислені через актора. Це видно навіть у масових і батальних сценах. У «Нескорених» мандрі Тараса в пошуках «землі нерозореної», картини народного горя, що розкрилися йому в дорозі, показані з точки зору героя, впливають на його настрої. Вони необхідні як останнє вмотивування бажання Тараса віднині всіма силами боротися проти гітлерівців. Там же вигнання фашистів з міста показано через сприйняття героїв. Ще зовсім недавно режисер, можливо, розгорнув би тут цілу баталію, але в 1945 р. він сказав про це скупі. Вся увага його була зосереджена на Тарасі, Ляньці, Василькові, що по-різному переживали радісний час визволення. В «Райдусі» розгром німецького гарнізону показаний у ряді невеликих окремих сцен, які разом створювали цілісне враження про бій і загибель фашистів.

Саме реалістичне акторське мистецтво і відмовлення від таких прийомів у режисерській роботі, які могли заступити часом живе людське почуття, людські емоції, забезпечили ідейно-художній успіх фільмів М. Донського. Не можна не вказати водночас на те, що, правильно оцінюючи значення актора в художньому фільмі, М. Донської в окремих випадках дещо спрощував свої режисерські завдання. На ділі це виражалось у нього в потягу до натуралізму.

В українській кінематографії воєнних років вплив натуралізму був

досить помітним. Натуралістичним по своїй суті було детальне зображення зовнішнього боку війни з її різноманітними фугасними ефектами, чим особливо відзначались кінозбірники. У великих фільмах, наприклад, у фільмі «Олександр Пархоменко», елементи натуралізму проступають у трактуванні анархістів і ряду інших персонажів. Такі самі прийоми помітні в багатьох сценах фільму «Як гартувалася сталь». У «Райдузі» натуралізм виступав також виразно.

Про це писалось в рецензіях і статтях про фільм, а також у спеціальних розвідках про радянське кіно воєнного часу. Слід сказати, проте, що їх автори дорікають М. Донському іноді без достатніх підстав, знаходячи натуралізм там, де його зовсім не було. Суперечливим є, наприклад, погляд, висловлений І. Большаковим, який вважає, що «особливо яскраве натуралістичне рішення дане ним (режисером. — А. Р.) у сцені, коли Малючиха ховає в хаті свого маленького сина, вбитого фашистським солдатом»¹. Це навряд чи справедливо. Деякі подробиці в сцені похорону сина Малючихи, скажімо, такі, як утоптування могили, щоб зрівняти її з земляною долівкою сіней хати, не можна вважати натуралістичними. Вони посилювали реалістичний колорит усієї тяжкої обстановки, створеної жахливим терором окупантів, коли навіть похорон загиблого від їх руки хлопчика міг спричинитися до жорстокого переслідування. Насправді ж натуралізм режисерського трактування виявився не в наведених сцені, а в інших, там, де зображення душевного психологічного стану персонажів підмінювалось показом їх фізичних мук. До таких епізодів відноситься, зокрема, тривале нічне катування Олени.

Напівроздягнену, босу Олену німецькі вартові ганяють по снігу. Мороз. Її штовхають, вона падає, підводиться, знов йде, супроводжувана лайками, ударами, криками. Зорові і слухові образи, зняті крупним планом босі ноги Олени, що потопають у снігу, наполегливе підкреслення в музиці теми тортур і мук — лібрані так, щоб викликати враження про тяжкість фізичних страждань Олени. Такі самі прийоми видні і в сцені останнього допиту героїні, де режисер настирливо показував немовля, що лежало на столі Вернера, перериваючи напружений діалог дитячим плачем.

За винятком цих прикладів, що безумовно знижували ідейно-художню якість відповідних епізодів, в цілому режисерське трактування мало на увазі розкрити задум драматурга реалістичними прийомами.

Як у «Райдузі», так і в «Нескорених» чітко проявився характерний для М. Донського потяг до сатиричного зображення негативних персонажів. У першій картині поряд з образом Пусі був також епізод, надзвичайно наочний щодо цього. В ньому дана ціла колекція тих засобів, з допомогою яких режисер подав у смішному вигляді гітлерівського завойовника. В

¹ И. Большаков, Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны, М., 1950, стор. 56—57.

хату, де були самі діти, зайшов, шукаючи їжі, німецький солдат. Уже зовнішній вигляд його був сміховинним. Солдат тремтів від холоду, вуса у нього змерзлись, поверх чобіт були взуті величезні незграбні ерзац-валянки. Бажаючи сказати, чого йому хочеться, змерзле опудало в ерзац-валянках косноязычно вимовляло слово «млеко», потім сідало навпочіпки перед здливованими дітьми і жестами та звуками намагалось зобразити доїння корови. Але молока в хаті не було. Слідом за цим режисер показав, яка пристрасть до руйнування приховувалась за смішним обличчям фашиста. Солдат прицілювався з рушниці по черзі в кожного з дітей, втішаючись їх жахом, а потім стріляв у стінний годинник. Вигляд розбитого годинника і невимовний страх на дитячих обличчях примусили солдата розсміятися. Він пішов украй задоволений своєю варварською витівкою.

Елементи сатири видні і в «Нескорених», хоч тут вони не такі яскраві, як у наведеному епізоді з «Райдуги». Вони відчуються головним чином у прийомах дещо утрированого зовнішнього змалювання представників окупаційних властей, у їх мові, що являє собою традиційне спотворення і калічення російської мови (наприклад, німецький лейтенант говорить старим кваліфікованим слюсарям: «Ви не є чорнороби, ви є майстер, дуже гарний майстер»), а також у психологічній невірноваженості їх поведінки. Якщо в «Райдузі» сатиричні мотиви полягали в самому драматичному матеріалі, то в «Нескорених» цього не було. Тут М. Донського змушений був задовольнятися здебільшого прийомами зовнішньої сатиричної характеристики, що спостерігалось раніше в його фільмі «Як гартувалася сталь».

Помітною особливістю режисерської манери М. Донського є використання виразних засобів монтажу. З їх допомогою він часто добивається великого художнього результату. З огляду на це слід відзначити і обидві розглядані картини. Монтажні засоби в них в усьому підпорядковані завданням акторського втілення характерів, але в окремих випадках режисер тільки ними самими створює яскраві сцени. Візьмемо, наприклад, епізод кування залізної квітки в «Нескорених». Старі слюсарі, яких силоміць послали на зруйнований завод чорноробами, не хотіли працювати на фашистів. Але вони зголодніли за працею, їх руки нудьгують без роботи. І ось, криючись від фашистських наглядців, вони з грубої залізної болванки виковують квітку. Сцена чудово вирішена в звуко-ритмічному відношенні. Короткі крупні плани, які показують зосереджені обличчя слюсарів, надають їй динамічного й мальовничого характеру. Почуття робітників виражені в звуках творчого натхнення — у чітких, що швидко йдуть один за одним, дзвінких ударах молота, ритмічно організованих у певний музикальний образ. Тонке, органічне поєднання живописно-світлових планів і звукових образів свідчить про гостре професіональне бачення режисера.

Взагалі зображувальна культура «Райдуги», меншою мірою «Нескорених», відзначається, так би мовити, відповідністю її елементів драматургічній ідеї. Не останню роль у цьому відіграла та обставина, що обидва фільми знімав оператор Б. Монастирський.

Як натурні, так і павільйонні зйомки Б. Монастирського дуже точно передають атмосферу дії. Виділяючи характерні деталі обстановки, користуючись ефектами освітлення, він виразив настрій пригніченості й мороку, що панує в світі фашистської сваволі. В цьому розумінні його зйомки цілком відповідають ідеї сценарію. Вони реалістичні за стилем, в них постійно відчувається критична, оцінююча точка зору художника. Щодо операторського рішення особливо показова сцена, в якій жителі села з жахом спостерігають крізь напівзамерзлі вікна своїх хат знущання над беззахисною Оленою. Їх перелякані обличчя, замерзлі шибки, віконні рами створюють фізично відчутне враження ґрат тюрми, каторги, куди фашисти загнали все вільне і живе. У «Нескорених» ці риси операторської майстерності збереглися, але в деяких епізодах, наприклад, на зруйнованому заводі або в мандрах Тараса з тачкою, реалістична виразність почасти заглушена умовністю освітлення, умовністю трактування обстановки дії.

К. С. Станіславський говорив: «Потрібно вміти створювати на сцені не декорації, а найбільш вірне середовище для кожної групи дійових осіб, середовище, яке характеризувало б їх соціальний стан в даний день і годину»¹. Його порада цінна в рівній мірі і для кінематографії. Місце натурних зйомок фільму «Нескорені», вибране за участю досвідченого художника М. Уманського, так само, як і декорації, виконані за його ескізами, здебільшого були саме таким «вірним середовищем», де жили і діяли герої фільму. Особливо це стосується декорації квартири Тараса Яценка. Небагате, просте житло потомственного робітника цілком гармоніювало з типом господаря, а предмети побуту, як-от: дешевий годинник, вміщений на видному місці, велика дерев'яна скриня та ін. говорили про стійкість всього укладу сім'ї і невибагливість уподобань її голови. Тут видно піклування художника про те, щоб позитивні персонажі фільму перебували в найбільш реальній, правдивій і близькій до їх характерів обстановці. Але згаданий вище зруйнований завод і сцени мандрів Тараса з тачкою викликали інше враження. Незважаючи на безліч «побутових» подробиць, на них позначався брак конкретного знання, а отже, і художнього бачення того, що треба було показати.

Продуманою в усіх істотних деталях була робота художниці В. Хмельової в «Райдугі». Костюми радянських людей, фашистів, хати і їх внутрішнє обладнання, приміщення школи, сараї, підвали та інші колгоспні будівлі точно відтворювали обстановку і середовище окупованого україн-

¹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки Станиславского, стор 484.

ського села. Своєю життєвою правдивістю вони цілком відповідали правдивості почуттів дійових осіб фільму. Реалізм стилю художника базувався на глибокому знанню умов життя населення в окупованих районах. Але, мабуть, найвиразнішою була декорація приміщення німецького коменданта, що передавала в своїх архітектурних формах суть окупаційного режиму. Це був дерев'яний селянський будинок з високим ганком, що стояв на невеликому підвищенні осторонь від інших сільських будівель. У стінах будинку над рівнем ґрунту з усіх боків були прорубані вузькі поздовжні амбразури, звідти насторожено виглядали стволи важких кулеметів. В середині будинку, в порожніх холодних кімнатах вздовж стін були нагромаджені ящики з боеприпасами; у кулеметів звисали довгі, набиті патронами стрічки. Зазвучи команда — і весь цей зловісний механізм миттю прийде в рух. Трактуювання В. Хмельовою німецької комендатури було предметним, образним виразом тієї думки, що гітлерівці на окупованій території перебували в оточенні ворожої стихії, жили під владою страху, в передчутті грізної неминучої розплати.

Для написання музики М. Донської залучив композитора Л. Шварца, музика якого, принципи її застосування в фільмах «Як гартувалася сталь», «Райдуга» і «Нескорені» відзначалися більшим зв'язком з драматургією творів, ніж у багатьох фільмах тих років. Тоді музика досить часто використовувалась як ілюстративний елемент. У «Морському яструбі», наприклад, найкраще запам'ятовувалась матроська пісенька Ю. Мілютіна на слова Є. Долматовського; у «Дочці моряка» Ю. Мілютін передав приємні, легкі музичні картинки і настрої. Весь час звучав баян, грав патефон; по чудовому морю проходили яхти з молодими людьми, і музика ніби вторила красі їх життя; рокіт бушуючих хвиль викликав відповідну музичну ілюстрацію і т. д.

Ілюстративною за своїм характером була музика М. Богословського у фільмі «Олександр Пархоменко», причому в ній досить виразно звучали мотиви «ресторанної» меланхолії. Більш вдалими були пісні на слова поетів Є. Долматовського і В. Гусева, а також «Гінденбурзький марш».

Л. Шварц відмовився від ілюстративного принципу, усвідомивши, що музика в кіно повинна бути драматургічним елементом художнього фільму, розкривати образи своїми специфічними засобами. Він часто звертався до народних українських пісень, які у фільмах набували значення лише в зв'язку з характеристикою героїв, середовища, умов, обстановки дії. У фільмі «Як гартувалася сталь» посудниця привокзального буфету співає: «Ой, сестра, ти, сестра, яка горда стала». Її сумний спів, що його чути в цих сценах, сповнених метушні, крику, шуму, лайки, наче підкреслює мерзенну атмосферу притупляючої праці. Одноманітна пісня посудниці поетично розширює зміст епізодів. У «Райдусі» дід Охабко, кинутий разом з іншими односельчанами-заложниками в підвал, співає старовинну українську пісню «Ой, яка душа хоче добре жити, хай за

правду воює». Пісню діда підхоплює невидимий хор, а слідом за цим розгортається стрімкий наступ на село частин Радянської Армії. Створюється свого роду музично-смісловий полісемантизм: слова пісні зображують радянських солдатів як бійців, що воюють за правду, і водночас освячують їх подвиг моральним авторитетом сивої давнини. У «Нескорених» старий бандурист співає на базарі думу про козаків у турецькій неволі. Його слухають скорботні жінки, старики, діти. Страждання козаків, що томляться в полоні у яничарів, нагадують слухачам про їх власне гірке становище. Картини глибокої давнини, що оживають у співі сліпого бандуриста, посилюють бажання вийти на боротьбу з гітлерівцями. Отже, пісня виступає тут як художній елемент, що відтінює настрої персонажів фільму. В цілому композитор симфонічно розробляв провідні мотиви драматургії фільмів. Тим-то музика звучить у них в цілісному злитті з образним змістом.

Розглянуті фільми М. Донського означали, що українська кінематографія в період Великої Вітчизняної війни досягла серйозних творчих успіхів у розробці героїко-патріотичної теми радянського мистецтва.

ІНШІ ФІЛЬМИ

Для української кінематографії останній рік Великої Вітчизняної війни у виробничому відношенні був найнапруженішим порівняно з усіма іншими роками воєнного часу. Працівники Київської студії почали повертатися в Київ зразу ж після визволення його в листопаді 1943 р. Виробниче поживлення фактично настало з 1944 р., коли були здійснені основні відбудовні роботи. В 1945 р. поряд з постановкою «Нескорених» ішли на повний хід завершувальні зйомки ще кількох повнометражних художніх фільмів: «У далекому плаванні», «Українські мелодії», «Сигмунд Колосовський». Одночасна робота над чотирма великими, постановочно складними фільмами в тодішніх умовах становила серйозне виробниче завантаження, особливо якщо врахувати незадовільний стан основних цехів студії, погану технічну оснащеність, напівзруйновану павільйонну зйомочну площу.

У плані студії тоді вже відбивались до певної міри настрої мирного часу, намагання вийти за межі типових для воєнних років тематичних завдань і сюжетів. Так, далеко не сучасним тоді за сюжетним матеріалом був фільм В. Брауна «У далекому плаванні».

Фільм, що виявився однією з найбільш зрілих постановок В. Брауна, розповідав про життя російських військових моряків середини минулого століття. Його гуманістичні ідеї були зрозумілі радянським глядачам. Але сам факт звернення до оповідань Станюковича, зображення кругосвітнього плавання російського військового корабля і захоплюючих пригод у дорозі досить ясно говорив про те, що творчі працівники українського кіно почали відходити від тем війни. Фільм дозволений до випуску 8 березня 1946 р. Отже, його слід розглядати разом з творами післявоєнних років.

Фільм «Українські мелодії», здійснений режисерами І. Земгано та І. Ігнатовичем за сценарним планом Л. Дмитерка та Є. Помещикова, належав до творів воєнного часу. Хоч він закінчувався в 1945 р., але за висвітленням сюжетних подій може бути віднесений до 1942—1943 рр.

Під час Великої Вітчизняної війни в радянській кінематографії набув певного розвитку новий жанр або вид — фільм-концерт. Працівники кіномистецтва, прагнучи показати неординарні скарби багатонаціональної соціалістичної культури, розробили досить своєрідну форму. В рамках певної сюжетної схеми фіксувались виступи видатних оперних співаків, музикантів, читців, драматичних артистів, танцюристів та ін.; цей різномірний матеріал об'єднувався потім у зв'язний концерт.

Центральна об'єднана студія в Алма-Аті випустила казахський концерт «Під звуки домбр» (1943), «Союздитфільм» і Сталінабадська студія спільно створили «Таджицький кіноконцерт» (1943), Ташкентська студія за участю працівників української кінематографії здійснила постановку узбецького концерту «Подарунок Батьківщині» (1943), там же був знятий фільм «Концерт п'яти республік» (1944).

«Українські мелодії» також примикали до творів цього типу, сприйнявши всі його формальні особливості. В програму фільму були включені народні пісні, твори українських радянських поетів, гуцульські танці, музика українських дореволюційних і сучасних композиторів. У ньому брали участь відомі оперні й драматичні артисти, в тому числі І. Паторжинський, З. Гайдай, М. Платонов, К. Лаптев, К. Осмяловська, О. Ватуля, В. Добровольський та ін.

Проте це не могло усунути або затушувати ідейних та художніх недоліків у трактуванні сюжету концерту.

Зміст подій, викликаних нападом фашистської Німеччини, героїчний опір радянського народу автори «Українських мелодій» прагнули виразити в неправильно усвідомленій українській національній формі, з допомогою стародавніх фольклорних образів і етнографічних елементів. Радянського українця, що брав участь у боротьбі проти гітлеризму в ім'я свободи і незалежності соціалістичної Вітчизни, вони оточили тінями давнього минулого.

Основним мотивом сюжету концерту була музично-пісенна ілюстрація розповіді декоративного старого кобзаря про довоєнне життя села Тополівки, спаленого фашистами при відступі. Про те, що було в Тополівці до війни, розпитував командир однієї з частин наступаючої Радянської Армії. Відповіді кобзаря розкривались у відповідних сценах. Замість українського радянського села, нового побуту, нової культури, нових відносин показувалось «малоросійське» село, як його зображували деякі ліберальні українські письменники середини ХІХ ст. Жителі села займались гончарним та іншим кустарним промислом, їх духовні й естетичні запити повністю задовольнялись старими легендами. Одяг дійових осіб якраз личив цьому ідилічному світові хуторної романтики. Чоловіки з'являлися в шароварах, жінки красувались у важкому багатоярусному намисті. Прикрашали село тихі сонні ставки, криві вулички, пониклі верби. Режисери і художник М. Уманський відтворили на екрані етнографічний музей з

усім його архаїчним начинням. Звідси неминуче напрошувався висновок, що радянські люди, українці боролись у Вітчизняну війну за одвічну, стару, незмінну Україну.

Ці суто націоналістичні ідеї були помічені критикою, яка виступила в пресі з негативною оцінкою фільму. Газета «Радянське мистецтво» писала в редакційній статті: «В цій картині гостро відчувається присмак національної обмеженості, патріархальності, безкінечного милування давниною та її атрибутами. Як центральну постать цього фільму, фільму на тему про героїчну боротьбу народу з німецько-фашистськими загарбниками, постановники «Українських мелодій» узяли кобзаря.

Сумними очима старого дивиться він на все навколишнє. Більшість епізодів пройнято песимізмом, невимовним смутком, одчаєм якоїсь безпросвітної туги... Марно глядач сподівався б серед «Українських мелодій» почути хоча б одну мелодію радянського міста чи українського колгоспного села. У фільмі немає жодної сучасної української пісні¹.

Фільм «Українські мелодії» йшов на екрані лише кілька днів.

Після Великої Вітчизняної війни партійна преса вказала на такі самі помилки в творах деяких українських письменників. Але «Українські мелодії» в умовах 1945 р. нагадали працівникам української кінематографії, що питання боротьби з пережитками націоналістичної ідеології не зняті з порядку дня, що вони, як і раніше, є актуальними. Фільм І. Земгано та І. Ігнатовича зовсім не становив якогось прикрого поодинокого винятку. Київська студія в той час готувала ще кілька сценаріїв (пізніше заборонених), які за своїм ідейним змістом, за висвітленням життя Радянської України навряд чи відрізнялись від «Українських мелодій». Загалом факти свідчили про певне посилення впливу ідей українського буржуазного націоналізму. Особливо рішучі виступи проти них почалися після того, як ЦК ВКП(б) опублікував у 1946 р. відомі рішення про літературу, театр, кіно, які в сукупності становили цілу програму розвитку радянського мистецтва на тривалий час.

Фільм «Зигмунд Колосовський», яким завершується історія українського кіномистецтва воєнних років, щодо тематики можна віднести до тих ~~художніх творів~~, у яких йдеться про пролетарський інтернаціоналізм і спільність інтересів трудящих усіх країн.

Прямий зв'язок боротьби радянських людей з опором гітлеризмові в інших країнах працівники кіномистецтва показували досить часто, починаючи з кінозбірників. В українській кінематографії цьому присвячені, зокрема, короткометражні фільми «Квартал № 14», «Сині скелі», «Ніч над Белградом». Але якщо тематично «Зигмунд Колосовський» близький до фільмів названої групи, то щодо жанру він від них відрізняється.

¹ «Радянське мистецтво», 1946, № 38.

У відомих документах цей фільм іменується кіноповістю, хоч насправді це не кіноповість, а твір яскраво вираженого пригодницького жанру. Поставлений він режисерами С. Навроцьким і Б. Дмоховським за сценарієм І. Луковського.

Дія відбувається в Польщі в дні гітлерівської окупації, незадовго до визволення країни Радянською Армією. Основна дійова особа — передовий журналіст, офіцер старої польської армії Зигмунд Големба. Големба потрапив у полон до фашистів, але йому вдається вирватися з їх рук за виняткових обставин завдяки його спритності і одчайдушній сміливості. Він пробирається в місто з наміром побачитись насамперед із своїм кращим другом, художником Яном Колосовським, але не застає його в живих: не перенісши жаху й ганьби окупаційного режиму, художник покінчив життя самогубством. Големба не виправдовує такого виходу. В його душі давно вже визріло тверде рішення мстити гітлерівцям за загибель сім'ї, за страждання народу. І Големба вступає в сміливу боротьбу з фашистами, виявляючи при цьому чудеса хоробрості, винахідливості, перетворення. Ефектна історія його надзвичайних пригод і становить сюжет фільму.

В ньому дуже широко використані можливості пригодницького жанру. Показавши патріотичні мотиви, що лежать в основі вчинків Големби, режисери перетворили дію фільму в безперервний ланцюг найнесподіваніших, часом неймовірних подій. Големба-Колосовський здійснює одну диверсію за одною. Спалахують і валяться будинки, зайняті фашистами, горять цистерни з паливом, летять у прірву німецькі солдати, скинуті чиеюсь могутньою рукою, вивалюються з легкових машин трупи гітлерівських генералів і т. ін: Колосовський невловимий. Він вражає спритністю і безстрашністю. Фільм перенасичений пожежами, вибухами, тривожним ревінням сирен, боями, стріляниною, блиском ножів і багнетів. Його герой за ходом дії не раз перевтілюється. Згідно із задумом режисерів оператор Ф. Фірсов, композитор О. Сандлер, художники Я. Рівовш, М. Солоха, Є. Ганкін створили у фільмі інтригуючу напівтемну атмосферу безперервного переслідування, тривожних звуків, якихось таємничих закутків.

Жанр картини зумовив характер акторської роботи. Призначення переважної більшості дійових осіб зводилось до «підслужування» основному персонажу, Голембі. Внаслідок цього можливості акторів були обмежені. Проте багато акторів виявили високу професійну майстерність. П. Скороход, граючи бідного селянина-силача Стефана Ракушку, який з наивною простодушністю розповідає на суді про те, як він побив голоbleю нахабного гітлерівця, досить тонко виразив глузливу іронію над ворогом і його польськими прислужниками. М. Висоцький, трактуючи в комедійному плані роль польського квіслінга Горовського, показав не-привабливий образ боягузливої, жалюгідної людини, що втратила останні

залишки честі. Д. Мілютенко розкрив зловісний характер польського фашиста, запеклого політичного інтригана Венцеля.

Решта виконавців як позитивних так і негативних персонажів (В. Освецімський — Людвіг, В. Шишкін — Станіслав Орлік, Д. Голубієвський — ксьондз Йориш, І. Мурова — Юлька, А. Добронравов — Комлич, Ч. Сушкевич — Анджей Кресович, Г. Клерінг — фон Бюлов, М. Роменський — герр Пферке, Є. Опалова — фрау Пферке, М. Романов — Лангфельд, С. Петров, О. Таршин, М. Гродський — гестапівці) кожний по-своєму, виходячи із змісту особистого завдання, намагалися знайти живі барви і подробиці для своїх схематичних ролей. Їх зусилля багато в чому усунули недоліки драматургічної розробки образів.

Вирізнялась у фільмі гра Б. Дмоховського, виконавця головної ролі Големби-Колосовського. Образ Големби, по суті, статичний. Відсутність у нього внутрішнього життя компенсується надзвичайним багатством зовнішньої активності, що становить взагалі істотну особливість жанру пригод. Големба-Колосовський виступає під різними личинами, часто міняючи їх. В одному випадку він видає себе за німецького солдата-інваліда Гросса, власника дрібної крамнички, який займається підозрілими спекуляціями, в другому — за шефа гестапо майора Ультера, в третьому — за польського прокурора Валішевського, в четвертому — за угорського барона, лейтенанта Федруччі. Щоправда, всі ці перетворення не мали належного психологічного виправдання. Вони сприймалися як ілюстрація хоробрості і спритності сміельчака Големби і виправдовувались лише специфікою жанру. Багатолика роль героя знайшла вдалого виконавця в особі артиста Б. Дмоховського. Його професіональна майстерність особливо проявилась у мистецтві зовнішнього перевтілення. Виступаючи як Големба, Б. Дмоховський весь зібраний, зосереджений, енергійний, справляє враження людини, справді відданої високій меті визволення батьківщини. Як двійник прокурора Валішевського або гестапівця Ультера він передає головним чином їх зовнішні характерні прикмети: старечу дряхлість прокурора, важкий допитливий погляд майора, його манеру курити, носити і поправляти на голові кашкет, одягати великі шкіряні рукавиці. В невеликій ролі барона Федруччі він чудово зобразив аристократичного фата, хоч і зловжив дещо прийомами суто опереточного характеру. Те саме можна сказати і про виконавця ролі інваліда Гросса. Але сцена в тюрмі, де мнимий Гросс з ідіотським виглядом оплакує віднятий у нього залізний хрест, зіграна чудово.

Дозвіл на випуск «Зигмунда Колосовського» дано 22 грудня 1945 р. В цей час радянський народ, ліквідувавши агресію і на Сході, вже понад три місяці жив в умовах миру. Труднощі, злигодні, незліченні страждання, що їх принесла війна, поступово відходили в минуле.

ВИСНОВКИ

Творчий шлях українського кіномистецтва — складової частини української соціалістичної культури, — пройдений за роки Великої Вітчизняної війни з червня 1941 по кінець 1945 р., дуже показовий. Під час найтяжчого випробування для країни українське кіно, як і взагалі багатонаціональне радянське мистецтво і література, цілком стали на службу інтересам народу. Драматичні конфлікти його творів відображали основний соціальний конфлікт епохи. Позитивними героями у фільмах виступали радянські люди, які боролися за втілення в життя найпередовіших ідеалів. Твори українського кіномистецтва були пройняті пафосом утвердження ідеології пролетарського інтернаціоналізму, радянського патріотизму, дружби народів. Героїзм і велич дійсності розкривалися в них як велич боротьби за свободу і незалежність соціалістичної Вітчизни.

Найважливішим уроком цього періоду історії української кінематографії є наочне підтвердження нестаріючої істини: мистецтво лише тоді успішно виконує суспільно-виховну і естетичну роль, коли його ідейність невіддільна від реалізму. Власне, внутрішній зміст розвитку українського кіномистецтва у воєнні роки саме і полягав у все тіснішому зближенні його з життям, подоланні схематизму, спрощенства, натуралізму і завершився в межах розглядуваного періоду творами, в яких дійсність розкривалась у значних, правдивих художніх образах. Неоціненну роль при цьому відіграв досвід російської кінематографії. Зображення в усіх кращих її творах радянської людини на війні було значною мірою естетичним взірцем і прикладом конкретного творчого розв'язування основного завдання мистецтва. Першорядне значення мала також і практична робота в українській кінематографії російських режисерів, сценаристів, акторів, екранізація творів російської радянської літератури, присвячених революційній боротьбі на Україні. Всі такі факти були яскравим відображенням випробуваної дружби російського і українського народів, що зміцніла в роки Великої Вітчизняної війни.

В українському кіномистецтві воєнного часу виразно проявились характерні риси радянського мистецтва — ідейність, реалізм, інтерес до найактуальніших проблем життя радянського суспільства. Разом з тим у ньому виразно проявились риси, породжені саме воєнним часом. Зростає пряма агітаційна функція кіномистецтва. Кінодраматурги і режисери художніх фільмів, виходячи часто з різних творчих задумів, мали на увазі одну спільну мету: звеличення боротьби радянських людей. Показуючи мільйонам глядачів, яким невичерпним джерелом масового героїзму була любов до Батьківщини, українське кіномистецтво прагнуло викликати і виховати ненависть до ворога.

Мабуть, ніколи в минулому почуття ненависті не виявлялось так сильно і не було таким переконливим виразом конкретного соціального гуманізму, як під час Великої Вітчизняної війни. На окупованій землі гітлерівці чинили нечувані злочини. Добродушність, безтурботність були б надто небезпечні для справи перемоги; тим-то радянських людей закликали бути нещадними в боротьбі з ворогами. Безпощадність, ненависть, помста за наругу над народом супроводжували з самого початку війну з гітлеризмом і становили необхідну умову перемоги над ним. Почуття ці володіли радянськими людьми безроздільно, вони були найістотнішою частиною змісту життя, а звідси стали й змістом мистецтва.

Всі твори кіно тих років, взяті під кутом зору основного настрою періоду Великої Вітчизняної війни, пройняті поезією ненависті, пафосом помсти. Не зайвим буде нагадати, як Белінський, характеризуючи головні риси передової літератури його часу, писав, що пристрасне, сповнене ворожнечі і любові мислення стало життям всякої справжньої поезії¹. Його зауваження можна віднести і до творів радянського кіномистецтва тих років, коли сила і глибина патріотичної любові вимірювались силою і глибиною ненависті.

У фільмі «Секретар райкому» найсильнішою була сцена клятви партизанів мстити з усією пристрастю гнівної душі. Дещо риторичний текст клятви, що зобов'язує відповідати окупантам кров'ю за кров і смертю за смерть, прозвучав як урочистий заклик, сповнений епічної сили. Стояли ряди партизанів з суворими, застиглими в рішучості обличчями, а в глибині виднілись кістяки висаджених у повітря будов, шибениці з повішеними, клубочився дим згарищ. Боротьба виступала тут у своєму невідворотному вигляді, і глухий рокіт голосів, що вимовляють клятву, здавався природним пориванням обуреного людського почуття. У фільмі «Вона захищає Батьківщину» ненависть і помста виступають як най-

¹ Див. В. Г. Белінський, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, стор. 410.

переконливіші причини, що пояснюють різкі зміни в поведінці головної дійової особи. Втративши чоловіка і дитину, колгоспниця Парасковія Лук'янова вся ціпене від горя. В такому стані вона перебуває доти, поки в її свідомості не промайнула думка про те, що ворогів можна і треба вбивати. Усвідомивши це, Парасковія звільняється від заціпеніння, що охопило її, і стає месницею.

Для Федосії, як і для решти позитивних персонажів «Райдуги», кращою розрадою служить не тільки надія на швидке визволення, а й зв'язана з нею відрадна думка, що тоді, нарешті, настане час помсти гітлерівцям за всі їх злочини. У «Нескорених» весь смисл духовної еволюції образу Тараса Яценка зводиться до утвердження активної боротьби проти фашистів, до заклику вбивати їх без усякого жалю. У «Зигмунді Колосовському» Големба, осуджуючи свого друга за малодушність, говорить над його тілом, що швабів треба знищувати, витрачаючи на них всі набої. Ненависть і помста забарвлювали собою, по суті, все коло питань, порушених у художніх фільмах воєнного часу. Ненависть і помста, спрямовані проти фашизму, були тоді мало не панівною емоцією радянського кіномистецтва.

Прямі агітаційні завдання мистецтва визначали як зміст, так і трактування фільмів, їх стиль. Правдивим життєвим спостереженням у кращих художніх фільмах відповідала правдивість форми виразу. Проте в рамках і на основі реалістичних принципів сформувались досить специфічні риси мистецтва як результат впливу воєнного часу. Зникла особиста тема в старому розумінні слова, пропав інтерес до питань індивідуального значення, до інтимних порухів людини. Зображувалось лише те, що так або інакше мало зв'язок із загальними поняттями про долю народу і країни, про ставлення до ворога. Ніщо інше не здавалось важливим ні глядачам, ні самим митцям. Цим пояснюється не тільки патріотична тематика творів української кінематографії, всього радянського мистецтва, а й їх пристрасна полемічна заостреність проти ворожих елементів суспільства, саркастичне і сатиричне заперечення всього, що суперечило радянським нормам поведінки, побуту, моралі. В «Нескорених» батько суворо осуджує сина за те, що він не загинув під час бою із зброєю в руках, а потрапив у полон до ворога. У «Райдусі» голодна вчителька з презирством шпурляє в обличчя сестрі принесені нею продукти, тому що та — коханка гітлерівця. Обурена радянська совість не допускала ніяких компромісів і угод з ворогом та його посібниками.

Агітаційно-виховна мета кіномистецтва пояснює і таку істотну особливість стилю художніх фільмів, як надзвичайно широке використання прийомів ораторського мистецтва. Ніколи раніше з екрана не звучали так часто ораторські промови, як у роки війни. В них чути було все той

же заклик помститися гітлерівцям, не щадити зусиль у війні проти них. Вони були пройняті палким громадянським пафосом.

Не важко помітити конкретну причину поширеного звернення до ораторського мистецтва в кіно. Митці прагнули, щоб їх фільми якнайбільше впливали на аудиторію, щоб вони збуджували у глядачів патріотичну свідомість відповідальності за долю Батьківщини. Але безпосереднє враження від художніх образів, що часто-густо хибували на схематизм, не завжди було яскравим і сильним. Брак художності автори фільмів прагнули компенсувати ораторським виступом персонажа, який доводив те, що треба було виразити всім ходом дії¹.

Ораторським стилем відзначається фільм «Олександр Пархоменко». Потяг до виголошення промов становить дуже характерну звичку головного персонажа цього фільму. Ховають у братській могилі товаришів по зброї — Пархоменко виголошує промову; похитнувся під впливом анархістів нестійкий полк — Пархоменко виголошує промову; одружується бойовий командир — Пархоменко перш ніж випити чарку виступає з промовою; анархісти зв'язали і кинули Пархоменка на підлогу вагона — він і тут умудряється виголосити промову. Його промови, як правило, важкуваті за синтаксичною будовою, стилізовані під народну, «чорноземну» простоту. Біля братської могили він висловлюється так: «Загинули ви, хлопці, за землю свою хорошу, за нашу Україну. Не пошкодували ви життя своє віддати, і цього люди вам ніколи не забудуть». Кінець останньої фрази має негативне забарвлення, як синонім слів «не простять». Тут же Пархоменко обіцяє бити ворога «невтомно до сьомого сердечного поту».

¹ Виступ на зборах, промова на мітингу, звернення до аудиторії із закликом є проявом активності радянських людей, природною формою їх суспільної поведінки. Все це показується в мистецтві з таким самим правом, як, наприклад, праця, любов, подвиг. У даному разі суть питання полягає не в цьому, а в тому, що вдаючись до засобів ораторського мистецтва, автори фільмів часто нехтували вимогами художньої правди.

Впадала в око умовність творчого рішення всякий раз, як тільки дійова особа ставала оратором. Тоді відразу ж втрачали своє значення реальні умови зображуваної обстановки, художня правда образу. Показова одна велика сцена у фільмі «Партизани в степах України». Оточені гітлерівцями, колгоспники риють могилу. З їх рядів виходить Палагея, наближається до зрадника Довгоносика і виголошує промову, сповнену презирства, ненависті, віри у швидку помсту. Зміст промови не викликає жодних заперечень, але довга промова в сцені масового розстрілу сама по собі була очевидним порушенням художнього реалізму. В «Райдузі» у заключних сценах, де показано розгром німецького гарнізону, розлучені колгоспниці кидаються на гітлерівців. Їх спиняє Федосія. Вона звертається до розлучених жінок з палкою промовою, логічно доводячи, що моментальна смерть — надто легка кара для фашистів. Сцена вирішена переконливо, але й тут допущено порушення художньої правди образу: рядова колгоспниця говорить, як досвідчений промовець, що звик виступати перед великою аудиторією. Ораторська майстерність героїні не відповідала її характеру.

Звернення до прийомів ораторського мистецтва само по собі не викликає заперечень. Ораторський пафос позитивних героїв давно вже відомий радянським глядачам з таких визначних довоєнних творів, як «Щорс» і дві серії «Великого громадянина». Заперечення викликає тільки недоречно застосування засобів ораторського мистецтва, коли це знижує художність, послаблює виховну дію фільмів.

Провідним жанром української кінематографії воєнного періоду була кіноповість. Ця жанрова форма, що допускала широке охоплення явищ, виявилась найбільш придатною для зображення подій Великої Вітчизняної війни.

Кіноповість у ті роки мало не витіснила інші, не менш законні жанри і навіть породила звичку називати кіноповістю взагалі кожний твір.

Жанр кіноповісті розвинувся у воєнні роки не випадково. Загальні причини цього кореняться в умовах часу. Вітчизняна війна поставила перед радянським народом важливі питання його життя, які народ розв'язував зброєю. Боротьба вимагала від нього сили, гнучкості, активності. В окремих людині також найбільше цінувалась здатність доцільної активності, бо саме ця якість давала найбільш практичні результати для спільної справи. Кіномистецтво, як чутливий орган суспільного настрою, швидко вловило вимоги часу. Воно стало виділяти в образах позитивних героїв їх підвищену активність, вміщуючи дійових осіб у рамки сюжету, що забезпечує найбільшу свободу прояву енергії зовнішньої дії.

Звичайна драма з її психологічною проблематикою і напруженою увагою до внутрішнього життя образу, з послідовним зображенням всіх ступенів його еволюції виявилась тоді найменш пристосованою для розв'язання нових завдань кіномистецтва.

Сказане зовсім не применшує значення драми, не піддає сумніву можливості її розвитку. В естетичному відношенні кіноповість, зрозуміло, аж ніяк не вище драми, але широке звернення в роки війни саме до неї, а не до драми, було цілком закономірним. Зображення визначних подій, які торкалися долі цілих народів, і героїзму радянської людини, що творить нечувані історичні подвиги, неминуче спричинялося до більш-менш рішучих нововведень і в галузі прийомів мистецтва. Смысл їх зводився до того, щоб підпорядкувати форму даного виду мистецтва новому змісту, щоб форма не обмежувала і не спотворювала його, а проймалась ним і допомагала йому розкриватися з найбільшою повнотою.

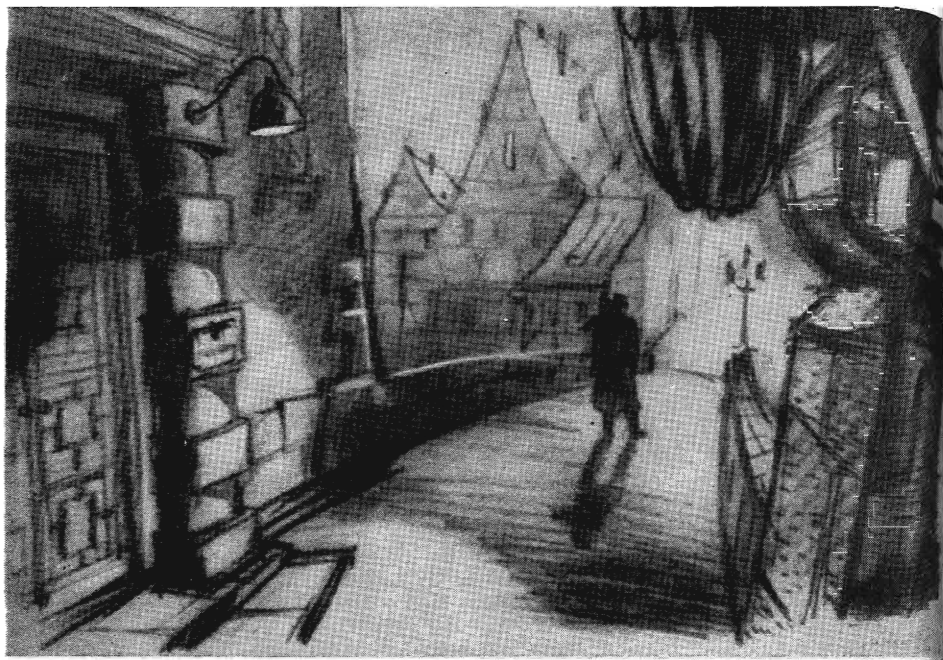
Першим і найближчим результатом цього був відступ від звичних формальних законів побудови дії, які вимагали, зокрема, чіткого мотивування кожного, навіть дріб'язкового вчинку дійової особи. В результаті шукань нової форми, які відводили від старих правил побудови сюжету, герой виступив у світі великих захоплюючих подій епохи. Митці відкрили нові можливості зображення узагальнюючих картин життя.



«Подвиг розвідника».
Кадр з фільму.
В ролі
майора
Федотова —
П. Кадочников.

«Подвиг розвідника».
Кадр з фільму.
В ролі
майора Федотова,
що видає себе за
Генріха Еккерта, —
П. Кадочников,
в ролі
Віллі Поммера —
С. Мартінсон.





«Подвиг розвідника». Ескіз декорації. «Летцен. Площа». Художник М. Уманський.



«Подвиг розвідника».
Ескіз декорації.
«Летцен. Площа».
Художник М. Уманський.



«Третій удар». Кадр з фільму. На передньому плані—в ролі Толбухіна—В. Станіцин,
в ролі Василевського — Ю. Шумський.



«Третій удар».
Кадр з фільму.
В центрі —
в ролі
матроса Чмиги —
М. Бернес.

«В мирні дні».
Кадр з фільму.
В ролі
матроса Панічука —
С. Гурзо.



«В мирні дні». Кадр з фільму. В центрі — в ролі матроса Сучкова — А. Сова.



Значно раніше ці мистецькі завдання були розв'язані в літературі в жанрі романа. Звідси ясно: якщо кіноповість стала панівним жанром кіномистецтва в роки війни, то виникла вона значно раніше під безпосереднім впливом літератури. Справді, за характером і особливостями своєї структури кіноповість тягнеться найбільше до романа. Дія тече в ній також вільно й широко, як і в романі, її композиція об'єднує різноманітні поетичні елементи, включаючи драму, лірику, комедію, епос, сатиру. Кіноповість відкидає дріб'язкове мотивування вчинків героя. Мотиви його поведінки випливають з основного соціального конфлікту епохи і його окремих відгалужень.

Вказані ознаки властиві до певної міри й іншим жанрам кіномистецтва, але в кіноповісті вони виражені послідовніше. В цілому ж, якщо представити тенденцію розвитку радянської кінодраматургії і кіномистецтва, стане ясно, що вона полягає в зближенні кіно з провідними формами літератури. Це підтверджується не тільки кіноповістю. Художньо-документальний жанр, утверджений визначними творами радянської кінематографії, також багато чим зобов'язаний згаданим формам літератури.

«Олександр Пархоменко», «Як гартувалася сталь», «Партизани в степах України», «Райдуга», «Нескорені» — взагалі всі основні фільми української кінематографії воєнного періоду є кіноповідями.

У творах української кінематографії воєнних років розповідалось про самовіддану боротьбу українського народу проти фашистської навали, малювались образи стійких, мужніх патріотів. Вони знайомили інші радянські народи з героїчними подіями історії України, сприяючи цим ще тіснішому зближенню братніх радянських народів на основі ідей пролетарського інтернаціоналізму. Такі фільми, як «Райдуга» або «Нескорені» були цінним вкладом у художню скарбницю багатонаціональної соціалістичної культури.

Українська кінематографія мала разом з тим серйозні недоліки. Найістотніший з них полягав у тому, що майстри українського кіно фактично не показали патріотичної праці радянського робітничого класу, колгоспного селянства та інтелігенції. Отже, кіномистецтво не відобразило важливої сторони життя радянського народу. Сценаристи і режисери, захоплені гострим драматизмом подій в окупованих районах, довгий час не помічали поетичного змісту справді безприкладного героїзму радянських людей у тилу.

В другій половині 1943 р. РНК СРСР і ЦК ВКП(б) прийняли постанову «Про невідкладні заходи по відбудові господарства в районах, визволених від німецької окупації». В цьому програмному документі ставились і розв'язувались основні проблеми господарського відродження тих областей, в тому числі й України, які зазнали тимчасової фашистської окупації. Виражені в ньому державні ідеї не знайшли відбиття в українському кіномистецтві.

Прагнення до якнайповнішого показу героїзму дійсності становить внутрішній рушійний мотив українського кіно протягом всіх років війни. На цьому шляху воно досягло великих творчих успіхів. Переможне завершення війни дозволило радянському народові перейти до мирного господарського і культурного будівництва. Комуністична партія розробила економічну програму поступового переходу радянського народу до комунізму. Перед кіномистецтвом, як і перед іншими видами мистецтва та літературою, постали нові завдання. Мистецьке розв'язання їх зумовило дальший розвиток радянської багатонаціональної кінематографії та її складової частини — українського кіно.

Розділ другий

1946 - 1954

У травні 1945 р. гітлерівська Німеччина була переможена. Радянський народ дістав змогу приступити до мирної творчої праці. Комуністична партія спрямовувала його зусилля на забезпечення швидкого піднесення промисловості, сільського господарства, транспорту, культури. Країна, що перенесла весь тягар спустошливої війни, знов набиралась свіжих сил.

Господарське будівництво тисячами фактів щодня говорило про свідому творчість будівників комунізму, про їх духовне зростання. Це ставило перед мистецтвом, літературою, кінематографією нові завдання, відмінні від завдань воєнних років. Основна мета мистецтва віднині полягала в тому, щоб звеличити радянську людину, яка замінила знаряддя знищення знаряддям будування. В житті народжувались і життя висувало нові теми й сюжети, воно потребувало розробки конфліктів, типових з погляду трудощів і суперечностей розвитку радянського суспільства в післявоєнних умовах.

Партійна преса поступово вказувала на це, підкреслюючи значення підвищення ідейності літератури і мистецтва. В 1943 р. «Правда» надрукувала статтю «Про ідейність у кіномистецтві», показавши на прикладі художніх фільмів «Актриса» і «Повітряний візник», до яких помилок приводить байдужість щодо ідейного змісту¹. Пізніше, в 1946 р., журнал «Большевик» опублікував редакційну статтю «Значення ідеологічної роботи в сучасних умовах», яка подала серйозну допомогу в усвідомленні головних завдань мистецтва в період поступового переходу до комунізму. Основні положення статті торкалися назрілої потреби зображувати нові риси радянських людей. «Соціалістичний реалізм радянських письменників, що кровно зв'язані з народом і живуть з ним одним життям, —

¹ Див. «Правда», 1943, № 241.

говорилося в ній, — покликаній дивитись вперед і формувати образ людей, що готуються вступити в комуністичне суспільство»¹.

Проте, незважаючи на цілковиту ясність цих вимог, працівники мистецтва, літератури і кіно не відразу відповіли на них у своїй творчості.

У свій час кінематографія порівняно швидко перебудувалась стосовно до потреб воєнного часу, а тепер вона дуже боязко, повільно переходила на мирні рейки. За планом, складеним з врахуванням післявоєнних труднощів, у 1946 р. всі студії Міністерства кінематографії СРСР повинні були підготувати 21 художній фільм (до Великої Вітчизняної війни випускалось щороку 30—40 фільмів); фактично підготували лише 12. Стан кінематографії був вкрай незадовільний; преса відзначала її недопустиме відставання. А втім, різке зниження виробництва фільмів ще не вичерпувало всієї суті справи.

Після Великої Вітчизняної війни в кіно виявилось багато недоліків, у тому числі — надмірне захоплення темами з далекого минулого. Плани центральних і республіканських студій передбачали підготовку сценаріїв і виробництво таких фільмів, як, наприклад, «Пікова дама» за оперою Чайковського, «Вовки і вівці» за Островським, водевіль «Лев Гурич Синичкін» Ленського, «Семетей, син Манаса», «Анаїт», «Робінзон Крузо» за Дефо та ін.

В українській кінематографії становище було таке саме. Починаючи приблизно з другої половини 1945 р., Київська студія готувала сценарії «Хазяїн» за І. Тобілевичем, «Чорна рада» за однойменним романом П. Куліша, «Ярослав Мудрий» за п'єсою І. Кочерги та ін. Причина такого посиленого інтересу до історичної тематики і літературної класики полягала головним чином у неправильному розумінні завдань мистецтва. Багато сценаристів і режисерів були щиро переконані, що коли в роки війни перед кіно стояло завдання морально-політичної мобілізації народу, то після неї потрібні просто розважальні фільми. За цим часто ховалось ще побоювання братися за розв'язання серйозних ідейно-художніх проблем, що їх висувала практика комуністичного будівництва.

Під час Великої Вітчизняної війни драматичний матеріал знаходився, так би мовити, на самій поверхні, на очах у всіх. Тоді вибір теми, шукання типового драматичного конфлікту, розробка сюжету тощо полегшувались подіями війни. Після її закінчення становище змінилось. Матеріал для драматичного твору тепер доводилось шукати уже в іншій сфері, там, де героїзм радянської людини проявлявся не у виняткових воєнних подвигах, а в буденному мирному житті. Поезія життя ховалась у прозі життя, витягати її звідти було незмірно важче, ніж показувати героя в огні і диму боїв. Щоб правильно розв'язувати ці нові завдання, працівники мистецтва повинні були добре знати життя, ясно розуміти перспективи розвитку радянського суспільства.

¹ «Большевик», 1946, № 9.

У практиці післявоєнного мистецтва й літератури намітилось небезпечне розходження між вимогами до художньої творчості, що випливають з корінних інтересів комуністичного будівництва, з одного боку, і напрямом творчості деяких письменників, сценаристів, драматургів, режисерів, з другого. Радянські люди були взірцем високих моральних якостей, показували приклад трудової доблесті, а тимчасом в окремих творах мистецтва вони зображувались викривлено. Знаходились письменники, які представляли радянських людей обивателями, що висміюють сучасне і не вірять у майбутнє. Ставились фільми, в яких сучасні радянські робітники — освічені, озброєні досконалою технікою, показувались невігласами, п'яницями, що покладаються в роботі не на машини, а на свою м'язеву силу. В українській літературі і літературознавстві дістали певного поширення буржуазно-націоналістичні погляди. Затверджувались безідейні, фальшиві сценарії, де неправильно висвітлювалось життя на Україні після Великої Вітчизняної війни.

Неблагополучне становище в радянській літературі і мистецтві було рішуче виправлене партією. В середині 1946 р. ЦК ВП(б) прийняв кілька важливих рішень, знаменних в історії нашого суспільства. 14 серпня — про ленинградські журнали «Звезда» і «Ленинград», 26 серпня — «Про репертуар драматичних театрів і заходи до його поліпшення», 4 вересня — «Про кінофільм «Велике життя» (другу серію). В цих документах, а також у постанові від 10 лютого 1948 р. «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі», говорилось про недоліки різних видів художньої творчості. Названі документи об'єднувались спільною ідеєю боротьби за партійність мистецтва і літератури, за чистоту радянської ідеології, проти аполітичності, безідейності, формалізму, схилення перед реакційною буржуазною культурою. Виходячи з марксистсько-ленінського розуміння мистецтва як специфічної форми пізнання і перетворення дійсності, партія викрила шкідливість творів ряду письменників, драматургів, режисерів театру і кіно і на багато років вперед вказала напрям розвитку радянського мистецтва й літератури. Нові ідейно-творчі завдання вичерпно визначались, наприклад, у постанові «Про репертуар драматичних театрів і заходи до його поліпшення». В ній говорилось: «ЦК ВКП(б) ставить перед драматургами і працівниками театрів завдання — створити яскраві, повноцінні в художньому відношенні твори про життя радянського суспільства, про радянську людину. Драматурги і театри повинні відображати в п'єсах і спектаклях життя радянського суспільства в його невинному русі вперед, всіляко сприяти дальшому розвитку кращих рис характеру радянської людини, що з особливою силою виявились під час Великої Вітчизняної війни»¹.

¹ «КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК», ч. III, вид. 7, К., 1954, стор. 463.

У постанові про другу серію фільму «Велике життя» розв'язувалось багато питань, першорядних з погляду практичних завдань кінематографії, критично оцінювались не самі лише ідейно-художні, а й організаційні сторони виробництва фільмів. Конкретний аналіз «Великого життя», точна характеристика основних персонажів, вказівка на те, якими є відбудовники Донбасу в житті і як фальшиво змальовані вони у фільмі, — цілком розкрили згубний вплив келійності на роботу сценариста й режисера. Зіставлення дійсності та її спотвореного відображення показало працівникам кіно, яку треба мати широту поглядів, яке глибоке знання марксистсько-ленінської теорії, щоб зображувати радянську дійсність у правдивих і досконалих художніх образах.

Крім фільму «Велике життя» Л. Лукова, в постанові ЦК ВКП(б) розбирались твори ще кількох відомих режисерів, у тому числі друга серія фільму «Іван Грозний» С. Ейзенштейна, «Адмірал Нахімов» В. Пудовкіна, «Прості люди» Г. Козинцева і Л. Трауберга. В усіх цих фільмах були помилки, що випливали або з незнання історії, фактичного значення і ролі в ній видатних діячів минулого, або з поганого знання радянської дійсності. ЦК ВКП(б) зробив висновок, що таке часте виробництво фальшивих фільмів пояснюється легковажним ставленням сценаристів і режисерів до своїх обов'язків, їх недоброякісною роботою.

Рішення партії з ідеологічних питань запалили радянську мистецьку інтелігенцію на дальшу боротьбу за ідейність мистецтва, за розвиток і послідовне застосування принципу комуністичної партійності. Партія розчистила ґрунт для майбутніх успіхів мистецтва, літератури.

Справді, борючись за практичне здійснення вказівок партії, працівники кінематографії незабаром створили значні художні фільми. Успіхом у глядачів користувались «Адмірал Нахімов» В. Пудовкіна (перероблений за вказівками партійної критики), «Сільська вчителька» М. Смирнкової і М. Донського, «Сказання про землю сибірську» Є. Помещикова, М. Рожкова, І. Пир'єва, «Молода гвардія» (за одноіменним романом О. Фадеева) С. Герасимова, «Повість про справжню людину» Б. Полевого та В. Столпера, «Мічурін» О. Довженка і багато інших. В українській кінематографії також намітились деякі зрушення.

Першими за часом після згаданих рішень ЦК ВКП(б) на Україні вийшли фільми «В далекому плаванні» (березень 1946 р.), «Центр нападу» (грудень 1946 р.), «Подвиг розвідника» і «Голубі дороги» (грудень 1947).

Серед них трохи окремо стоїть «В далекому плаванні». Цей фільм готувався у воєнний період і свідчив про шукання нової тематики, яка виходила з кола звичайних тем тих років. В ньому не порушувались і, звичайно, не могли порушуватися питання, які мали стати головними для радянського мистецтва і літератури.

Поставив фільм В. Браун за сценарієм Г. Колтунова. В основу сюжету сценарію було взято кілька оповідаць К. Станюковича. За потворними формами людських відносин, породженими кріпосництвом, що їх яскраво описав визначний російський письменник, автори фільму розкривали почуття простої людини з народу, її душевне благородство. Зображення моральних якостей рядових матросів, їх віри в свою батьківщину є найсильнішою стороною фільму.

Дія відбувається на борту корвета «Витязь», який перебував у трирічному плаванні. Пригоди довгого шляху, морські звичаї входять неодмінним елементом у розповідь. Одночасно оповідається про кумедного прибулного цуцка, прозваного Куцим, про молодого безталанного матроса Єгорку, про дружбу, сварку і замирення двох романтично настроєних гардемаринів, про взаємовідносини між матросами і офіцерами, про звички старого боцмана Дзюби.

Щодо стилю фільм розпадається на дві різні частини. Все, що стосується мови і почуттів дійових осіб, прийомів гри артистів, характеристики зовнішньої обстановки і побуту російського військового корабля, свідчить про прагнення режисера, оператора, художника створити реалі-

стичні, правдиві картини. Деяке відхилення від цього становлять лише надумані слівця писаря «повне благоуханіє» та лайка Дзюби «три холери, дві чуми». Такі вирази здаються штучними. Поряд з переконливими реалістичними епізодами, які показують Росію і росіян, є зовсім інші картини і сцени, де відчувається вплив якихось літературних асоціацій. Особливо це помітно в епізодах, в яких змальовується закордон — Кадікс і Гонолулу. Тут режисерське вирішення визначається, очевидно, не стільки знанням реального життя, скільки бажанням показати якийсь романтичний, екзотичний світ. На трактуванні епізодів «Кадікс» і «Гонолулу» виразно позначилась умовність зображення, властива багатьом попереднім фільмам В. Брауна.

Так, у Кадіксі «Витязь» оточують човни з екзотичними дівчатами і кавалерами; звідти кидають яблука і апельсини; на деяких човнах кавалери грають на гітарах, а дівчата танцюють. У портовій таверні Гонолулу, куди заходить боцман Дзюба із своїми приятелями, спостерігається таке ж «гарне життя». За старою літературною і кінематографічною традицією режисер показав тут типи, звичаї, аксесуари портової «романтики»: спокусливих туземок, співачок, танцюристок, п'яних матросів, бійку, дешеве кохання під покривом розкішної рослинності і т. ін.

Основний свій задум режисер виразив за допомогою актора. Гра виконавців, як головних, так і другорядних та епізодичних ролей, в цілому являє собою досить стрункий, злагоджений ансамбль.

А. Бучма грав боцмана Дзюбу, Б. Дмоховський — капітана корвета «Витязь», М. Висоцький — старшого офіцера Василя Івановича, М. Романов — старшого офіцера Берга, О. Князев — мічмана Лопатіна, С. Петров — штурмана, Б. Вербицький — матроса Федосеїча, О. Кузнецов — матроса Єгорку, А. Сова — писаря. В епізодах знімалися В. Освеційський, А. Аркадьєв, К. Зюбко, Д. Капка, А. Савченко. Ролі гардемаринів Ошарова і Горелова виконували В. Шишкін та Ю. Шилов.

Ідея гуманного, справедливого ставлення до простої людини, віра в її чесність і силу становлять суть образу основної дійової особи — капітана корвета Миколи Федоровича. В ньому втілена гідність передового морського офіцера, рішучого противника палочного аракчєєвського режиму, переконаного прихильника виховання матросів у дусі свідомого ставлення до військової дисципліни. Зовні роль капітана не ефектна. Він лише зрідка з'являється на капітанському містку, на палубі, в кают-компанії, але зате вже з'являється в такі хвилини, коли відбувається щось справді важливе. Капітан є своєрідним центром всього різностороннього життя корабля, його совістю, суддею, невідчужим охоронцем честі вітчизняного морського прапора. Саме таким і показав його Б. Дмоховський. В характері Миколи Федоровича актор прагнув відобразити насамперед ідейну піднесеність, ясне розуміння своєї мети і призначення, впевненість у правоті власних поглядів, а також великий професіональний досвід.

В образі капітана Б. Дмоховський підкреслював внутрішню зібраність, намагаючись підсилити це відчуття стриманістю, рівністю тону, привітністю у поведженні з офіцерами і матросами. Йому цілком вдалося передати моральну силу Миколи Федоровича. Ця якість помітно вирізняє капітана серед решти персонажів: поряд з ним вони здаються простішими і звичайнішими, в них сильніше відчувається, так би мовити, проза повсякденності.

Слід відзначити також гру М. Висоцького, який виконував роль доброго служки, старшого офіцера Василя Івановича. Це був напівкомедійний образ людини, в якій навіть багатолітня служба в миколаївському флоті не витравила чуйного, сердечного ставлення до рядового матроса. Характер Василя Івановича відбився в його мові, яка часто являла собою химерну суміш лайливих слівців і пестливих виразів. Звертаючись до підлеглого, Василь Іванович міг сказати, наприклад, так: «Боцмане, голубчику, щоб тебе чорт узяв» або: «Що ж ти мовчиш, боцмане, голубчику, негіднику ти отакий». М. Висоцький добре розкрив суперечність в характері свого героя. Як підлеглий, Василь Іванович зобов'язаний був беззаперечно виконувати наказ капітана корвета, який суворо заборонив офіцерам бити матросів. Але, перебуваючи все ж в полоні перелюдів свого часу, він у глибині душі неохоче приймав «радикальне» нововведення капітана, згоджуючись з боцманом, що воно може підірвати основи дисципліни і порядку. Інколи артист захоплювався обіграванням комедійних рис свого героя; тоді в його мові, міміці, в переходах від загрози до дружньої співчутливості проступали акторське награвання, натиск, афектація.

Цільний і виразний образ старшого офіцера Берга створив М. Романов. Берг, який змінив Василя Івановича, переведеного на інший корабель, виступає як втілення косності і тупого, мертвотного педантизму, оправдованих глибокодумними міркуваннями про точне виконання уставу морської служби. Берг—бездушне механічне начало, глибоко вороже гуманним поглядам капітана корвета; він здатний заморозити всяке живе почуття матросів. Образ педанта Берга, німецького барона за походженням, викликав у пам'яті глядачів такі ж непривабливі образи педантичних німців-фашистів і цим почасти посилював безпосередню впливовість фільму. М. Романов зобразив Берга тонкими сатиричними барвами. На обличчі Берга застиг постійний вираз панської пихи, голос у нього монотонний і безбарвний, як і ті фрази, які він відчужено і напівгидливо кидав нижчим чинам. За викінченістю зовнішнього рисунка, за психологічно виправданим трактуванням образ Берга, створений М. Романовим, належить до найбільш вдалих сатиричних типів, створених в українській кінематографії.

Добре зіграли свої ролі Б. Вербицький, О. Кузнецов, А. Аркадьєв, О. Князєв і більшість інших акторів. Особливо слід відзначити виконан-

ня А. Бучмою ролі боцмана Дзюби. Рецензенти як республіканської, так і центральної преси відзначали його чудову гру. Деякі з них згадували попередню роль А. Бучми у фільмі «Нескорені», де він грав Тараса Яценка, і вказували, що зовсім інші барви, інші зовнішні риси артист знайшов для Дзюби. Справді, створюючи образ боцмана, людини далекого минулого, А. Бучма виявив багато нових сторін свого яскравого акторського таланту.

Образ Дзюби, виписаний авторами з найбільшою ретельністю і любов'ю, був досить своєрідним. Він являв собою тип запеклого «морського вовка», вихованого грубим окриком, карцером, ліньком і зуботичиною, що виріс у тяжких умовах дореформеної Росії. Таке виховання не могло не позначитись на його характері, воно визначило його звички і рівень моральних понять. Дзюба грубий з матросами, свято охороняє встановлений порядок і заради його підтримки, а також для зміцнення власного авторитету радий пустити в діло свій залізний кулак. Але за цією товстою шкірою його диких передсудів, черствості, патріархальної грубості приховувалось по-дитячому наївне серце, душа простої людини, яка розуміє гірку матроську долю. А. Бучма майстерно, пластично, рельєфно показав такі різні, часом навіть контрастні риси боцмана, живі відтінки і переходи його настроїв. Він надзвичайно природний у своїй ролі. Ось боцман стоїть на палубі корвета, розгніваний недбалством якогось матроса, погрожуючи кулаком, посилаючи на адресу винуватця залп карколомної морської лайки із згадуванням чуми, холери, корабельної оснастки,— ніби це не боцман, а сама невідворотна кара, втілення невимовної грози. Але проходить мить, шквал почуттів затихає, погляд втрачає лютість, обличчя прояснюється. Крізь віддалене рокотання недавньої бурі все виразніше проглядає вже щось доброзичливе і привабливе. Ще хвилину — і боцман перетворюється в добру, щирю людину. Зрозуміло, чому матроси поважають його і вважають своїм. Коли потрібно, Дзюба тягнеться перед старшим офіцером, і тоді зворушує глядача те, як ця могутня людина благально, зовсім по-дитячому заглядає в очі начальству, зніяковіло упрощуючи дозволити матросам тримати на кораблі прибудне цуцця. За глибиною проникнення в характер героя, за майстерністю його втілення Дзюба є одним з найбільш яскравих образів, створених А. Бучмою в кіно.

Слід окремо сказати про роботу у розглядуваному фільмі оператора О. Мішуріна. Його зйомки відзначались не тільки високою технічною якістю, що цілком природно. Він добре передав атмосферу далекого плавання, колорит морських пейзажів, обстановку, побут, фактуру військового корабля. Все це створило переконливий натуральний фон різноманітних подій фільму. Однак в окремих випадках, особливо в портретних характеристиках дійових осіб, О. Мішурін інколи надмірно підкреслював суто зовнішню красивість, що, проте, в однаковій мірі слід віднести і на

рахунок художника. Це видно, наприклад, у живописно-світловому трактуванні гардемаринів, а також деяких сцен в кают-компанії.

Значне місце у фільмі займали комбіновані зйомки, виконані оператором О. Панкратьєвим за діяльною участю художника М. Абрамова. Завдяки їх професійній майстерності відповідні кадри (шторм, види іноземних портових міст та ін.) посилили переконливість фільму. Глядачі навряд чи підозрівали, що найбільш напружений епізод плавання — лютий шторм і перехід «Витязя» під розгорнутими парусами через рифи — знятий не в морі, а в маленькому басейні павільйону студії. Натурні кадри майстерно були змонтовані з комбінованими.

Декорації художника Й. Юцевича за стилем поділялись фактично на дві різні частини. Художник точно передав особливості російського військового парусного корабля, його окремі куточки і частини — капітанський місток, палубу, приміщення офіцерів, кают-компанію та ін. Можливо, лише розміри палуби, кают-компанії або каюти капітана були трохи більшими, ніж допускав клас корабля. В усякому разі, декорації тут були досить реалістичні за розв'язанням. Але закордонні портові міста (особливо ці традиційні таверни) витримані в умовному невизначеному стилі. Тут все нагадувало якийсь приглушений «модерн». Виділялись невелика естрада для танців і екзотичних співачок, маленькі східці, стойки, низькі напівзатемнені стелі, ряснолисті декоративні рослини. Здавалося, художник хотів цим сказати, що тут проходить безхмарне, хмільне життя щасливих, в усьому протилежне до важкого життя російських матросів. Його трактування ґрунтувалося, очевидно, на традиційних, до того ж досить сумнівних літературних уявленнях.

2

Можна сказати, очевидно, що фільм «В далекому плаванні», почавши хронологічно післявоєнний період історії української кінематографії, не порушував тих провідних актуальних питань, які з кожним днем дедалі настійніше висувались перед мистецтвом. В змісті фільму, безперечно, було багато пізнавального матеріалу, зображені в ньому сміливі і чесні люди, які над усе ставили славу своєї батьківщини, приваблювали радянського глядача. Все ж фільм цей знаходився поза основною ідейно-тематичною проблематикою радянської кінематографії перших мирних років. Самовіддана праця по відбудові народного господарства і подолання багатьох серйозних перешкод на цьому шляху, інтереси виховання народу, особливо молоді, на фактах свідомої комуністичної творчості мільйонів вимагали показу насамперед героя нашого часу, образу нашого сучасника.

Партійні документи про літературу, театр і кіно з вичерпною повнотою визначили роль і значення мистецтва в умовах поступового переходу радянського суспільства до комунізму. Слід було б чекати, що фільми

українського кіно, які вийшли пізніше, ніж «В далекому плаванні», вже після рішень ЦК ВКП(б) з питань ідеології, стануть до певної міри конкретною відповіддю на них, свідчитимуть про прагнення творчих працівників розробляти значні теми післявоєнного життя. І дійсно, як «Центр нападу», так і «Голубі дороги» були досить виразними заявками про перші спроби в галузі творчої перебудови української кінематографії. В обох картинах було багато спільних рис, хоч їх сюжети побудовані на зовсім різному матеріалі.

Дія комедії «Центр нападу», поставленої режисерами С. Дерев'янським та І. Земгано за сценарієм Є. Помещикова та Б. Ласкіна, відбувається скоро після закінчення війни в столиці Радянської України. Герої комедії — молоді люди, студенти. Вони вчать, винаходять нові машини, захоплюються спортом, дружать, сваряться, миряться, тобто ведуть таке саме життя, як і тисячі учнів і студентів. Основним персонажем комедії є студент Андрій Кравченко, він же славнозвісний капітан футбольної команди. Кравченко переконаний, що футбол не заважає йому вчитися в інституті і розробляти конструкцію нового мотоцикла. Але в нього є рішучий противник. Молода дівчина, лікар Олена Василівна, вважає, що люди, здатні цілі дні ганяти м'яча, доводять цим лише свою духовну обмеженість і відсутність серйозного інтересу до будь-яких корисних занять. Зрозуміло, між Андрієм і Оленою відбуваються неприємні зіткнення. Незгоди розділяють героя і героїню досить довго. Але ось одного разу пізно ввечері вони залишаються наодинці поблизу стадіону «Динамо», успішно уточнюють свої погляди на футбол, а заодно з'ясовують і взаємні почуття. Суперечності зникають, віднині їх місце займає кохання. Щасливий шлюб Андрія і Олени завершує комедію.

Події в картині «Голубі дороги», поставленій В. Брауном за сценарієм Г. Кодтунова, розвиваються на узбережжі Чорного моря, в Одесі. Автори показали відносно новий для кіно куточок життя — службу військових моряків тральщиків, які шукають і знешкоджують міни, розставлені фашистами під час Вітчизняної війни. Це небезпечна робота, вона вимагає від людини неабиякої мужності. Автор і постановник намагалися підкреслити суспільну злободенність сюжету. Основна дійова особа капітан третього рангу Сергій Ратанов, симпатична молода людина, міркує про свою участь у виконанні першого післявоєнного п'ятирічного плану і справедливо вирішує, що щоденна «утюжка» моря тральщиком за певними квадратами, «полювання за мінами» саме і є його вкладом у загальні трудові зусилля народу. Ратанов, згідно із задумом авторів, відзначається дуже високою свідомістю обов'язку, особистої відповідальності. Одного разу завдяки якійсь випадковості портові робітники виявили міну невідомого зразка. Ратанов, який давно вже мав підозру про існування незнайомого ще виду морської міни, не вагаючись, пропонує розібрати її, щоб відкрити секрет механізму внутрішньої будови. Дозвіл на

це був даний, і він здійснює найнебезпечнішу операцію. Міна вибухає, Ратанов дістає важкий ушиб. Видужавши, він розгадує секрет міни і таким чином досягає своєї мети. Все завершується щасливо¹.

Щодо фактичної достовірності загальні уявлення авторів обох фільмів не розходились у будь-чому істотному з життям. Радянські студенти дійсно життєрадісні й веселі, вони справді люблять спорт і охоче займаються ним. Радянські моряки, де б вони не перебували, чесно і мужньо виконують свій обов'язок, ставлячи інтереси справи над усе, і т. д. Тут автори, звичайно, не помилились. Вони помилилися в способах образного відображення реальних явищ життя, в засобах їх конкретного художнього втілення.

У «Центрі нападу» виразно виявилось неправильне розуміння комедії як жанру, чужого серйозним ідейним цілям. Подібний погляд був дуже поширеним у ті роки і завдав великої шкоди радянському кіномистецтву. В комедії С. Дерев'янського та І. Земгано послідовно реалізована настанова на «розважальність», на ідейну «полегшеність», що випливало із самої суті надуманого комедійного конфлікту. Хіба можна було повірити в те, що суперечність між Андрієм і Оленою, які розійшлися в поглядах на футбол, дійсно щось значить? Вона могла стати приводом для одного-двох легких забавних непорозумінь, не більше. Коли ж їх «суперечність» була перетворена в основний мотив комедійного сюжету, це не могло не показати героїв у неправильному висвітленні, як недалеких або просто сварливих людей, які затівають перепалки з приводу дрібниць.

Надуманість сюжету комедії виключала можливість більш-менш вірної психологічної характеристики її дійових осіб. Останні змальовувались виключно зовнішніми прийомами. Режисери не тільки не пом'якшили недоліків літературного матеріалу кожної ролі, але ще загострили і підкреслили їх. Внутрішня фальш образів впадала у вічі. Була дуже перекошена мова персонажів. Радянська молодь, студенти розмовляли між собою якоюсь сварливою мовою, з постійною претензією на дотепність і ущипливість.

Не зайво нагадати в цьому зв'язку про одну досить курйозну обставину. Деякі критики побачили в «Центрі нападу» і в іншій спортивній комедії — «Перша рукавичка» мало не суперечку з американською буржуазною кінокомедією, полемічне заперечення її сюжетних та інших художньо-естетичних норм. Якщо мати на увазі «Центр нападу», то відображення у фільмі фактів, типових для радянського суспільства, само собою не дає ще підстав говорити про свідому, навмисну полемічну загостреність комедії проти творчої практики буржуазного кіно. Фактично

¹ В літературному сценарії, де багато подій пояснювалось помилками дійових осіб або сапінго випадковістю, Ратанов гине в морі разом з усією командою тральщика від зіткнення з такою ж міною. У фільмі дано оптимістичне розв'язання без смерті героя, без трагічного висвітлення його долі (див. «Новый мир», 1947, № 10).

саме навпаки. Автори «Центра нападу» не тільки не мали наміру заперечувати шаблонні прийоми американської кінокомедії, але навіть запозичували з неї деякі художні принципи.

Прихильники американської кінематографії ще до Вітчизняної війни надзвичайно захоплювалися голлівудівською кінодраматургією, зокрема творами Роберта Ріскіна. Їх особливо захоплював його сценарій «Це сталося якось уночі». Сценарій дійсно відзначався професіональною майстерністю, чіткістю кінематографічної форми. Що ж до змісту, то він зводився до банальної проповіді класового миру, суспільного лицемірства, цілком в дусі старих реакційних ідей буржуазного мистецтва і соціології. Проте драматургічні прийоми Р. Ріскіна досить сильно вплинули на окремих радянських письменників і сценаристів. Уже після Вітчизняної війни з'явилася комедія «Поезд іде на Схід» Л. Малюгіна і Ю. Райзмана, де механічно застосовувалась сюжетна схема сценарію «Це сталося якось уночі». Зрозуміло, що комедія виявилася невдалою.

До досвіду Р. Ріскіна звернулися і автори «Центра нападу». Між іншим, вони зробили це не так відверто, як автори комедії «Поезд іде на Схід», і скористалися не сюжетною схемою американського сценариста, а його прийомами побудови діалога, манерою мовної характеристики дійових осіб.

Р. Ріскін детально описує, як рядовий журналіст Пітер, за шаблонною традицією американського кіно наділений рисами «славного хлопця», і легковажна, ексцентрична дочка мільйонера Елла внаслідок різних причин здійснюють разом довгу подорож. Як водиться, у них виникають взаємні почуття. Але усвідомлюючи, яка величезна майнова нерівність їх розділяє, вони приховують ці почуття і всю дорогу сміються один над одним, обмінюючись презирливими зауваженнями. Їх діалог розгортається як ланцюг дошкульних іронічних фраз. Але саме в цій іронічній манері автори сценарію «Центр нападу» і знайшли зразок для наслідування. Герої фільму, радянські студенти, зв'язані спільними інтересами навчання і розваг, ставляться один до одного нібито з повагою і почуттям товариської приязні, проте хороші, щирі почуття у них приховані за неприродними рисами. Коли вони починають розмовляти, виступають претензійна манірність, якісь словесні кривляння, надокучлива гра в дотеп. Андрій Кравченко, його близький друг Семен, лікар Олена розмовляють зовсім так, як у Ріскіна бідний журналіст Пітер з дочкою нью-йоркського мільйонера. Вся комедія пройнята безпричинним глузуванням, образливою інтонацією. Творчий досвід радянського кіномистецтва яскраво показує, в чому полягає ідейно-художня своєрідність і новаторство наших кращих реалістичних комедійних фільмів, які стоять вище буржуазної комедії. Джерелом смішного в цій останній, як правило, є всяке порушення існуючого буржуазного порядку, суспільної «рівноваги», встановлених норм моралі, поведінки, смаку, звичок, побуту. Її ідеї, що визна

чають самі основи комедійних художніх принципів, в переважній більшості консервативні і реакційні, оскільки, кінцем кінцем, служать цілям збереження умов капіталістичного суспільства. В радянських комедіях, навпаки, смішними зображуються відсталі явища і елементи життя, які так або інакше заважають розвитку і зростанню свіжих, передових сил суспільства. Радянські комедіографи зміст і конфлікти своїх творів запозичують з вирішального конфлікту нашої епохи, з конкретних історичних обставин просування народу до комунізму. В деяких комедійних фільмах, починаючи від картин «Два друзі, модель і подруга» (1927) А. Попова та «Дон Дієго і Палагея» (1927) Я. Протазанова, викриття і висміювання темних сторін життя становило їх внутрішній пафос. Ця жива традиція радянської комедії легко просліджується у фільмах та п'єсах І. Пир'єва, Г. Александрова, О. Корнійчука і бере свій початок в традиції вітчизняної класичної комедії Д. Фонвізіна, О. Грибоедова, О. Островського, М. Горького, В. Маяковського.

Виконавцям основних ролей — Андрія, Семена, Олени — артистам В. Дороніну, Б. Толмазову та К. Деревщиковій нічого іншого не лишилося, як по можливості природніше з певним настроєм зображувати молодих дотепників, постійно зайнятих пікірковкою глузливо-колючими слівцями. Їх репліки, за задумом автора, повинні були означати тонку гру розуму, а на ділі виражали зовсім протилежне. Що могли виразити актори, наприклад, у сцені, де Андрій у себе в кімнаті грає на піаніно? Семен зауважує Андрієві з легкими заздрощами, що, мовляв, і грати ти вмієш, на що той відповідає буквально так: «Якби тебе в дитинстві частіше сікли, можливо б і ти навчився». Вихватка товариша була звичайною, Семен з цим цілком звикся і відповідає на неї гідно: «Бачиш, мене виховували найновішим методом — шляхом переконання і порад. Сулячи з того, як ти граєш, тебе за двох сікли». Такою «грою розуму», по суті дуже образливою і зневажливою для дійових осіб комедії, актори і намагались створити враження смішного. Режисери знали, звичайно, мудре зауваження К. Станіславського про те, що комедію необхідно грати серйозно, що виконавець комедійної ролі повинен повірити в ширість почуттів свого героя, і відповідно спрямовували акторів. Актори з'являються у фільмі завжди з найзосередженішим виглядом, «дотепні» фрази, подібні до наведених вище, проголошують мало не з нахмуреним чолом. Але це, зрозуміло, аж ніяк не міняло суті справи.

Намір авторів створити розважальну комедію, вільну від будь-яких серйозних суспільних питань, відбився і на роботі операторів І. Шеккера та С. Ревенка, художника О. Бобровникова та художника по костюмах О. Горської. Їх стиль, чітко виражений у натурних та павільйонних зйомках, у декораціях та костюмах, можна назвати прикрашальним (це зауваження зовсім не стосується добре виконаної технічної сторони справи). Як у сюжеті комедії не зустрічається жодного мотиву, який би на-

гадував про те, що дія відбувається в перший післявоєнний рік, так немає натяку на це і в зображальному та декоративному рішенні. Оператори зняли мальовничі природні куточки над Дніпром, на стадіоні «Динамо», легенький місток над виходом з міста до дніпровських круч і т. ін., старанно уникаючи всього, що будь-як могло зменшити почуття безтурботності і якоїсь зовнішньої красивості. Декорації квартири Олени, кімната студентів з музичними інструментами і килимами, квартира Андрія, вся їх обстановка свідчили про цілковите благополуччя і досягнутий ідеал матеріальної забезпеченості. На вечірці, влаштованій Андрієм і Семеном, стіл ломився від страв, вина, шампанського. Герої фільму, студенти 1946 р., з'являлися щоразу в бездоганних костюмах з дорогої шерстяної тканини, нагадуючи картинки журналу мод.

Картина «Центр нападу» не становила особливого винятку. Вона готувалась в атмосфері занижених ідейних вимог, що зробило можливою появу в кінематографії ряду інших творів приблизно такого ж типу. Ще раніше за неї на інших студіях були поставлені комедійні фільми «Близнята» К. Юдіна, «Небесний тихохід» С. Тимошенка, «Неспокійне господарство» М. Жарова. Всі вони, як правило, відзначались низькою художньою майстерністю.

Кіноповість «Голубі дороги», незважаючи на деякі спільні мотиви, які зближують її з «Центром нападу», багато чим відрізняється від комедії, насамперед сюжетом, жанром, прийомами художнього вирішення. Її головний персонаж Сергій Ратанов, звичайно, стоїть вище претензійних дотепників з фільму С. Дерев'янського та І. Земгано.

Ідея самовідданої праці, яка входить у задум «Голубих доріг», ускладнюється іншими важливими мотивами, що порушують такі складні моральні і філософські питання, як ставлення людини до смерті, значення і смисл самопожертви, істинність безсмертя і т. ін. Думки про все це захоплюють Сергія Ратанова, почасті його дружину Надію Костянтинівну, вони виникають по ходу подій.

Г. Колтунов прагнув, очевидно, написати щось подібне до оптимістичної трагедії, щоб розкрити в ній філософське значення зовні звичайних явищ життя, особливо велику роль подвигу рядової людини. Щодо цього, тобто за свідомою постановкою і загостренням філософського питання, «Голубі дороги» вирізняються в українській кінематографії. В деякому відношенні фільм споріднений з «Нескореними», де суть всієї проблеми значною мірою зводилась також до моральних питань.

Історія Сергія Ратанова, згідно із замислом, повинна була показати, внаслідок яких незборимих моральних причин людина, повна молодісі сили, в розквіті життя, добровільно іде на справу, яка загрожуватиме майже неминучою смертю. Побудова дії в сценарії мала на меті самим зв'язком і переплетенням драматичних обставин виправдати самозречення героя.

В образі Ратанова автори виразили своє розуміння поставленої

проблеми. На їх думку, цілком ясно висловлену в сценарії і фільмі, питання про смерть, про істинне безсмертя людини в радянському суспільстві не є складним. Запорукою або гарантією безсмертя є вірне служіння своєму народові, безкорисливе виконання свого обов'язку. Людина, яка цілком відповідає цим умовам, лишається тим самим жити і після своєї фізичної загибелі; вона продовжує жити у вічному прагненні людства до кращого.

Подібні міркування, взяті в такій загальній формі, навряд чи зможуть викликати якісь сумніви. Будівництво соціалізму, захист свободи і незалежності країни під час громадянської і Великої Вітчизняної війни показали всьому світові, на яку самовідданість здатні радянські люди. Юнаки і дівчата Краснодона, прославлені в романі О. Фадєєва «Молода гвардія», солдат Олександр Матросов, легендарна Зоя і тисячі інших хоробрих справді безсмертні у вдячній пам'яті народу.

Справедливо і те, що в соціалістичному суспільстві немає ґрунту для філософії похмурого відчаю, безвиході, зневіри, безцільності існування. Такого роду настрої часто виникають лише там, де панують капіталістичні відносини, пройняті духом класової відчуженості, де невелика купка нероб користується всіма благами життя, в той час як мільйони ледве знаходять засоби для задоволення найелементарніших потреб. Але оптимізм і підвищена творча активність соціалізму аж ніяк не позбавляють художника права порушувати питання про смерть людини, про почуття, які охоплюють її при думці про неминучий відхід із світу живих. Так чи інакше, а це завжди буде звертати на себе увагу людей.

В українській радянській літературі подібні теми розроблялися неодноразово. Набагато раніше від «Голубих доріг», в найтривожніший період війни П. Тичина написав невелику поему «Похорон друга» (1942). В ній висунуті питання, які пізніше зацікавили Г. Колтунова та В. Брауна. В поемі, що відзначається оригінальністю форми, є міркування про війну і фашизм, висловлюється віра в силу життя та його перемогу над сліпою злобою руйнування. Поет замислюється також над кругообігом матерії. Прислухаючись до скорботно-урочистих звуків траурного маршу похоронної процесії, яка проводить в останню путь жертву гітлерівського насильства, він час від часу перериває поетичну розповідь філософським рефреном:

Усе міняється, оновлюється, рветься,
У ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
Замулюється мулом, порохом береться,
Землі сирій всього себе передає.

Людина низько схилилася тут під тягарем горя, вона вся перебуває в полоні важкого почуття. Її розум мимоволі змиряється з цим, силкуючись виправдати гіркоту втрати тим, що все змінюється і проходить. Але це не втіха, в усякому разі воно суперечить здоровій, цільній натурі

радянської людини, що з'явилась на історичній арені, щоб змінювати світ. І поступово почуття людини прояснюється свідомістю, що світ належить живому. А згідно з проясненим почуттям рішуче змінюється вже і смисл рефрену:

...Замулюється мулом, порохом береться,
А потім знов зеленим з-під землі встає¹.

Життя вічне, втрати, навіть найтяжчі, не можуть знищити його зеленого цвітіння — так розв'язує поет тему безсмертя. У його відповіді відбивається оптимізм радянської суспільної свідомості.

Такі ж мотиви зустрічаються в іншого українського поета — А. Малишка. Вони наявні в поемах «Сини» (1945), «Прометей» (1946), «Це було на світанку» (1948). Особливо широко тема безсмертя відображена в двох останніх поемах.

«Прометей» — один з найбільш натхнених творів української літератури післявоєнного часу. Поема відзначається чистотою мови, прозорою ясністю образів, схвилюваністю почуття. Традиційна тема світового мистецтва і літератури осмислена в ній на матеріалі Вітчизняної війни. Великий подвиг здійснює молодий радянський солдат, розвідник. Він гине, щоб врятувати життя мирних, беззахисних людей. Фашисти спалюють його на вогнищі, але в пам'яті народу він лишається безсмертним. Поет говорить від його імені хлопчику, який сховав у себе на грудях рештки серця спаленого:

— Ой, хлопчику, хороший мій,
Чому ти плачеш? Зрозумій,
У добре літо, в гошу весну
Я знову встану, я воскресну
Цвітком людських ясних надій².

В поемі «Це було на світанку», повній глибокого значення, стверджується та сама думка. Ідея безсмертя людського подвигу виражена тут у задушевному, любовно виписаному характері колгоспниці Докії.

Ясна поетична конкретність образів А. Малишка відрізняє їх від філософських роздумів П. Тичини в поемі «Похорон друга». Проте незалежно від відмінності поетичної форми поети пропонують цілком однакове розв'язування теми безсмертя. Вони втілюють її в образи, які символізують неминучий рух життя, торжество безсмертя над темрявою і знищенням. Їх образи і філософські роздуми показують оптимізм радянської людини, впевненої у непорушності своїх суспільних начал. Зрозуміло, що інтерес до цієї теми в літературі виник як відображення певних суспільних настроїв. Великі втрати в людях, яких зазнав радянський народ в

¹ П. Тичина, Вибрані поезії, К., 1951, стор. 404. 412.

² А. Малишко, Вибрані твори, К., 1951, стор. 292.

боротьбі з німецьким фашизмом, не могли не загострити питання про значення і цінність їх спокутування. Поети відчули ці настрої і відповіли на них. Створені ними образи безсмертя говорили читачеві, що кров мільйонів пролилась не даремно. На зволоженім нею ґрунті росте і шумить зеленим листям могутнє дерево радянського життя.

Виходячи загалом з правильного розуміння питання, змальовуючи підвищене відчуття творчого життя героя, автори фільму допустили збачення у конкретному художньому розв'язанні його образу. Вони помилилися, коли спробували розкрити внутрішні начала безстрашності і мужності Ратанова, тобто коли абстрактне уявлення потрібно було виразити в реальному, психологічно переконливому характері.

Почуття життєвої правди не зраджує авторів при зображенні, наприклад, побутової обстановки і умов праці героїв. У фільмі є багато тонких спостережень, виразних реалістичних деталей. Сцени полювання за фашистськими мінами, знищення «рогатої смерті», оволодіння молодими моряками цим небезпечним ремеслом чудово передають як напруженість, так і своєрідну поетичну привабливість буденної праці мінерів. Напівзруйнована квартира Ратанова красномовно говорить про час дії.

Сергій Ратанов без вагання береться за знешкодження фашистської міни невідомого зразка, хоч і знає, що це принесе йому неминучу загибель. Він уперто добивався дозволу на право здійснення небезпечного експерименту. Безперечно, його вчинок відзначений винятковою мужністю, але саме тому тут і виникали цілком природні питання про те, звідки, з якого ідейного джерела черпав Ратанов силу свого морального переконання, що виправдувало в його власних очах необхідність самозречення. В художніх фільмах воєнного часу позитивні персонажі здійснювали виняткові вчинки, показували чудеса хоробрості, але конкретні причини їх поведінки часто зовсім не розкривалися, а замінювалися звичайним посиленням на патріотичні мотиви взагалі. Абстрактної вказівки на патріотизм спочатку здавалося досить, проте незабаром митці почали мислити конкретніше, знаходячи мотиви поведінки персонажів в їх власному змісті. Отже, тим настійніше потрібно було розкрити особливу, конкретну ідею образу Ратанова, оскільки він діяв уже в мирних умовах, коли мистецтво було цілком вільне від агітаційних завдань воєнної пори. Правильне, погоджене з фактами життя пояснення зробило б образ Ратанова дійсно сповненим глибокого філософського значення. На жаль, відповідь, дана авторами, виявилась незадовільною. Почуваючи, що в образі героя невістачає якогось важливого елемента, своєрідного центрального пункту, і розуміючи також, що без виявлення джерела моральної сили розпливається і зникає художня виразність характеру Ратанова, вони пояснили мотиви його вчинку поетичною цитатою.

Ще на початку дії, у важливій для розуміння образу Ратанова сцені,

він і його приятель капітан Калаченко мріють про те, що добре було б знайти хоч одну таємничу міну, розкрити секрет її будови. «Але ж це смертельно небезпечно», — зауважує злякано дружина Ратанова Надя і нагадує про долю одного лейтенанта, що загинув, розкриваючи таку міну. Її зауваження було хорошим приводом, щоб пояснити ті спонукальні причини і міркування, якими керувався Ратанов. Що ж і як відповів він дружині? Байдуже, ніби мова йшла не про загибель людини, а про розбиту чашку, він сказав малопереконливу фразу «Це наша боротьба». І, бажаючи виразити точніше, в чому, на його думку, полягає смисл боротьби, Ратанов читає уривок з вірша Ф. Тютчева «Два голоса» від слів «Му-жайтесь, боритесь, о храбрые други».

Важко пояснити, як автори не помітили того, що в цьому вірші, улюбленому творі деяких відомих поетів російського символізму, оспівується приреченість і безнадійна доля саме людини-борця. Стверджується саме те, що становило в усьому повну протилежність авторському наміру розкрити в Ратанові ідею радянського суспільного оптимізму. За яким поетичним смислом вірша Тютчева «победный венок» заслуговує лише той, хто гине в боротьбі. Найвища і найбільша істинна доля переможця — смерть, вона його єдина нагорода. Але чи могла і чи може така декадентська філософія характеризувати настрої людей, що перемогли у Великій Вітчизняній війні? Зрозуміло, ні. Автори ж на це відповіли ствердно. Уривок з вірша Тютчева у них повторюється неодноразово, виступаючи не тільки як ідейний лейтмотив образу Ратанова, але і як поетична формула власних поглядів.

Похмура філософія, звичайно, не «поглибила» образу Ратанова; навпаки, вона внесла в нього ідейну суперечливість. Усунути або хоча б частково згладити її не могли вже ні цитування віршів, більш близьких вірному настрою Ратанова, ні «підстройка» всього механізму дії з метою переконати глядачів у правильності думок героя¹.

Режисерське трактування фільму як побутової кіноповісті затушувало значення подвигу основного героя. Однак деякі епізоди, в тому числі

¹ Деякі критики надзвичайно високо оцінили саме літературний сценарій фільму, підкресливши творчий успіх автора у створенні образу капітана Ратанова. Герой був названий ними «загартованим більшовиком», «бойовим офіцером», «представником передової технічної думки» і т. п. Вони не помітили того, що в сценарії багато чого йшло від наслідування буржуазного кінематографізму. За сценарієм, Сергій Ратанов гине і вже після смерті з'являється перед своєю дружиною, щоб у довгому «філософічному» діалозі роз'яснити особистий погляд як на свою смерть взагалі, так і на обов'язки живих. Не важко зрозуміти, звідки був запозичений цей «дотепний прийом».

Під час виробництва сценарій «Голубі дороги» зазнав істотних змін. Автори залишили Ратанова в живих, так що відпав його прихід з того світу для теоретичної розмови з жінкою, зняли надуману історію кохання моряків з екзотичною дочкою рибалки Прісею, правдивіше показали образи молодого матроса Веткіна, мічмана Береженка та ін. Ці зміни поліпшили фільм, хоч і не цілком усунули його ідейні недоліки.

полювання за «рогатою смертю» і підготовка до розбирання магнітної міни, розв'язані в героїчному плані.

В. Браун належить до тих режисерів середнього покоління, що всупереч домислам естетів, які стверджували рівноцінність кіноактора і речі, відображали свої задуми за допомогою майстерності актора. Такого ж правила він дотримувався і в «Голубих дорогах». Спираючись на актора, В. Браун відобразив свою точку зору на образ Ратанова та інших персонажів.

Літературний матеріал ролі дозволяв показати в Ратанові деяку схильність до роздумування, інтерес до абстрактних загальних тем. Проте режисер не виділив і не підкреслив у ньому цього нахилу. Він уникав загострення подібних рис у характері героя. Коли за ходом дії Ратанов міг проявити себе з інтелектуального боку, режисер незмінно передавав його в якихось невиразних тонах. У героя не відчувалося прихованого напруження думки. Мізансцени відображали домашній комфорт, благополуччя, задоволення життям. В методі і прийомах зображення образу Ратанова, в пом'якшенні різкості і сили почуття дійових осіб проявилися особливості режисерської манери В. Брауна.

У «Голубих дорогах» брала участь порівняно невелика група акторів — П. Кадочников, М. Калінкіна, В. Добровольський, М. Романов, С. Столяров, Ю. Любимов, В. Освеційський, А. Аркадьєв та деякі інші. Лише небагато з них створили більш-менш виразні характери, бо не всі ролі були виписані в сценарії з однаковою повнотою. Не можна визнати вдалим, наприклад, виконання М. Калінкіною ролі Надії Костянтинівни, дружини Ратанова. Глядачі бачили на екрані миловидну жінку, добре, із смаком одягнену, але вони жодного разу не могли помітити, щоб вона щиро висловила якесь почуття. Те саме можна сказати і про В. Освеційського в ролі капітана першого рангу Консовського. Актор з достоїнством носив мундир, авторитетно розмовляв з підлеглими. Цим вичерпувалось все значення його роботи. Разом з тим у фільмі були безперечні акторські удачі. Так, вдалою була гра М. Романова в ролі мічмана Береженка. Раніше актор створив сатиричний образ сухого, черствого педанта Берга у фільмі «В далекому півдні», в «Голубих дорогах» він показав характер радянського моряка, закоханого в свою небезпечну професію, стриманого в почуттях і поведінці. Добре виконав роль старшини Разговорсва артист С. Столяров.

Основну роль у фільмі виконував П. Кадочников. Майже одночасно з участю в «Голубих дорогах» він знімався у другому фільмі Київської студії — в «Подвигу розвідника», де виконував також головну роль — майора Олексія Федотова.

В образах Сергія Ратанова та Олексія Федотова П. Кадочников зробив спробу розкрити типові позитивні риси радянської людини. В усякому разі саме цього прагнули автори і постановники обох фільмів.

Трактування фільму оператором І. Шеккером було витримано в дусі тих зображувально-живописних принципів, яких він раніше дотримувався у комедії «Центр нападу». В натурних зйомках, наприклад, вулиці міста, морських пейзажів, берега, палуби військового корабля він передавав відчуття великого вільного простору, повітря, світла. У павільйонних зйомках, зокрема загсу, шкільного класу, квартири Ратанова, оператор підкреслював природність обстановки і розміщення речей, натуральність освітлення. Все це свідчило про реалізм його настанов, але разом з тим і виявляло певні недоліки, які полягали головним чином у тому, що І. Шеккер, добиваючись, наприклад, природності освітлення, не йшов далі цього і ніде не відобразив свого ставлення до зображуваних подій і осіб, не показав свого мистецького бачення. В його кадрах і планах, в натурних і павільйонних сценах навряд чи можна уловити якийсь особливий настрій, що впливав би з особистої оцінки змісту фільму. В роботі І. Шеккера було помітне прагнення до зовнішньої краси, спокою, приємності. Це прагнення було характерним для операторського трактування комедії «Центр нападу» і виразно проявилось пізніше в «Голубих дорогах».

Те саме можна сказати і про декорації художника Й. Юцевича. Тільки в квартирі Ратанова є деталь, яка говорить про час і обстановку дії: квартира, зруйнована під час війни, показана відбудованою лише частково. В усьому іншому художник не передав обстановки важкого життя 1946 року.

В цілому як «Центр нападу», так і «Голубі дороги» дозволяють зробити висновок, що ідейна і художня якість фільмів української кінематографії, які вийшли незабаром після опублікування партійних документів про літературу, театр і кіно, далеко не відповідала новим, підвищеним вимогам і не задовольняла естетичних смаків радянських глядачів. Фільми свідчили про творчі шукання працівників українського кіно, про їх бажання показувати в мистецтві життя радянського суспільства після війни, тільки на перших порах ці шукання не увінчалися більш-менш помітними позитивними результатами. В обох фільмах були серйозні ідейні недоліки, не було переконливих, правдивих образів. Ні Андрій Кравченко з «Центра нападу», ні Сергій Ратанов з «Голубих доріг» не є серйозними мистецькими досягненнями. Завдання глибокого образного відображення дійсності було успішніше розв'язане в інших творах української кінематографії.

В той час, коли писалися сценарії і здійснювалася постановка фільмів «Центр нападу» і «Голубі дороги», радянське мистецтво і література вступили в період помітного зростання. Грунт для цього був підготовлений подіями Великої Вітчизняної війни, її переможним завершенням, а також заходами партії та уряду в галузі ідеологічної і виховної роботи.

Саме з 1946 р. почали з'являтися визначні твори радянської літератури, які відразу ж стали популярними в народі. На обкладинках повістей, романів, поем, збірок оповідань, спогадів і записок учасників партизанського руху поряд з прізвищами старих письменників читачі зустрічали імена нових, до того часу невідомих художників слова. Останні входили в літературу, несучи з собою великий запас свіжих вражень, а часто і досвід особистої участі в історичних подіях. В кращих художніх творах відбивались не тільки післявоєнні умови життя радянського суспільства, не тільки патріотичні ратні і трудові діла, але й, що особливо цінно, духовний світ радянської людини, благородство її ідейних цілей, високий рівень її комуністичної свідомості. У відомих книгах О. Фадєєва, П. Павленка, В. Ажаєва, В. Панової, Є. Мальцева і багатьох інших авторів розв'язувались найрізноманітніші проблеми. Зображувалась героїка воєнного подвигу, поезія вірності Батьківщині, трудовий ентузіазм, щастя кохання. Всі подібні почуття, що були художньо узагальненими почуттями мільйонів простих людей, описувалися в різноманітних формах, від такої широкої епічної розповіді, як «Молода гвардія», до ліричного вірша М. Рильського чи С. Щипачова, від зосередженого роздуму над долею післявоєнного миру до проникливої зарисовки тихого сільського пейзажу.

На живому творчому зростанні літератури і мистецтва позначились невичерпна енергія народу, що вийшов могутнім переможцем з трагедії війни, його оптимізм і віра в справедливість свого неминущого подвигу.

Кращі твори післявоєнної літератури, живопису, кіно відзначалися ідейністю, щирістю, правдивістю. Завдяки цим своїм якостям твори мистецтва легко знаходили доступ до серця читача і глядача. Метод соціалістичного реалізму дедалі більше і щільніше зближав художню творчість з корінними інтересами комуністичного будівництва.

В українській літературі і мистецтві теж спостерігалось піднесення. Після того як ЦК КП(б)У в спеціальних рішеннях піддав критиці націоналістичні перекинуття в історичній науці, літературознавстві та художній літературі, творча атмосфера значно поліпшилась, створились сприятливі умови для роботи письменників, художників, композиторів. Незабаром були опубліковані визначні твори прози, драматургії, поезії, в тому числі роман «Прапороносці» О. Гончара, п'єси «Макар Діброва» і «Калиновий Гай» О. Корнійчука, вірші М. Рильського, А. Малишка та інших поетів.

Помітних успіхів у ці роки досягли українські художники. Дослідники радянської культури, можливо, звернуть увагу на ту цікаву обставину, що, починаючи з 1947 р., художники України, майстри різних жанрів, створили серію полотен, які висунули український живопис на почесне місце в мистецтві Радянського Союзу.

Почалося пошукання і в кінематографії. Критика недоліків роботи сценаристів і режисерів, методів керівництва Міністерства кінематографії СРСР в постанові ЦК ВКП(б) про другу серію фільму «Велике життя» допомогла творчим працівникам усвідомити свої завдання і позбутися безтурботності щодо ідейно-художньої якості творів кіно. Ясно визначились принципи тематичного планування. Основна увага кіностудій з цього часу була звернена на підготовку фільмів про радянське життя. Результати виявилися досить швидко.

Уже в 1947 і наступні роки радянські глядачі побачили ряд художніх фільмів, що відзначалися ідейністю і високим рівнем професійної майстерності.

У 1947 р. і пізніше було випущено багато фільмів історичного та біографічного жанру, які показували життя відомих діячів вітчизняної історії, науки, мистецтва. Правда, творів про радянську дійсність випускалось все ще мало. Однак те, що в цьому напрямі було зроблено, значило все ж безумовне просування вперед.

Чи не найхарактернішою особливістю кіномистецтва післявоєнного часу, судячи з хороших фільмів, була його безпосередня близькість до життя, яка практично проявлялась у відображенні актуальних завдань комуністичного виховання, в багатстві і широті тематики, а також у великій різноманітності прийомів і засобів художнього методу.

Досягнення мистецтва, літератури, кінематографії є тим природним фоном, на якому слід розглядати перші позитивні результати, досягнуті українським кіно після рішень партії з ідеологічних питань.

Восени 1947 р. Київська студія закінчила виробництво фільму «Подвиг розвідника», який став дуже популярним у глядачів, а в кінці першого кварталу 1948 р. — великою художньо-документального фільму «Третій удар». Ці фільми відрізнялись один від одного за змістом, жанром, стильовими ознаками, прийомами режисерської роботи.

Фільм «Подвиг розвідника» за сценарієм М. Блеймана і К. Ісаєва, поставлений представником старшого покоління російської радянської кінорежисури Б. Барнетом, що працював тоді на Київській студії. В сценарії розповідалось не про мирний час: автори нагадували глядачам про події Великої Вітчизняної війни, про її тривожні, суворі дні. Вибрана ними тема була споріднена з проблематикою кіномистецтва недавньої пори, але художнє розв'язання її свідчило вже про більш вільний підхід до воєнного матеріалу, про спокійний, впевнений погляд на історичні події. Патріотичне служіння Батьківщині становить ідейний мотив сценарію.

Сценарій написаний у жанрі гострої цікавої пригоди. Його сюжет цілком оригінальний, всі головні положення ґрунтуються на дійсних подіях з практики роботи відомого розвідника-партизана Миколи Івановича Кузнецова, вбитого на Волині бандерівцями в березні 1944 р. Про Кузнецова та його справді виняткові подвиги детально розповідає Д. Медведєв у двох своїх книгах «Це було під Ровно» (1948) і «Сильні духом» (1951). Автори сценарію знали деякі факти з життя безстрашного розвідника, до війни — інженера; те, що описано ними в сценарії, відбиває лише незначну частину його героїчних вчинків.

З усіх подвигів прототипу свого героя, майора Олексія Федотова, вони вибрали той ризикований випадок, в якому з найбільшою повнотою розкривались його інтелектуальні і моральні якості. Олексій Федотов, скромна молода людина, відряджається у фашистську Німеччину з дорученням за всяку ціну оволодіти секретною доповіддю одного високопоставленого генерала, який за дорученням Гітлера інспектував війська на східному фронті. Доповідь викликала великий інтерес, оскільки в ній була дана правдива характеристика настроїв німецьких солдат, що вже втрачали віру і в «фюрера», і в можливість перемоги. Завдання було небезпечне. Федотов оселяється в невеличкому місті Летцені, поблизу ставки Гітлера. З'явившись під виглядом комерсанта Генріха Еккерта, Федотов уміло завойовує довіру місцевих торговців, відкриває контору по закупці щетини. Скоро він знайомиться з Віллі Поммером, ад'ютантом керівника охорони ставки Гітлера, а потім знаходить нагоду сподобатись самому генералу фон-Кюну, автору секретної доповіді. Але ці успіхи даються Федотову не легко. Вони завойовуються ним у боротьбі з різними ворогами — від українського націоналіста Бережного, таємного агента фашистської розвідки, до Руммельсбурга — всесильного начальника охорони фюрера. Щоб виконати своє завдання, Федотову доводиться вести подвійне життя, знешкоджувати небезпечних осіб, викривати і усувати:

провокаторів. В цілому Федотов виявився розумнішим від своїх ворогів. Проте, незважаючи на всю спритність і винахідливість, йому не вдається заволодіти секретним документом. Він поправляє це тим, що викрадає самого автора доповіді — генерала Кюна.

Коли фільм «Подвиг розвідника» з'явився на екрані і завоював прихильність глядачів, автори численних рецензій твердили, що він становить новий етап у розвитку радянського пригодницького жанру. Але це було вже перебільшенням. Немає ніяких підстав вважати «Подвиг розвідника» етапним фільмом, тобто визначати ним початок якогось нового, якісно особливого періоду в розвитку радянського пригодницького жанру. Фільмові Б. Барнета в принципі властиві ті самі риси, якими взагалі відзначаються всі радянські пригодницькі фільми, починаючи з «Червоних дияволят» (1923), «Саламандри» (1928) і ряду пізніших аналогічних творів.

У «Подвигу розвідника» традиційні елементи пригодницького сюжету — ускладнена інтрига, таємниця та її розгадування, гострі моменти, небезпека, що підстерігає героя, і т. ін. — не мають самостійного значення, вони цілком підпорядковані інтересам виявлення ідейного замислу. У фільмі є художні особливості, які збагачують радянський пригодницький жанр. Вони пов'язані головним чином з тим, що позитивний герой становить дійсно центральну фігуру фільму. Прийоми і засоби пригодницького жанру застосовані тут так, щоб не тільки показати вчинки Федотова, але й розкрити в деяких випадках навіть хід його таємних думок, його внутрішні вагання, а інколи і розгубленість.

Увага до душевного світу героя пригод багато в чому виділяє «Подвиг розвідника» серед споріднених творів не тільки кінематографії, але й літератури.

В передмові до сценарію, виданого окремою книжкою, М. Коварський, відзначаючи особливості сюжету, писав, що глядачеві всі обставини ясні, що для нього немає несподіванок і таємниць, він поінформований авторами про цілі, плани і наміри кожної з дійових осіб. Таємниці і загадки існують тільки для героїв.

Це зауваження справедливе лише почасти. Перші сцени дії, наприклад терміновий виклик Федотова і присутність його на допиті Штубінга, а також наступна розмова з начальником справді пояснюють, навіщо, з яким дорученням розвідник відряджається у фашистську Німеччину. З експозиції сценарію усунута звичайна для детектива інтрига з таємницею та її розгадуванням. Авторі перемістили інтерес в іншу, більш захоплюючу галузь боротьби двох противників, де обидві сторони загалом здогадуються багато про що: Федотов знає Руммельсбурга, а той почуває, що десь поруч діє досвідчений, розумний радянський розвідник, і з свого боку намагається знешкодити його. Отже, замість таємниці автори створили ситуацію критичної боротьби з невідомим кінцем. А при

такому сюжетному розв'язанні загадки і несподіванки виникають на кожному кроці як для персонажів, так і для глядачів.

На відміну від звичайних прийомів, поширених у пригодницьких фільмах, боротьба Федотова із своїм головним противником фон-Румельсбургом має, по суті, інтелектуальний характер. Вона нагадує поєдинок вправних шахматистів, де хід одного з граючих наштовхується на продуманий контрхід другого. Федотов виступає по ходу дії то в ролі тонкого психолога, який вміло розпалює зажерливу пристрасть Поммерів, то у вигляді добродушного, далекого від політики простака-комерсанта або переконаного фашиста, який імponує грубому солдафонству Кюна. Розвиваючись, сюжет показує найгостріші моменти цієї боротьби. Виникнення все нових і нових перешкод, які ускладнюють і без того ризиковане завдання Федотова, підтримує напружений інтерес до дії. Перипетії Федотова цікаві не самі по собі, а лише в зв'язку з поставленим перед ним завданням і морально-психологічними мотивами його вчинків. Можливості жанру дозволили авторам підкреслити мужність і силу волі героя. Так, коли Федотов після провалу явок догадується про провокатора, він з великим ризиком для себе вистежує націоналіста Бережного, хитрістю виманює його за місто і там знищує. Ця пригода, виправдана переконливою, важливою причиною, робить яснішим характер Федотова саме як радянського професіонального розвідника.

Ідейна, патріотична основа замислу, зміст образів позитивних персонажів, а також прийоми художнього розв'язання роблять «Подвиг розвідника» багато в чому полемічним твором, спрямованим проти стійкої традиції буржуазного детектива. В деяких рецензіях вказувалось на це, але тільки побіжно і мимохідь. Проте цілком очевидно, наскільки важливі у творі мистецтва якості, що містять принципове заперечення буржуазних естетичних понять.

Заперечення традицій буржуазного детектива у фільмі Б. Барнета знайшло відображення насамперед в тому, що героєм виступає людина, яка завжди і в усьому керується мотивами високо розвинутого почуття морального обов'язку, безкорисливої вірності своїй Батьківщині. Зображуються переконаний, щирий патріот. Нічого подібного не було і не могло бути в буржуазному мистецтві.

Не говорячи вже про безліч всіляких поліцейських, гангстерських і тому подібних фільмів, позбавлених будь-якого позитивного значення, що виробляються в Америці, людина високої громадянської свідомості взагалі ніколи не звертала на себе уваги авторів буржуазного детектива. Таку людину, мабуть, неможливо зустріти в сучасному реакційному буржуазному середовищі.

Варто познайомитись, наприклад, з книжками Е. Вудхолла та Л. Ласказ, з мемуарами респектабельного англійського шпигуна Б. Ньюмена, із спогадами А. Веспа, з цинічними зізнаннями К. Гревса або, нарешті,

з товстим томом нарисів таємної служби Р. Роуна, і перед очима читача постануть відворотно брудні картини людського віроломства. Як би не силкувалися всі ці автори, вірні охоронці капіталістичних порядків, зобразити мотиви своїх вчинків і описаних ними реальних осіб в благородному освітленні, за пишномовними словами скрізь відчувається особиста корисливість, жадоба, непереборний інстинкт збагачення. Самі того не бажаючи, вони мимоволі доводять, що буржуазний герой відразу забуває про «любов до батьківщини», як тільки перед ним відкривається можливість нажитися. Всі його помисли в подібних випадках легко і безболісно підпорядковуються розрахункам звичайнісінького торгаша. Таким є мимовільне відображення моралі капіталістичного світу навіть в його спеціальній літературі. У фільмі «Подвиг розвідника» є одна невелика сцена, де полемічні настанови авторів виступають особливо відкрито. Федотов, знаходячись серед ворогів під іменем Генріха Еккерта, у відповідь на зауваження есесівця Поммера говорить, що для того, щоб бути розвідником, потрібно дуже любити свою батьківщину. А, як переконаний Поммер, такі почуття розвіднику просто шкідливі. Для Поммера вони пуста сентиментальність.

Відмінність «Подвигу розвідника» від буржуазних фільмів подібного жанру полягає, звичайно, не тільки в ідейності. Вона охоплює і прийоми зображення, виявляючи тут цілком оригінальні риси, протилежні буржуазному детективу. У письменників, яких можна назвати класиками буржуазного детективного жанру, герой, розкриваючи яку-небудь складну таємницю, вражає уяву читача аналітичною спрямованістю розуму, бездоганною стрункістю логічних побудов, проникливістю здогадів. Власне опис витонченої розумової роботи героя, процесу розгадування таємниці саме і викликає найбільший інтерес. В суспільстві трапляється щось виняткове, що викликає занепокоєння, страх, розгубленість, породжує плутанину і помилки. Спроби з'ясувати істину ні до чого не приводять. Але з'являється людина з холодною розсудливістю і безпристрасним серцем, і якою б заплутано не здавалася справа, вона безпомилково з'ясовує всі її обставини. Відновивши об'єктивну картину і факти, людина знову іде за куліси сцени, поки новий винятковий випадок не викличе її звідти. Вона байдужа до життя, зате їй доступний найвищий вид насолоди — насолода, яку дає людині абстрактна розумова робота. З часом ці аристократичні риси класичного детективного героя зникли. Він виродився в пошулу постать звичайного поліцейського агента, приватного сищика, став карикату на стражем інституту приватної власності.

В образі Федотова автори навіть трохи підкреслено показали його здатність напружено, зосереджено мислити, але, зрозуміло, це нічим не нагадує безпристрасної, професійної роботи розуму. Ясна патріотична ідея, яка лежить в основі образу Федотова, забарвлює собою всі відтінки його думки, всі його емоції, обґрунтовує все коло його незвичайних

інтересів. Внаслідок цього у нього не могло бути умоглядного підходу до розв'язання запропонованого йому завдання.

Історію пригоди Федотова режисер трактував у героїчному плані, що чітко передано в зображувальному розв'язанні фільму.

Погляди і прийоми режисера в основних положеннях цілком спиралися на авторський замисел і виходили з нього. Між іншим, прагнення розкрити саме героїчне начало в образі розвідника змусило Б. Барнета змінити і навіть зовсім випустити багато епізодів літературного сценарію. Так, перші і останні кадри фільму, які показують відносини Федотова з його дружиною Ніною, істотно відрізняються від авторського опису; режисер справедливо усунув звідси все, що хоча б приблизно нагадувало сентиментальні інтонації і настрої, зокрема відчуття якоїсь жертвовності, тривожне почуття неминучої близької біди. Значно скорочений «внутрішній монолог», за який окремі критики без достатніх підстав назвали сценаристів новаторами. Виключені всі епізоди веселого проведення часу Федотовим у ресторанах, серед фашистських офіцерів і дівчат сумнівної поведінки. Зовсім інакше режисер змалював генерала Кюна. Замість галасливого солдафона, бабника і п'янички, яким він виглядає в сценарії, у фільмі діє стриманий, жорстокий фашист, обережний, як старий вовк. Змін зазнали ще деякі персонажі і епізоди. В результаті цього яснішою стала загальна ідея фільму.

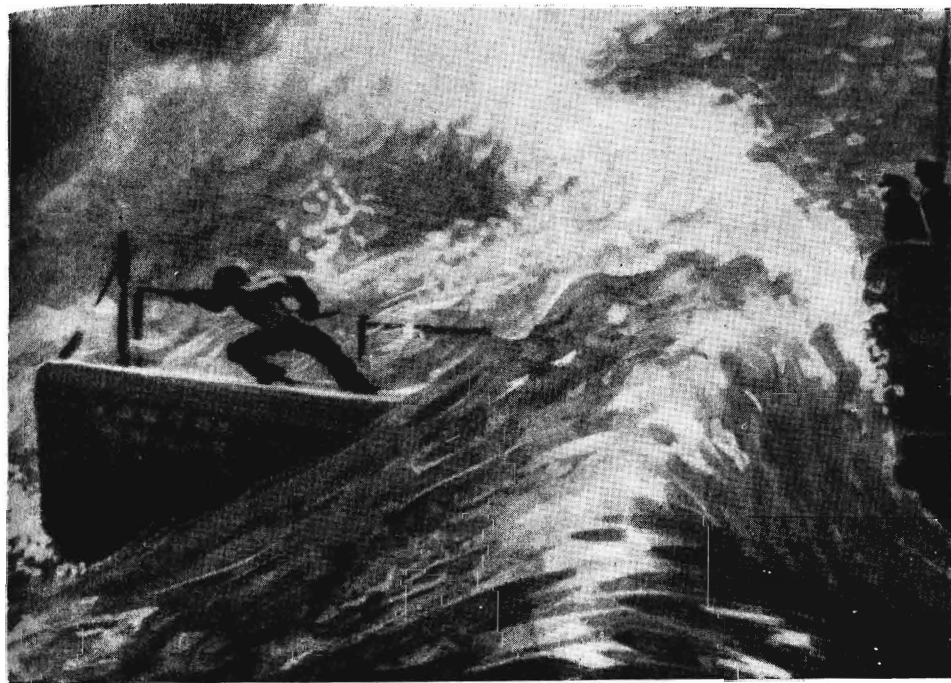
«Подвиг розвідника» — акторська картина в такій самій мірі, як «Райдуга», «Нескорені», «Людина 217» або інші відомі твори художньої кінематографії. Для участі у фільмі були залучені: П. Кадочников (майор Олексій Федотов), А. Бучма (агроном Лещук), Д. Мілютенко (провока-тор Бережний), В. Добровольський (начальник Федотова), С. Мартінсон (есесівець Віллі Поммер), М. Романов (Еріх фон-Руммельсбург), П. Аржанов (фашистський шпигун Штубінг), О. Ізмайлова (спільниця Федотова Тереза Губер), О. Биков (зрадник Медведєв), В. Улесова (дружина Федотова Ніна), С. Петров (спільник Федотова Астахов), В. Халатов та В. Драга (подружжя старих Поммерів). Сам режисер виконував роль фон-Кюна.

У доборі виконавців не тільки основних, але й епізодичних ролей, у змісті поставлених перед акторами завдань, в костюмах і гримі проявились великий виробничий досвід Б. Барнета, його художній смак, особливості його режисерського підходу. Це виразно позначилось насамперед на досить витриманій узгодженості загального тону гри акторів. Серед них були особи різного темпераменту, різного виховання, звичок і манери, такі, як А. Бучма і С. Мартінсон або П. Аржанов і В. Добровольський. Проте мистецтву більшої частини їх було властиве загальне почуття стриманості і простоти. Одні виконавці користувалися сатиричними фарбами, інші почасти навіть психологізували ролі, треті обмежувалися суто зовнішньою характеристикою персонажів. Все ж, незважаючи на відмін-

ність підходу і прийомів, у більшості акторів скрізь відчувалося розуміння художньої міри. Це важливе достоїнство фільму було прямим результатом також і творчих зусиль режисера. Б. Барнет ясно бачив своє завдання. Лише в кількох випадках, правда важливих для розуміння образу основної дійової особи, припущена деяка афектація вираження, фальш в інтонації. Взагалі ж злагожденість і художня цільність гри акторів вигідно відрізняє «Подвиг розвідника» від тих фільмів, де виконавці, яких не спрямовувала тверда, досвідчена рука режисера, діяли інколи врозбід.

У фільмах Б. Барнета спостерігається одна помітна особливість, яку з певною мірою умовності можна назвати гострим відчуттям специфіки кінематографічної дії. Розв'язуючи завдання створення реалістичних художніх образів, Б. Барнет звертається до засобів зображення саме кінематографа, а не театру або літератури і цим помітно відрізняється від багатьох своїх колег. Тому в його фільмах і спостерігається, зокрема, така очевидна перевага динамічних мізансцен, а можливості монтажу застосовуються часто так, щоб сильніше передати напруження і ритм дії.

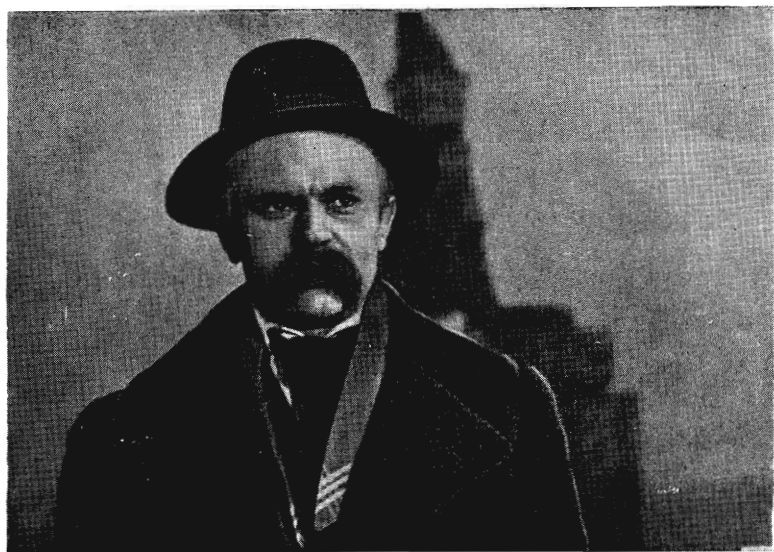
Ці ознаки режисерської манери Б. Барнета ясно виражені і в «Подвигу розвідника». Правильно бачачи суть задуму в зображенні героїчного подвигу радянської людини, що веде поєдинок з охоронними силами фашизму, режисер прагнув якнайповніше передати це в своєму рішенні епізодів, у змалюванні обстановки, в образі фільму в цілому. Найчастіше він використовував прийом контрастного зіставлення: чим небезпечніша ситуація, тим спокійніше вів себе позитивний герой. Для ілюстрації можна послатися хоча б на велику сцену в поліцей-президії. Федотова, який тільки що прибув у містечко Летцен з паспортом на ім'я комерсанта Генріха Еккерта, детально опитують. Секретар поліцей-президії, обережний і підозрілий, як всякий старий поліцейський шпик, з'ясовує, хто цей молодий і такий приємний пан Генріх Еккерт, звідки і коли з'явився в Летцені. Його увагу привертає якась фактична помилка у відповідях Федотова, він спиняється на ній, в ньому починає ворухитися сумнів. Але чим більше сумнівається секретар поліцей-президії, відчужено поглядаючи на опитуваного, тим спокійніше той себе тримає, тим частіше чується люб'язне «Я гадаю, пане гауптман», «Із задоволенням», «Все що вам буде завгодно, пане гауптман». Секретар, уже впевнений у правоті своїх здогадів, затримує Федотова-Еккерта і, поки наводить довідки, пропонує йому почекати в сусідній кімнаті. «З задоволенням»,— невимусшено згоджується розвідник і проходить у вказане приміщення. Він сідає на величезну лавку, відполіровану сотнями людей, що пройшли через фашистську катівню, спокійно розгортає журнал і заглиблюється в читання. Весь його вигляд свідчить про те, що йому, Генріху Еккерту, чистокровному німцеві, який має у паспорті позначку «незамінний», нічого турбуватися про наслідки випадкового непорозуміння. Проходить час, глядачі дедалі більше почувають, що вже не службове доручення,



«В мирні дні».
Ескіз декорації.
«Лагодження антени».
Художник
М. Уманський.

«Тарас Шевченко». Кадр з фільму. В ролі Щепкіна — Г. Юра, в ролі Спешнева —
Є. Самойлов, в ролі Шевченка — С. Бондарчук.





«Тарас Шевченко».
С. Бондарчук
в ролі Шевченка.

«Тарас Шевченко». Кадр з фільму.

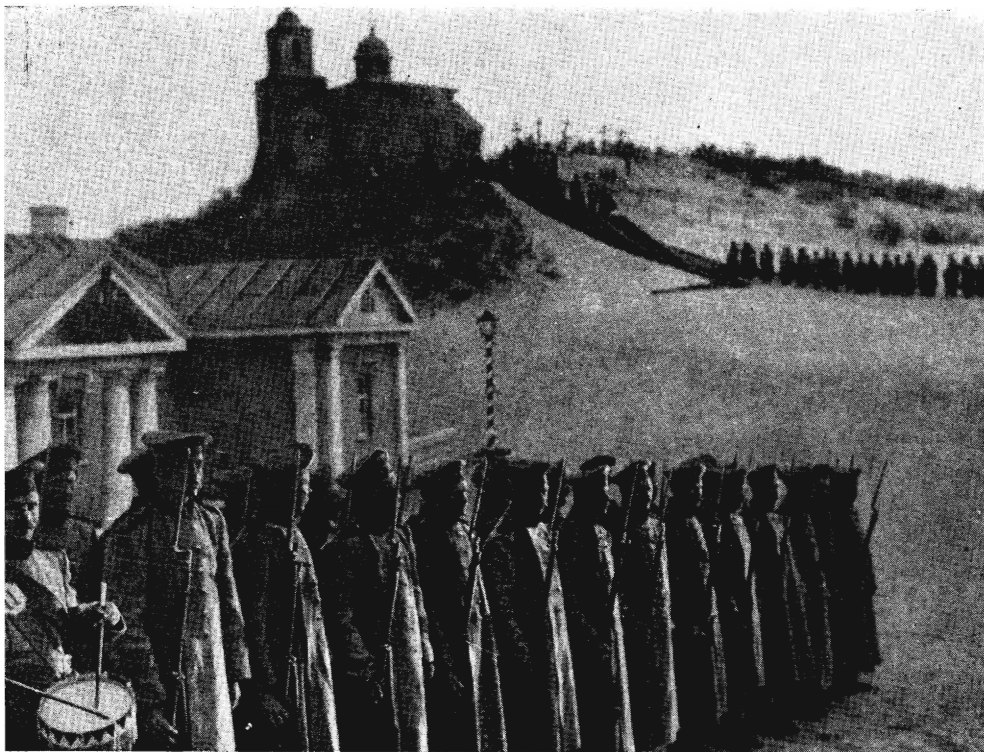




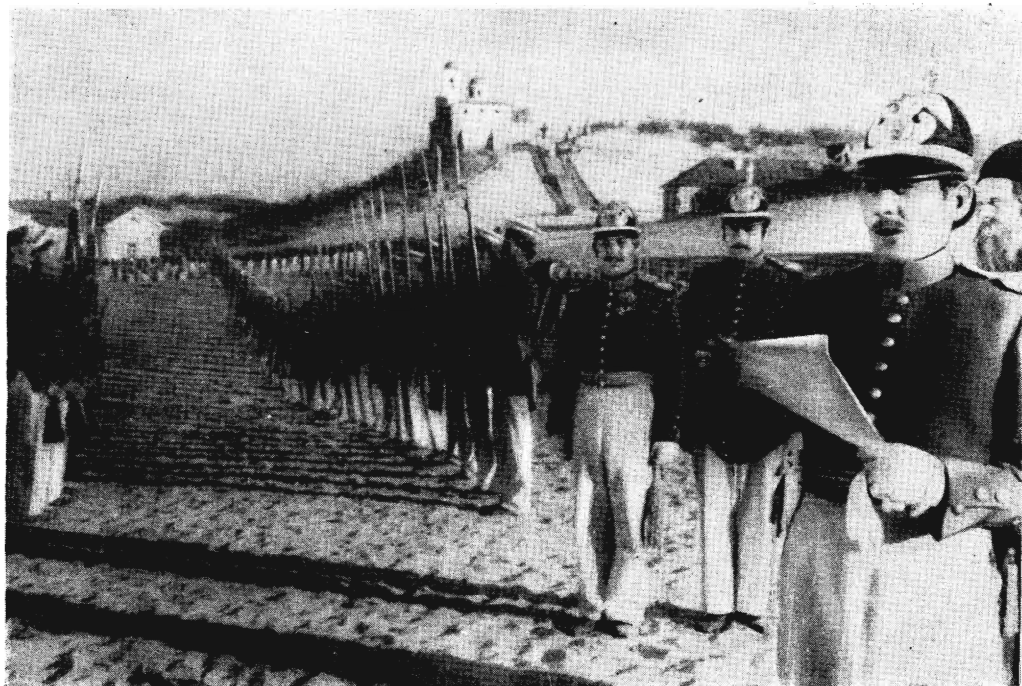
«Тарас Шевченко».
Кадр з фільму.

«Тарас Шевченко». Кадр з фільму.





«Тарас
Шевченко».
Кадр з фільму.



«Тарас
Шевченко».
Кадр з фільму.

а саме життя Федотова ось-ось може обірватися. Нарешті його запрошують знову до секретаря. Він позіхає, неквапливо встає, ніби жалкуючи йти з цього куточка, де йому вдалося провести кілька приємних годин у повній самотності. Секретар на цей раз використовує всі прийоми важкої офіційної ввічливості, щоб загладити неприємне враження, яке справив він на пана Еккерта вимушеною затримкою. Так, помилка з'ясована, пароплав «Дуче» відплив з Трієста справді в парне число, 24 грудня, чим перший раз за п'ятдесят років порушив розпис. Але що поробиш — війна. Пан Еккерт правий і з цієї хвилини цілком може розпоряджатися собою: у поліції немає більше ніяких питань. Федотову повертають паспорт. Так, так, війна багато що змінила в житті Німеччини, і в нього немає претензій до люб'язного пана гауптмана. Федотов розкланюється і виходить з незалежним виглядом людини, впевненої, що все закінчилось так, як і повинно було закінчитися.

В описаній сцені немає зовнішнього руху, немає підкресленої динаміки, що спостерігається в переважній більшості епізодів фільму. Навпаки, вона вирішена навіть у сповільненому темпі. Все ж весь допит Федотова, його затримка і звільнення сповнені глибокого психологічного напруження, загостреного внутрішнього ритму. Мотив контрастного зіставлення і характеристики виражений тут дуже чітко також у предметах обстановки й освітлення, в побудові всієї мізансцени. Сіре видовжене приміщення, величезна лавка вздовж стіни, двері, що повільно відчиняються, і світло, що падає крізь них, тінь вартового на підлозі і стіні та інші деталі створюють відчуття настороженості, відкритої пастки. Спокійна манера поведінки Федотова в небезпечній атмосфері говорила на користь його мужності і витримки. Цей прийом, трохи змінюваний щоразу стосовно до сюжетних ситуацій, використаний режисером в інших важливих епізодах фільму, зокрема в сцені несподіваної зустрічі Федотова з Штюбінгом. Можна сказати, що він є своєрідним художнім принципом, за допомогою якого Б. Барнет виявляв героїчний характер радянського розвідника.

Режисерський задум фільму виражений також в операторському трактуванні і в роботі художника. Живописно-зображувальний образ фільму, створений за участю головного оператора Д. Демуцького і головного художника М. Уманського, відзначається строгою витриманістю стилю. Знімки вулиць пруського містечка Летцена і окупованої фашистами Вінниці, сцен у павільйоні і на натурі, окремих видів міських околиць, руїн і т. ін. цілком передають обстановку і атмосферу дії, гітлерівської сваволі. Характерно, що оператор майже ні разу не скористався яскравим сонячним світлом; все ніби оповите якимось присмерком і виділяється лише завдяки штучному освітленню. Ця живописна манера цілком узгоджується із задумом режисера. Добре обрисовані світлом обличчя персо-

нажів, особливо Федотова, коли він залишається наодинці із своїми тривогами і думками.

Декорації М. Уманського створювали взагалі правильне уявлення про фашистську обстановку і побут, а за манерою архітектурного розв'язання цілком відповідали режисерському і операторському трактуванню фільму. Місто Летцен, дотепно і економно збудоване на території Київської студії, здавалося типовим німецьким провінціальним містечком з темними вуличками, одноманітними невеличкими будиночками із стрімкими черепичними дахами, маленькими площами, поліцай-президіями, старомодними готелями, перукарнями, кафе, ресторанами, з боягузливими обивателями, з нахабними есесівцями, гладкими поліцейськими. Околиці окупованої Вінниці, руїни будівель, напівосвітлена площа перед кінотеатром «Арс», бідні житла Лещука, Бережного та інших дійових осіб, контора Еккерта,— всі місця, де по ходу дії з'являлись герої фільму, свідчили про характер і колорит часу та обстановки, посилювали почуття настороженості, небезпеки, навіть таємничості, природне у фільмах пригодницького жанру. Такому відчуттю сприяла і музика композиторів Д. Клебанова та О. Сандлера. За художньою особливістю живописно-зображального рішення «Подвиг розвідника» багато чим нагадує «Райдугу», почасти — «Зигмунда Колосовського».

2

Вище зазначалося, що найбільш загальною ознакою акторського виконання в «Подвигу розвідника» була стриманість, відсутність афектації і фальші і що ця якість є прямим результатом активного керівництва з боку режисера. Але, домагаючись певної стильової єдності у виконанні ролей, режисер аж ніяк не обмежував творчої самостійності акторів, їх ініціативи у витлумаченні характерів дійових осіб.

А. Бучма просто, широко, без претензій на значущість зіграв невелику роль агронома Лещука, чесної радянської людини, готової скоріше померти, ніж стати зрадником. Літературний матеріал ролі був порівняно одноманітний, що не дало змоги актору повніше проявити можливості свого таланту. Через це Лещук в художньому значенні поступається, звичайно, перед такими образами, втіленими А. Бучмою, як слюсар Тарас Яценко або боцман Дзюба.

М. Романов, граючи Еріха фон-Руммельсбурга, підкреслював у ньому черствість і жорстокість; саме таке враження справляли його спокійно рівна, якась дерев'яна інтонація, пихате обличчя, яке постійно зберігає один і той же зарозумілий вираз, холодні вивчаючі очі за скельцями пенсне і трохи повільні, скупі рухи і жести людини, що звикла наказувати і володарювати. Деякі риси Руммельсбурга нагадували педантичного і такого ж пихатого барона Берга з картини «В далекому плаванні». Інколи

здавалося навіть, що Руммельсбург є другим, уже фашистським виданням Берга.

Д. Мілютенко виразно передав зовнішні риси провокатора Бережного. Його портретна характеристика, особливо насторожені жадібні очі, неприємний рот з тонкими прямими губами і брудні небриті щоки ніби відповідали моральній низькості зрадника.

Серйозні питання виникають у зв'язку з виконанням П. Кадочниковим ролі майора Олексія Федотова. Після виходу на екран «Подвигу розвідника» П. Кадочников став особливо популярним актором. Про причину цього неважко догадатися. Як позитивний герой, що успішно виконав надзвичайно небезпечне романтичне доручення, він виявив ту мужність, спритність і хоробрість, які так високо ціняться нашою аудиторією. Справді, хіба глядачі могли лишатися байдужими, спостерігаючи, як молодий офіцер розвідувальної служби, ледве встигши звідкись повернутися додому, дістає нове завдання і відправляється на цей раз уже в саме пекло — в «гості» до німецьких фашистів. Захоплення сміливістю, витримкою, розумом та іншими достоїнствами, якими автори фільму щедро наділили Федотова, неминуче було поширено на виконавця його ролі. Неабияке значення мали також зовнішні акторські дані П. Кадочникова. Він молодий, у нього хороша легка постаць, відкриті, ледь примхливе обличчя з правильними рисами, довірлива, приваблива посмішка. В усіх його рисах помітна була юнацька безтурботність, не стерта досвідом і сутичками з випробуваннями життя.

Ці якості П. Кадочникова зробили його найбільш відповідним виконавцем ролі Федотова. Яким би складним не здавалося завдання останнього, воно виконувалося все ж людиною не винятковою. До того ж особливості як сюжету, так і ролі були такими, що не ставили перед актором надмірно складних вимог. Пригодницька гострота обставин говорила часто сама за себе. Коли фашистський чиновник, опитуючи Федотова-Еккерта, робив спроби його викрити, вже одне це викликало побоювання і тривогу. Від актора в даному разі вимагалося лише вміння ввічливо посміхатися, запобігливо відповідати на питання, терпляче чекати, виявляючи покору всім поліцейським формальностям. П. Кадочников цілком невимушено виконав ці завдання, причому спокійна, буденна манера його поведінки, ввічливість, посмішки, запобігливість у поводженні з підозрілим жовтооким чиновником саме і виявилися найкращою характеристикою Федотова.

Другий приклад. В колі підпилих фашистських офіцерів і високопоставлених генералів Федотов-Еккерт пропонує тост «за перемогу», охоче підхоплений усіма. Гострота і підтекст ситуації дані в літературному сценарії; вони наявні незалежно від актора. П. Кадочников доповнив їх тим, що перш, ніж випити свою чарку, зробив невелику паузу і поглянувши на задоволених гітлерівців, багатозначно повторив: «за нашу перемогу».

В цілому він вірно зрозумів героїчний характер свого персонажа і в переважній кількості епізодів правильно передав його акторськими засобами. Простота, невимовність його гри посилили вірогідність пригнущого змісту картини.

А втім, не можна не відзначити, що у фільмі зустрічається кілька важливих сцен, де П. Кадочников не розкрив з належною повнотою стан героя і не зумів скористатися можливостями літературного тексту ролі. Йдеться про зустріч Федотова з Штюбінгом і знищення провокатора — націоналіста Бережного. З ремарок сценарію видно, що Федотов володіє здібностями, обов'язковими для людини його професії. Найяскравіше виражений у нього, мабуть, талант психолога, прозорливості, уміння швидко розгадувати наміри противника. Широка описова вставка в літературному сценарії дає вичерпне уявлення про цю сторону його характеру: «...Вперше ми бачимо у Федотова таке обличчя. Ні ясного, хлопчатого виразу, який був, коли він дивився на Ніну або думав про неї, ні підтягнутої, пильної, все вбираючої уваги, з якою він одержував завдання у начальника. І це не сухе, безжалежно жадібне, злегка іронічне обличчя комерсанта Еккерта, і не обличчя Еккерта — байдужого гуляки, відвідувача нічних барів, «душі товариства», пошляка і улюбленця ресторанних дам, і не шанобливо-цинічне обличчя розважальника генералів і оповідача солдатських анекдотів. Але це і не обличчя Федотова в момент проведення ризикованої операції — загострене, із стисненими губами, прищурене, освітлене азартом. Зараз це обличчя людини, воля якої на мить здала, як спущена з кілочка струна»¹.

Не ремарка, а ціла повість про життя Федотова у фашистському містечку і разом з тим точний, повний контрастних настроїв і барв його психологічний портрет. Авторі об'єднали в ній всі свої вказівки щодо того, яким потрібно показувати Федотова. І ось ця прониклива людина, знаходячись у фашистському тилу, несподівано зустрічається з гітлерівським шпигуном Штюбінгом, який знає Федотова в лице. Спалахує словесний короткий поєдинок. У діалозі, написаному дуже майстерно, в афористичній манері автори передали сутичку, що миттю розгорнулася між двома характерами, які представляли протилежні моральні начала. Ця сцена у фільмі мала бути драматично особливо напруженою, а прозвучала вона слабо і глухо.

Б. Барнет провів її у швидкому темпі, не виділивши ні пауз, ні смислових або емоціональних відтінків діалога. Зовнішня швидкість дії, підкреслена рухом персонажів у напівтемній атмосфері, на площадці і на східцях, природно, не дала змоги показати, хоча б частково стан дійових

¹ «Подвиг разведчика», «Избранные сценарии советского кино», т. 6, 1950, стор. 390.

осіб, сповнений, слід гадати, гарячкового напруження. Із свого боку, П. Кадочников засвоїв тут теж неправильний тон, не відповідний ні Федотову, ні обставинам ситуації.

Якщо П. Аржанов, виконавець ролі Штюбінга, психологічно переконливо показав зміну настрою боягузливого, продажного шпигуна, то П. Кадочников багато слабше провів сцену, спростивши саме психологічну сторону завдання. Його Федотов поведився з вкрай небезпечним притивником так зневажливо, так відверто знущався з нього, підкреслюючи лайливі епітети на його адресу типу «ви йолоп», «ви боягуз», що фактично поставив під сумнів реальність усієї сцени. Зусилля і напруження волі від Кадочникова — Федотова словесний поєдинок не потребував. Внаслідок цього виникло неправильне уявлення, ніби моральна перемога над ворогом далась йому легко і просто.

Поверхово П. Кадочников вирішив своє завдання і в епізоді розстрілу Бережного. Вийнявши револьвер, він майже кричить: «За кров зраджених тобою людей, правом і владою, даною мені Батьківщиною...» — і стріляє. Наскільки сильніше пролунали б ті самі слова, якби вони були виголошені не так голосно, можливо навіть тихо, але з внутрішнім почуттям і силою.

Але при всьому тому образ Федотова становить серйозне творче досягнення П. Кадочникова. В українській кінематографії післявоєнних років Федотов донині продовжує залишатися одним з найкращих акторських образів.

Слабше П. Кадочников проявив себе в ролі капітана Сергія Ратанова в «Голубих дорогах». На якості його виконання, можливо, відбилося те, що обидва фільми знімалися майже одночасно і він не міг однаково добре оволодіти двома ролями. Так чи інакше, а капітан Ратанов вийшов у нього спірним.

Говорячи про мистецтво актора, про повне і правдиве за формою зображення життя ролі, К. Станіславський зазначав: «...Наше головне завдання не тільки в тому, щоб зображувати життя ролі в її зовнішньому прояві, а головним чином у тому, щоб створювати на сцені внутрішнє життя зображуваної особи і всієї п'єси, пристосовуючи до цього чужого життя свої власні людські почуття, віддаючи йому всі органічні елементи власної душі»¹.

Створення на сцені або у фільмі внутрішнього життя вигаданої художником особи, повне пристосування до нього власних почуттів актора, «органічних елементів» його душі становить те, що називають перетіленням і що є найвірнішим критерієм міри художньої обдарованості актора. В історії радянського кіномистецтва, особливо двадцяти останніх

¹ К. С. Станиславский, Работа актера над собой, М., 1951, стор. 21.

років, трапляються випадки чудового розуміння актором життя зображуваної особи. Такі приклади дають фільми «Чапаєв», «Депутат Балтики», «Петро Перший», «Академік Іван Павлов», «Мусоргський», «Тарас Шевченко».

Недолік виконання П. Кадочниковим ролі Ратанова саме і полягає в тому, що він не зумів передати цього внутрішнього життя образу героя. У виправдання актора слід сказати, що його можливості були обмежені помилками драматургічної розробки образу Ратанова, про що говорилося вище. В певних межах П. Кадочников все ж виразив своє акторське розуміння ролі, але виявив при цьому досить небезпечні схильності. Граючи капітана загону катерів-тральщиків, він застосував барви, знайдені ним для образу розвідника. Різниця між Федотовим і Ратановим зводиться в основному до відмінності у формі одягу. Щодо характерів і засобів їх акторського втілення, то будь-яку відмінність помітити тут досить важко. П. Кадочников допустив у «Голубих дорогах» помилку, про яку вдумливі, досвідчені митці завжди нагадують як про зло. Так, засуджуючи поширену серед акторів звичку працювати на самих тільки «внутріпрофесійних звичках», Ю. Толубеев розповідає: «За своє акторське життя я нагромадив достатню кількість загальновживаних інтонацій і жестів і з цього запасу завжди можу запозичити ті з них, які найбільше доречні в даному конкретному випадку. Це не обов'язково штампи в тому специфічному вузькому розумінні, в якому ми вживаємо це слово, але це засоби зображення, викликані до життя іншим образом, іншим життєвим змістом. У п'єсі братів Тур та І. Пир'єва «Сім'я Лутоніних» я грав робітника-сталевара, але приблизно таку ж людину зображував я і в інших п'єсах — мені зовсім не важко було б скористатися своїм власним досвідом і запозичити у себе самого барви і деталі. При цьому я не став би повторювати те, що знайдено іншими, а користувався б тільки своїми власними знахідками. Проте в даному разі обкрадати себе самого це значить обов'язково обкрадати і ту людину, яку зображуєш, надягати на неї чужий одяг, надавати їй невластивих їй рис»¹.

Вірні спостереження, справедливий висновок. П. Кадочников у ролі Ратанова став на шлях використання своїх власних знахідок. Він невимушено говорив, весело і люб'язно посміхався, легко рухався, а коли було потрібно — задумувався чи роздумував на теми, зв'язані з його професією. Скрізь він ніби вносив відчуття простоти і природності. Це стало вило, так би мовити, основний тон його гри, особливо в таких епізодах, як реєстрація шлюбу, розмова за сімейним столом про таємничу міну, а також в нічній сцені, де Кадочников — Ратанов, розгадавши, нарешті, секрет розстановки фашистських мін, з деяким самовдоволенням говорить дружині, що людина завжди повинна бути трохи незадоволеною

¹ Ю. Толубеев, Путь к образу, М., 1952, стор. 54—55.

собою, щоб не подурнішати. Але якщо у «Подвигу розвідника» ці принади простота і невимушеність були найкращим свідченням витримки Федотова, то в «Голубих дорогах» названі особливості манери актора говорили про його недостатнє заглиблення в образ. Там за невимушеною легкістю поведінки ховалося напруження волі, тут за цим нічого не відчувається, крім, можливо, того, що барви для зображення нової особи актор запозичив у себе самого.

П. Кадочников у ролі Ратанова задовольнився звичайними, уже виробленими професіональними навиками, знизивши тим самим свою художню вимогливість.

Крім фільму Б. Барнета, який знаходиться в прямому тематичному зв'язку з багатьма іншими творами кіномистецтва про патріотичні подвиги народу, працівники українського кіно створили ще другий фільм, також присвячений подіям Великої Вітчизняної війни. 13 квітня 1948 р. був дозволений до випуску художньо-документальний фільм Київської студії «Третій удар», поставлений І. Савченком за сценарієм А. Первенцева. Протягом багатьох років цей фільм вважався одним з найвизначніших творів радянської кінематографії на тему про переможну боротьбу проти гітлерівської навали. В ньому розповідалося про операції Радянської Армії по визволенню Криму у квітні 1944 р. В усіх оцінках фільму панував хвалебний тон.

Ставлення до нього різко змінилося з того часу, коли партія рішуче виступила проти перебільшеного уявлення про роль в історії окремої людини. Нині можна цілком об'єктивно розглядати «Третій удар», безпристрасно відзначаючи як сильні, так і слабкі або фальшиві сторони фільму. А зробити це конче потрібно, бо чесне, наукове ставлення до історії зобов'язує брати її факти такими, якими вони були і є. Суб'єктивний метод, застосовуваний для висвітлення явищ минулого, давно себе дискредитував. Історики радянського мистецтва і культури на власному досвіді неодноразово переконались, до яких сумних, спустошливих результатів приводить викривлений виклад історичного процесу — замовчування одного, однобічна переоцінка другого, несаможітний, догматичний погляд на третє і т. ін.

«Третій удар» — твір суперечливий. В ньому, як і в більшості споріднених з ним і близьких до нього фільмів, наочно виступає невідповідність між жанром, як певною формою художнього відображення, з одного боку, і тими конкретними ідейними цілями, яким дана форма насильно підпорядковувалась, з другого. Питання про це є чи не найскладнішим, але відповісти на нього все ж необхідно. В протівному разі залишиться неясним багато фактів радянського кіномистецтва перших післявоєнних років.

Які причини викликали появу художньо-документальних фільмів, подібних до «Третього удару»? Які спільні риси визначають цей жанр?

Не можна заперечувати того, що в драматургії «Третього удару», в методі його режисерського розв'язання виразно відбилися наполегливі шукання нових зображувальних прийомів, викликані бажанням показати події виняткового значення. І. Савченко фактично вперше з такою повнотою відобразив одну із славнозвісних битв Вітчизняної війни, отже, певною мірою розкрив особливості і характер сучасної війни в цілому з її технікою і мільйонними масами солдатів. До «Третього удару» війна в таких масштабах не відтворювалась. У численних художніх фільмах про радянську людину на війні, що вийшли раніше чи одночасно з фільмом І. Савченка, військовий матеріал, як правило, використовувався лише для розповіді про окремі подвиги. Крім «Подвигу розвідника» до фільмів цього роду належать «Повість про справжню людину», «Молода гвардія» та деякі інші. Зображення будь-якої окремої операції Радянської Армії тоді не входило ще в наміри сценаристів і режисерів. Правда, значно раніше від «Третього удару» було створено фільм «Великий перелом» (1945). Його автори на основі фактів героїчної оборони волзької твердині відбили деякі істотні моменти історичної битви, створили образи радянських полководців, офіцерів, у меншій мірі — рядових солдатів. Але головне, єдине місце у фільмі відводилося показу військово-штабного стратегічного забезпечення перемоги, а не самій сталінградській битві та її драматичним перипетіям. Як проходила велика битва, до яких неймовірних зусиль і жертв вона спричинилась, фільм не показував.

Систематичного висвітлення воєнні події діставали у кінохроніці. Як тільки спалахнула війна, в журналах кінохроніки, а також у спеціальних випусках розповідалось про героїзм радянських солдатів, їх військове мистецтво, фронтовий побут. Спеціальні бригади операторів знаходились на всіх фронтах. Потім на основі знятого ними найціннішого матеріалу створювались повнометражні документальні твори, які мали величезну популярність як у радянських глядачів, так і в усіх країнах світу. Особливо широко відомими були документальні фільми «Розгром німецьких військ під Москвою» (1942), «Сталінград» (1943), «Орловська битва» (1943), «Битва за нашу Радянську Україну» (1943), «Визволення Радянської Білорусії» (1945), «Берлін» (1945), «Розгром Японії» (1945) та ін.

Проте при всьому неоціненному значенні літописів великих подвигів радянського народу документальні фільми не задовольняли та в силу своєї природи і не могли задовольнити суспільної потреби в знанні внутрішніх зв'язків подій Великої Вітчизняної війни. В кращих документальних фільмах порівняно добре змальовувались зовнішній бік і масштаби величезних битв, за якими напружено стежили в усіх куточках світу, розповідалось про техніку, обстановку, сили, втрати сторін, що боролися. Проте вони не розкривали подій в цілому. В них не говорилося з ви-



Режисер І. Савченко.

черпною ясністю про підготовку гігантських операцій Радянської Армії, про зміст стратегічних принципів сучасної вітчизняної військової науки, про становище в таборі ворога і його контрзусилля. Тимчасом без показу всього цього не можна було дати скільки-небудь закінчене уявлення про заслугу радянського народу та його збройних сил, які розгромили найсильніші фашистські армії.

Після Вітчизняної війни перед мистецтвом, природно, відразу ж постало завдання широкого, повного художнього відображення подвигу, тільки що здійсненого нашим народом. І хоч таке завдання розв'язувалося, як уже говорилося, у кіноповісті, драмі, в документальному фільмі, результати далеко не завжди були задовільними. Справа полягала в тому, що зображення героїчної всенародної заслуги не вкладалось у звичайні, традиційні художні форми. Щоб показати належним чином зусилля і дії мільйонів, потрібно було знайти якусь нову форму, «просторішу», ніж драма або кіноповість з їх підвищеною увагою до долі певної кількості героїв. Майстри радянського кіномистецтва шукали способів розширити зображувальні можливості кіно і знайшли їх в художньо-документальному жанрі.

Отже, можна сміливо твердити, що художньо-документальний жанр виник в радянському кіномистецтві завдяки об'єктивній суспільній потребі. Коли назріла потреба в художньому відображенні участі мільйонних мас народу у вирішальних подіях сучасної світової історії, вона була усвідомлена і викликала до життя відповідну жанрову форму. Суть і призначення останньої добре визначають відомими словами Пушкіна про трагедію і завдання драматичного письменника. «Що розвивається в трагедії? Яка мета її? — запитував поет і відповідав: — Людина і народ. Доля людська, доля народна... Що потрібно драматичному письменникові? Філософія, безпристрасність, державні думки історика, догадливість, жвавість уяви, ніякого передсуду любовної думки. Свобода»¹. Це лаконічне зауваження, спрямоване проти французького класицизму та його російських наслідувачів, зберегло цілком своє загальне значення і для авторів художньо-документальних творів. Справді, щоб зобразити величезні події в житті народів, які становлять основний зміст сучасної епохи, дійсно потрібні і філософія, і державні думки історика.

Внаслідок естетичних і формальних особливостей своєї природи художньо-документальний жанр виявився найпридатнішим для вказаної мети; він близький до пушкінського розуміння суті народної трагедії. Його жанрові межі незмірно ширші драми або кіноповісті, вони містять більше картин, які змальовують власне рухи народних мас. Але, звичайно, це аж ніяк не означає того, що художньо-документальний жанр полярно

¹ А. С. Пушкін, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII, М.—Л., 1949, стор. 632—633.

протистоять іншим формам мистецтва і здатний витиснути їх. Просто його засоби в деякому розумінні краще підходять для відображення таких великих подій, де доля окремої особи найбільш наочно зливається з долею всього народу.

Якщо причини виникнення художньо-документального жанру знаходяться в суспільних умовах післявоєнних років, то на художніх рисах цього жанру, на його формі позначились частково принципи деяких більш ранніх фільмів, які розповідають про події Великої Жовтневої соціалістичної революції, таких, як «Ленін у Жовтні» (1937), «Ленін у 1918 році» (1939), «Людина з рушницею» (1938). У кожному названому творі значно раніше від «Третього удару» висувалося найважливіше питання мистецтва про спосіб і характер образного показу народу, його керівників і рядових представників маси, яка зброєю розв'язувала великі проблеми життя.

Відмітною особливістю жанру була документальна точність зображення основних моментів історичної події. В їх висвітленні не допускалося довільне порушення правди і достовірності фактів. Це добре видно, зокрема, із сюжету «Третього удару», побудованого на основі великої кількості вичерпного авторами фактичного матеріалу, різних документів. У фільмі відображені, здається, всі скільки-небудь істотні конкретні обставини, які так чи інакше впливали на підготовку і розгортання битви за Крим. Тут і природні умови, і пора року, і військово-політичні міркування противників, і тактичні цілі, і строки окремих допоміжних операцій і т. ін. З протокольною точністю офіційного документа показаний у багатьох важливих відтинках політичний, військовий, стратегічний задум радянського головного командування. Такої величезної кількості фактичних відомостей про битву в Криму не можна було б умістити ні в кіноповість, ні в драму.

Але документальна основа зовсім не виключає у творах розглядуваного жанру художнього вимислу, додумування, образного мислення. Як не дивна протилежна точка зору, вона все ж висловлювалась деякими критиками і рецензентами, захопленими незвичайністю форми «Третього удару», «Сталінградської битви», «Падіння Берліну». Ці критики міркували досить просто, гадаючи, що коли автори художньо-документальних фільмів, вивчивши різноманітний фактичний матеріал, правдиво і точно відтворюють його, вони тим самим усувають потребу в будь-якому домислі. На їх думку, героїзм дійсності, взятий в неопрацьованому первородному вигляді, набагато красномовніший, переконливіший і яскравіший, ніж образне уявлення про нього, виражене засобами мистецтва. Звідси вони робили висновок, що сценаристам, письменникам, режисерам слід прагнути лише до точної передачі відповідних фактів.

Звичайно, це було вкрай спрощеним розумінням природи художньо-документального жанру і виражало разом з тим найбільш нігілістичне ставлення до художньої творчості взагалі. На жаль, такий нігілізм виявився

дуже живучим і чіпким. Найчастіше він виступає у вигляді строгого поборника правди, реалізму, точності в мистецтві, але на практиці виключає особисте ставлення художника, не припускає творчого перевтілення, узагальнення і мрії, а точність трактує як фотографічне наслідування.

Безперечно, вивчення документів, що пояснюють і характеризують певну історичну подію, становить першу і найнеобхіднішу умову художньої творчості. Але звідси аж ніяк не випливає, що вірне, основане на справжніх документах зображення події, її фактичних учасників, знецінює фантазію художника. Навпаки, її значення тут навіть зростає. Героїчний по виг народу може бути відображений в мистецтві належним чином лише при тій неодмінній умові, якщо художник ясно уявляє собі його дійсні масштаби і зміст. А без фантазії цього уявити не можна.

У творах художньо-документального жанру свідомість, воля, творча винахідливість художника не підпорядковуються сліпо факту. В них також діють закони художньої творчості, спільні для всіх видів мистецтва, зокрема відбір, узагальнення, типізація. «Вигадування» в розумінні доповнення, домислу в інтересах якнайцілішого і викінченого вираження картин і осіб застосовується тут не менше, ніж у фільмах будь-якого іншого жанру. Навіть у найстрогішому, бездоганно документальному відтворенні дійсної події завжди неминуче наявний буде вимисел. У «Повісті про справжню людину» розповідається фактична історія, але скільки в ній «додумано» її автором Б. Полевим. Уже в самому факті зміни прізвища Маресьєв на Мересьєв має місце «придумування».

Погляд, який під тим або іншим приводом заперечує право художника на «додумування», небезпечний для мистецтва, оскільки прирікає його на пасивне відношення до життя.

Цікаві думки про специфічну відмінність прийомів роботи над художньо-документальним фільмом зустрічаються у висловлюваннях В. Петрова, постановника двосерійної епопеї «Сталінградська битва». На його думку, поєднання документального факту і художності зображення підвищує творчу відповідальність учасників фільму. Актори, які виконують ролі справжніх учасників подій, не повинні грати, бо якщо глядачі відчують «гру», ставлення до фільму як до документа зразу зміниться. Світло оператора у павільйоні не повинно бути видне в кадрі, інакше відчуття штучності світла може розбити враження натуральності сцени. Фантазія художника-оформлювача обмежена необхідністю відтворювати реальну обстановку реальних подій і т. д.¹

Заради чого фантазії актора, оператора, художника художньо-документального фільму ставляться такі жорсткі умови? За словами В. Петрова, виключно, для того, щоб фільм від початку до кінця сприймався

¹ Див. В. Петров, Фільм о великой победе, газ. «Советское искусство», 1947, № 3.

як документ. Але «документ» в даному разі аж ніяк не означає протокольної чи фотографічної точності. Поняття «документ» тут рівноцінне максимально правдивому відображенню події, коли природність зображення усуває саму думку про будь-яке свавілля і вільну гру вимислу. А якщо це так, то внаслідок цього виявляється, що несподівана вимога, наприклад, до виконавця ролі історичної особи «не грати» означає насправді вимогу грати, тільки якомога природніше, тобто застосовувати якнайдо-сконаліші прийоми гри.

Поява «Третього удару» та інших аналогічних творів породила думку, ніби художньо-документальний жанр виник внаслідок впливу документальної кінематографії, завдяки засвоєнню і застосуванню її принципів в ігрових фільмах. На перший погляд це може здатися переконливим, бо надто очевидні досягнення радянського документального кіно, величезний вплив першокласних фільмів. Проте якою б правдоподібною не була сама собою вказівка на те, що події Вітчизняної війни почали раніше висвітлюватися в документальних картинах, вона не дає вірного пояснення суті питання.

Насправді все це зовсім не так. Документальне кіно, якщо говорити про його кращі твори, розвивалось і продовжує розвиватися під безумовним сильним впливом художнього фільму. Власне кажучи, тільки тому воно і змогло досягти своїх загальноновизнаних успіхів. Коли причини серйозного суспільного порядку висунули перед працівниками документальної кінематографії завдання створити великі полотна про війну, вони, природно, звернулися до творчого досвіду ігрового фільму. Звідси запозичалися насамперед деякі основні принципи драматургії, прийоми сюжетоскладення, без чого було б неможливо організувати в щось струнке і цікаве величезний документальний матеріал.

Відомий фільм Ю. Райзмана «Берлін» починається хронікальними епізодами, які показують наростання запеклої битви в столиці фашистської Німеччини. Серед різних об'єктів зафіксована канцелярія Гітлера, деталі її обстановки, в тому числі великий глобус. Скориставшись ним як приводом для викривального роздуму вголос («чи не біля цього глобуса створював Гітлер свої злочинні плани поневолення народів»), автори звертаються до минулого і крок за кроком відтворюють криваву історію гітлерівської політики, метою якої було світове панування. Перед очима глядачів проходять її головні етапи: захоплення Норвегії, операція Роммеля в Африці, напад на Радянський Союз. Розповівши про це, а також про поразку і вигнання фашистських армій з території нашої Батьківщини, автори знову звертаються до битви в Берліні, до подій, що знаменували собою кінець гітлерівського режиму. Отже, розгортання документального сюжету відбувається тут так, як у художньому фільмі. Дія починається з кульмінаційного моменту, переноситься в минуле, потім

знову повертається до кульмінації. В художній кінематографії такий прийом називається кільцевою побудовою сюжету.

Приблизно те ж саме спостерігаємо у фільмі О. Зархі та Й. Хейфіца «Розгром Японії», що вийшов трохи пізніше «Берліна». Сюжетна організація хронікального матеріалу тут також цілком підпорядкована драматургічним принципам ігрового фільму. На початку коротко показано сваволю японського імперіалізму в Маньчжурії, Китаї, Бірмі, потім ідуть нечисленні епізоди з життя розгромленої Японії, а після цього вже розповідається про політичну історію країни, починаючи з 1894 р. Розгром японського імперіалізму Радянською Армією показується лише у п'ятій частині.

Творче засвоєння працівниками документального кіно прийомів сюжетоскладення ігрового фільму не вичерпує всього змісту питання. Вплив художньої кінематографії стосується й інших сторін кінохроніки. Він породив в останній, зокрема, виразну тенденцію відмовлення від фотографічного зображення фактів і осіб на користь узагальненого трактування подій. Передові майстри документального кіно давно вже і наполегливо прагнуть показувати не окремі документальні складові, а саме узагальнені образи явищ вітчизняної історії. Так, О. Довженко, Ю. Солнцева, Я. Авдеєнко, автори фільму «Битва за нашу Радянську Україну», вільно відійшли від фактичного змісту окремого документального кадру. Довільно підібраний зображальний матеріал вони супроводили публіцистичним, пристрасно написаним текстом і таким чином незмірно розширили значення хронікальних документів, створивши справді узагальнений образ українського народу, що бореться за честь і свободу Батьківщини. У фільмах «Берлін» і «Розгром Японії» безліч окремих моментів гігантських битв, зафіксованих десятками операторів, цілком втратили свій одиничний локальний зміст. Вони існують у «контексті» хронікального сюжету, але тільки як окремі елементи документальної характеристики. Дія фільмів у багатьох випадках була ніби розкладена на дрібні частки, де на великих, середніх або загальних планах виділялися стріляючі гармати, вибухи, солдати, які підносять снаряди, падаючі стіни будівель і т. ін. При цьому кожний окремих документальний знімок втрачав самостійну цінність ізольованого факту, набуваючи необхідного значення тільки в зв'язку і в зіставленні з іншими документальними кадрами, об'єднаними в ціле ідейно-тематичним задумом. Отже, вся суть справи полягала тут не в локальній точності окремого знімка. З точки зору ідейно-тематичного задуму було цілком байдуже, хто із солдатів, Кравченко чи Іванов, підносить снаряди, на якій вулиці Берліна бійці вибивають фашистів. Тисячі подібних фактів у контексті сюжету втрачали свій обмежений індивідуальний зміст, вони ніби розчинювалися і зникали, але не безслідно, а для того, щоб увійти в узагальнене відображення змісту історичної події.

Ці приклади, на нашу думку, досить показові. Вони стверджують справедливості того, що документальне кіно широко користується творчим

досвідом художньої кінематографії, розвивається під її великим впливом. В тих випадках, коли автори документальних фільмів не працюють над засвоєнням цього досвіду, вони зазнають невдачі. Від неї не врятовують тоді ні політичне значення теми, ні новизна матеріалу, ні яскравість барв, ні грім музики.

Отже, повертаючись до порушеного вище основного питання, можна сказати, що художньо-документальний жанр являв собою таку форму, яка найповніше відповідала суспільній потребі образного відображення боротьби великих людських мас, величезних історичних подвигів народу. В цьому полягає його безперечне об'єктивне значення. Проте не можна обминути ту досить цікаву обставину, що об'єктивне призначення і властивості художньо-документального жанру в переважній більшості творів знаходились в різкій суперечності з їх конкретним змістом, форма насильно підпорядковувалась обмеженим, фальшивим, суб'єктивним цілям. Багато художньо-документальних фільмів, включаючи «Третій удар», є переконливим, дещо несподіваним доказом того, що в мистецтві бувають випадки, коли нова, передова художня форма протягом певного часу служить відображенню шкідливого змісту.

Сказане почасти пояснює особливості «Третього удару» — його драматургії, акторського мистецтва, режисерської роботи. Суперечність між можливостями і суспільним призначенням жанру та підпорядкування його суб'єктивістським ідеям виступає у фільмі цілком виразно.

4

Сценарій фільму А. Первенцев писав саме в ті роки, коли в практиці пропагандистської роботи, а також у мистецтві, літературі, в усіх галузях нашого культурного життя велике поширення дістали неправильні погляди на роль особи в історії. Вплив окремого діяча надмірно звеличувався, і, як наслідок цього, знижувалась і недооцінювалась сила самих трудящих мас. Пояснюючи пізніше, якої величезної шкоди завдав культ особи. ЦК КПРС указував: «Необхідно викоренити з практики пропагандистської роботи партії неправильне, немарксистське висвітлення питання про роль особи в історії, яке виявилось в пропаганді чужої духові марксизму-ленізму ідеалістичної теорії культу особи. Культ особи суперечить принципам колективності керівництва, веде до приниження ролі партії, її керівного центра і до зниження творчої активності партійних мас і радянського народу і не має нічого спільного з марксистсько-ленінським розумінням вищого значення спрямовуючої діяльності керівних органів і керівних діячів»¹.

¹ «П'ятдесят років Комуністичної партії Радянського Союзу (1903—1953)», Держполітвидав УРСР, К., 1953, стор. 27—28.

На XX з'їзді КПРС ці положення були розвинуті, конкретизовані і розкриті з вичерпною ясністю, що викликало в народі величезне зростання енергії і натхнення.

Як уже відзначалося в першому нарисі, в українській кінематографії культ особи і пояснення ходу історичних подій впливом видатних людей знайшли своє відбиття у фільмах «Партизани в степах України» і особливо «Олександр Пархоменко». В останньому всі труднощі, що виникали в міру розгортання боротьби з внутрішньою і зовнішньою контрреволюцією, усувались завдяки зусиллям фактично одного головного персонажа. Дія народної маси в особі її рядових представників, до того ж змальованих напівкомедійно, була зведена до незavidної ролі недалеких, малотямущих виконавців волі великого героя. А. Первенцев, працюючи над сценарієм «Третього удару», керувався, по суті, таким самим принципом, з тією, проте, різницею, що використав його значно ширше, різносторонніше і послідовніше. Природно, отже, що суперечність між можливостями жанру, його структурою, з одного боку, і вузькістю ідейного замислу, з другого, виступила в сценарії найбільш виразно. Вона позначилась насамперед на прийомах сюжетного і композиційного розв'язання, які мали на меті відобразити не стільки логіку подій в їх розвитку, скільки всемогутність однієї людини, а також у факті поверхової характеристики рядових людей — тих, хто вирішував долю війни.

При такому висвітленні подій сучасна війна, яка потребує мобілізації мільйонних армій і величезної техніки знищення, поставала як область безроздільної сваволі однієї особи. Остання була всім, а зусилля мільйонів борців важили на терезах війни лише остільки, оскільки вони діяли за накресленнями керівника, не виходячи за межі його волі. У цілковитій погодженості з подібними поглядами в сценарії розставлені дійові особи. Всі вони нби розбиті на три нерівноцінні категорії — вищу, середню і нижчу. Єдиний представник вищої категорії займає переважне місце, він — центр композиції, йому автор приділяє найбільше уваги. Персонажі, зараховані до середнього розряду, — генерали і полководці, цікавлять автора менше, а ті, хто з'являється найнижче, тобто солдатська маса, представлені всього лише епізодичними постатями. Отже, документальна основа сюжету і реальні особи, зображені сценаристом, не врятували його від серйозних перекручень.

Під впливом поширеної в ті роки помилки в «Третьому ударі», як і в багатьох інших творах мистецтва, недооцінювалась справжня роль мас. А тимчасом саме вони самовіддано йшли на укріплення, зривали доти, капоніри, кришили бетон і залізо, вмирали тисячами, але вперто здобували і здобули перемогу над ворогом. В цьому полягала їх велика заслуга перед майбутнім. Уявлення про те, що значать організаційні зусилля «нижчих чинів», у сценарії дають батальні епізоди, зокрема епізоди натиску на

фашистські укріплення, споруджені на Перекопському перешийку, і штурму Сапун-гори.

Режисер І. Савченко не послабив і не подолав основних недоліків сценарію, що випливали із загального драматургічного задуму автора. Не зробив він цього, звичайно, внаслідок тієї простої обставини, що ніяких недоліків і суперечностей вказаного роду в сценарії не бачив. Культ особи і зв'язаний з ним комплекс понять і поглядів, які визначали ставлення як до минулого, так і до сучасного, в період постановки «Третього удару» не тільки не викликав ніякого сумніву, але багатьма вважався навіть ознакою витриманості поглядів.

Лишивши в повній недоторканності сюжетні мотиви і композицію сценарію, І. Савченко вже не міг уникнути внутрішньої неузгодженості в загальному вирішенні картини. Він трактував сценарій як героїчну епопею, підкресливши це в зображувальному розв'язанні переважно батальних епізодів, які займають у фільмі значне місце. Вони особливо підтверджують, які безмежно широкі рамки художньо-документального жанру, наскільки він відповідає потребам зображення народних мас в моменти їх історичних виступів. Справді, в уяві мимоволі виникають епічні образи, сповнені великої сили, коли розгортаються батальні сцени сучасної війни, зокрема ті, де показано штурм залізобетонних укріплень Турецького валу. Тут все свідчить про мужність і силу натиску радянських солдатів, про масштаби битви, що тут розгорнулася. Глибокі рови кріпості, їх круті схили, безмежний рівний простір, заповнений навальними лавами атакуючих, безперервний лютий рев людської маси, гуркіт вибухів, гори піднятої в повітря землі, людські тіла, що зчепились у смертельній сутичці і скочуються у рів, — ці і багато інших подробиць зливалися в один образ битви.

Слід віддати належне І. Савченку. За виразністю і напруженням, за мистецтвом організації тисяч людей батальні епізоди «Третього удару» не поступаються перед аналогічними сценами в «Чапаєві» або «Щорсі». Велика заслуга в цьому належить також операторам М. Кирилову, О. Мішуріну, А. Калошину, О. Пищикову, Ю. Разумову та майстрам комбінованих зйомок брагам Никитченкам. Зображувальне трактування батальних сцен, особливо форсування гнилого Сиваша або висадки десанту Окремої Приморської армії, витримане в цілому в дусі традицій вітчизняного батального живопису. Оператори чудово передали своєрідність природної обстановки, в якій діяли радянські війська. Без майстерно зроблених макетів було б неможливо передати з такою правдоподібністю вирішальні моменти битви за Крим, наприклад танкові тарани гвардійців генерала Васильєва.

Але дивна річ. Цей могутній, нищівний потік народної сили, втіленої в армії і показаної в багатьох сценах, де видна дійсна роль рядових людей, не має ніякого більш-менш самостійного значення. Організовані зусилля робітників, колгоспників, інтелігенції в солдатських шинелях, які

свідомо відстоювали свободу і незалежність Вітчизни, були важливі у фільмі не самі собою, а лише остільки, оскільки служили намірам однієї волі. Тут, саме в цьому пункті з усією різкістю виступає підкреслена вище суперечність між природою жанру і його суб'єктивистською розробкою.

Мало того, що керівник трактувався в душі безмежного звеличення особи. В сценарії і фільмі немає навіть далекого натяку на те, що творчий досвід народних мас впливає на керівника або керівників, що талант і державна мудрість останніх вимірюються не красномовством, а здатністю глибоко пройтися потребами народу, вмінням учитись у нього, послідовно захищати його корінні інтереси. В сценарії і фільмі керівник в особі Верховного Головнокомандуючого погоджує свої дії здебільшого не з фактичним станом речей, а з абстрактними політичними і військовими міркуваннями. Хід його думок не стільки відбивав реальний стан справ на фронті, який зазнавав частих змін і порушень, скільки відповідав вимогам якоїсь логічно стрункої, закінченої картини ходу війни, згідно з його умоглядним уявленням. В результаті виходило, що війна не мала своїх об'єктивних законів, що єдиним законом для неї були плани полководця.

Щоправда, І. Савченко якщо не усунув повністю, то в усякому разі помітно пом'якшив недоліки сценарію щодо характеристики рядових героїв. Як уже відзначалося, художнє змалювання радянських солдатів у сценарії не йшло далі схематичних, напівескізних начерків. Саме така побіжність зображення негативно позначилась на образах Аржанова, Чмиги, Степанюка, Вершкова, Файзієва. Захопившись головною своєю метою, автор, очевидно, і не вважав за потрібне розповісти детальніше і повніше про персонажів з гущі народу. В цьому І. Савченко поправив його. В усіх без винятку сценах, де діють рядові учасники битви за Крим, він ініціативно, творчо використав обмежений текст їх ролей, щоб правдиво і якнайпереконливіше показати патріотизм радянських бійців, ясне розуміння ними свого обов'язку, фронтову дружбу. Для прикладу можна послатися хоча б на епізод в окопі-норі, де кілька солдатів обговорюють становище на фронті.

Тут не відбувається ніякої особливої зовнішньої дії. Солдати, користуючись коротким перепопочинком між боями, займаються кожен своєю немудрою справою: Микита Степанюк лагодить чобіт, Чмига влаштовує у стінці окопу нішу, Аржанов вносить оберемок хмизу. І все ж сцена викликає ширший інтерес, виразність її полягає у психологічно вірній інтонації, яка дуже тонко передає особисті якості окопних співбесідників.

Степанюк доброзичливо посміхається. Його забавляє наївність солдатів останнього поповнення, які не можуть зрозуміти, чому армія зарилася у землю і чекає, а не наступає. З чисто українським гумором він розповідає: «Вскочить такий хлопчина в окоп, очі горять... Де хриць, дай хриця! Хе! так йому і дам хриця. Я сам того хриця тільки в мертвом

виді бачив. Ніяк йому в очі не подивлюся с вираженієм... А ось прийшов солдат Вершков. Прийшов, дивиться... Це що? питає — Сиваш? Сиваш. Мелче Оки? Мелче. Давай зараз перефорсируємо. Цирк!».

Але тут з'являється і сам солдат Вершков, юнак з довірливим відкритим обличчям, і з дитячим запалом говорить, що йому не подобається бути в обороні, коли потрібно наступати. Увага зосереджується на ньому.

Чмига відставляє лопату і, зберігаючи підкреслено зосереджений вигляд, з удаваною серйозністю влаштовує Вершкову справжній допит на тему, хто є солдат і як у нас ставляться до людей. З жартівливої розмова стає діловою, повчальною. Солдати замовкають. Чується тільки голос Чмиги, який пояснює, чому армія повинна спинитися, якщо їй не вдалося прорвати з ходу оборону ворога. Побіжно він виголошує щось подібне до панегирика на честь піхоти — цариці полів, що із задоволенням підтримують усі присутні. Свое пояснення Чмига закінчує жартом, назвавши необстріляного, що не нюхав ще пороху, Вершкова лише «проектom» справжнього солдата.

Така безпосередня живість зображення, природний зв'язок серйозного і жарту, повчання і глузливого слівця, гра різних настроїв, однаково забарвлених почуттям радощів і віри в швидку перемогу, створювали в цілому пам'ятну картину.

Для повноти характеристики прийомів режисера, який прагнув всупереч бідності літературного матеріалу розкрити душевний світ представників солдатської маси, не зайвим буде навести ще розмову Аржанова і Степанюка біля Сапун-гори напередодні її вирішального штурму. Необхідна виразність і тут досягається за допомогою лише інтонації, її смисловим і психологічним забарвленням. Приятелі дивляться на Сапун-гору. Там — вороги, укриті камінням, бетоном, залізом. Вибити їх буде нелегко. Аржанов говорить у роздумі: «Воно, звичайно, немає таких кріпостей, але високо, круто... Взагалі гірка...». Останні слова він вимовляє з таким виразом, що в підтексті ясно вгадується тверезе визнання досвідченого солдата, що важко взяти цю укріплену гору. Степанюк охоче поділяє настрій товариша, додаючи від себе: «І головне, їм звідти бити нас підходяще». Але це вже схоже на страх перед ворогом, на визнання його неприступності. Аржанов, звичайно, не може погодитися з цим. Тон його змінюється, стає сухуватим і навіть різкуватим, коли він зауважує Степанюкові: «Ну, ти кинь це своє «підходяще». Давай краще закуримо...». Бере у нього тютюн, ледь замислюється і, повертаючись до попередньої думки, говорить, тільки на цей раз просто, без попереднього значення і підтексту: «Да-а... так би мовити — висота...». Степанюк згоджується з цим і примирливо говорить: «Ну, да... горбок». Але говорить так недбало, захоплений скручуванням цигарки і зовсім не дивлячись в бік гори, ніби цей «горбок», обтиканий важкими гарматами, кулеметами, дотами, огнеметами, пусте, про що порядним солдатам не варто говорити.

Але І. Савченко не обмежував себе прийомами психологічного реалізму. У фільмі виразно виступають, наприклад, романтичні (образ матроса Чмиги, трактування епізоду штурму Сапун-гори), а також сатиричні мотиви. Про останні слід сказати трохи детальніше.

Сатира і сатиричні прийоми, взагалі кажучи, зустрічаються в кожному фільмі І. Савченка, починаючи з музичної комедії «Гармонь» (1934), де висміяно куркуля з його мрією про індивідуальне господарство, черезполощию і межу, що поросла бур'яном. В «Третньому ударі» ця його прихильність до сатири виявилась ширше і виразніше, ніж у будь-якій іншій попередній постановці. Сатиричним забарвленням позначено тут все, що належить до світу фашистів і до фашистських порядків. Гітлер зображений в шаржованому вигляді — так, як його показували ще в бойових кінозбірниках. У нього низький плоский лоб, прикритий якимось зловісним зачосом вселся, блукаючий погляд одержимого, готового щохвилини впасти в істерику, роздратований, крикливий голос. «Фюрер» здавався втіленням безмежної тупості, безсилим ворогом, що було зовсім неправильним з точки зору елементарної художності. Образ дурного, слабого глави фашизму погано в'язався з тим колосальним напруженням волі, розуму, фізичних та матеріальних засобів, якого вимагала боротьба з ним.

Краще охарактеризовано генерал-полковника фон-Шернера, що приїхав до Єнекке, причому сатиричне змалювання його дається виключно режисерськими засобами. У великому залі навколо овального стола вишикувались і завмерли у повному мовчанні гітлерівські офіцери. Шернер з моноклем в оці ходить навколо виструнчених офіцерів, голосно стукаючи закахлуками і вдаряючи стеком по халяві чобота. Офіцери невідривно стежать за ним і раз у раз повертаються кругом, повертаються чітко, механічно, як олов'яні солдатики. Стук закахлуків, різке постукування стека, нежиттєво-дерев'яні повороти гітлерівців, крикливе базікання Шернера, який з насолодою слухає звук власного голосу, — все в цій мізансцені було сатирою на педантичні порядки фашистської армії.

Саркастичного глузування сповнена характеристика епізодичних персонажів, що з'являються на балу у Єнекке. Але найвідвертіше воно відчувається в образах турецьких журналістів Мюстегіба Фагіля та Едіге Кемаля. В них найгладші зачіски і найрівніші проділи, вони говорять найоблесливіші слова і найнижче кланяються.

Взагалі сказане досить ясно свідчить, що в трактуванні сценарію режисер застосував різні прийоми, домагаючись вираження свого задуму. Лишається вказати ще на використання засобів монтажу, який у «Третньому ударі» виконує інколи досить самостійну роль. На жаль, монтажна виразність була такою ж суперечливою, як і драматургія фільму в цілому. Численні дотепні монтажні знахідки здебільшого знецінюються неправильним загальним ідейним розв'язанням.

В усіх епізодах, де виступає Верховний Головнокомандуючий, режисер, виходячи з уявлення, що тут зображується незвичайна людина, відповідно до цього прагнув навіяти почуття спокійної, впевненої сили. Він утримувався, наприклад, від надмірно частого використання крупних планів і монтажних перебивок, оскільки відчуття деякої схвильованості, що виникає при прискореній зміні різних монтажних кусків, порушило б зосереджений, неквапливий хід дії. Своє завдання І. Савченко тут розв'язав, побудувавши глибинні мізансцени, тобто шляхом «внутрікадрового» монтажу. Зрозуміло, неприйнятні вони не самі собою, а через своє конкретне художнє призначення.

Якщо в сценах, так або інакше відповідальних за акторськими завданнями, І. Савченко не допускав монтажною «гри», будь-яких монтажних надмірностей, то в інших випадках він цим випробуваним засобом кінематографічної виразності користувався вільно і майстерно. В одному місці монтаж виступає у нього як прийом посилення сюжетного зв'язку подій, в другому монтажними зіставленнями режисер викликає зовсім несподівані асоціації, які розширюють прямий зміст літературного матеріалу, в третьому за допомогою монтажу він створює захоплюючу, повну напруженого внутрішнього ритму картину. Монтажні прийоми «Третього удару» свідчать про розвиненість образного мислення режисера.

Наведемо одну ілюстрацію. Напередодні штурму Сапун-гори військами Толбухіна Гітлер, вислухавши неприємне повідомлення Єнекке і втративши будь-яку витримку, кричить: «Севастополь треба тримати!.. треба тримати!.. треба тримати!..». «Ну, тримай» — ніби відповідає йому здоровий спитнілий артилерист, заряджає гармату і стріляє. Істеричний крик Гітлера і спокійна басовита відповідь радянського артилериста, супроводжувана гарматним пострілом, становлять одну монтажну фразу, спрямовану вістрям свого іронічного смислу проти біснуватого «фюрера». Завдяки такому прийому сюжетна дія доповнюється образними комедійними асоціаціями. Подібні монтажні фрази у фільмі не поодинокі.

Для виконання численних ролей дійсних і вигаданих осіб І. Савченко залучив артистів українського і російського театрів, а також артистів кіно. Розподілялися ролі так: Верховного Головнокомандуючого — Сталіна грав О. Дикий, Ворошилова — М. Боголюбов, уповноваженого ставки Верховного Головнокомандування Василевського — Ю. Шумський, генерала армії Толбухіна — В. Станіцин, генерала армії Малиновського — В. Головін, генерала армії Антонова — М. Романов, генерал-лейтенанта Крейзера — І. Переверзев, генерал-лейтенанта Захарова — С. Блінников, лейтенанта — В. Наумов. Солдатів грали: Микиту Степанюка — М. Пішванов, Файзієва — Лятіф Файзієв, Аржанова — В. Баранов, Вершкова — В. Петровський, Чмигу — М. Бернес. Ролі ворогів виконували: Гітлера — С. Мартінсон, генерал-полковника Єнекке — М. Астангов, румунського генерала Теодореску — П. Аржанов, генерал-лейтенанта Сікста — А. Цин-

ман, турецького журналіста Мюстегіба Фагіля — Ю. Лавров. У масових сценах брали участь військові підрозділи Таврійського військового округу і моряки Чорноморського флоту.

Більшість виконавців ролей полководців і рядових солдатів успішно розв'язала свої завдання. Незважаючи на обмеженість, а інколи і відвертий схематизм літературного матеріалу, вони зуміли створити досить виразні характери.

В образі Василевського, який займає у фільмі порівняно багато місця, Ю. Шумський передавав переважно риси внутрішньої зібраності, цільності і дисциплінованості воєначальника радянської школи. Тому артист в усьому — в жестах, інтонації, поглядах, рухові — виявляв велику стриманість, в деяких випадках відчувалась навіть якась холоднувата замкненість. Його Василевський здавався суворим втіленням непохитного військового обов'язку, який ґрунтується на глибокому розумінні ним відповідальності перед країною.

Зовсім іншою була манера гри В. Станіцина. В характері Толбухіна він виділяв привабливу, розумну простоту у поводженні з підлеглими офіцерами і рядовими солдатами. В. Станіцин показував демократизм радянського полководця, що вийшов з народу і близький йому. Його гра помітно вирізняється у фільмі завдяки справді мхагівському мистецтву в зображенні живих відтінків характеру героя. Толбухін В. Станіцина — діловитий і вимогливий до підлеглого генерала, коли той помиляється і допускає шаблон у плануванні операції, по-батьківському просто розмовляє в окопах із солдатами і курить їх тютюн, якщо потрібно дізнатись про настрій армійської маси, хвилюється і сперечається, коли йдеться про інтереси фронту. Він то причепливий і вимогливий, то піднесений, то заклопотаний або іронічний і доброзичливо насмішуватий. А за всіма цими відтінками настрою відчувається розумний, далекоглядний, талановитий полководець.

Добре виконали свої ролі М. Бернес та М. Пішванов, а також І. Перверзев та С. Блінников. Останній створив живий образ винахідливого генерала Захарова, який навчав солдат за суворовським правилом: «важко в навчанні, легко в бою».

Вдало виконували актори ролі ворогів. М. Астангов показав у характері Єнекке педантизм і вузькість фашистських військових керівників, які під впливом невдач втратили віру в своїх солдатів, надіючись більше на техніку і залізобетонні укріплення. В образі румунського генерала Теодореску (П. Аржанов) знайшли своє відбиття скептицизм, іронічне ставлення героя до базікання гітлерівців про реванш, а разом з тим і триумфальний роздум його про долю своєї батьківщини. Правда, артист трохи психологізував цей образ, надавши йому схильності до меланхолічної рефлексії, до смутку, до міркування про предмети, інколи абстрактні і далекі. Значно менших художніх результатів досяг С. Мартінсон. Він надто шар-

жував образ Гітлера, повторивши при цьому самого себе з фільму «Нові пригоди Швейка» (1943), де він грав ту саму роль.

Проте, відзначаючи певні художні досягнення артистів, не слід випускати з уваги, що фальшива ідея сценарію і режисерського трактування породила суперечність і в акторському мистецтві. Створені артистами переконливі образи розумних, ініціативних полководців, свідомих, хоробрих і кмітливих солдатів зовсім не вкладалися в тісні рамки тенденційного задуму «Третього удару». Вся суть його, як ми відзначали, зводилась до того, щоб звеличити одну людину, переконати, ніби ця людина була єдиним рятівником Батьківщини. А реалістичні картини війни, де діяли персонажі самого озброєного народу, руйнували і відкидали це нав'язливе напучення, показуючи, кому наша Вітчизна зобов'язана визволенням від загрози фашистського поневолення.

В «Третьому ударі» є переконливий приклад, який говорить про те, як засоби складної акторської культури були підпорядковані багато в чому неправильним цілям. Йдеться про образ Верховного Головнокомандуючого, створений визначним драматичним актором О. Диким.

Роль Верховного Головнокомандуючого в сценарії не мала, по суті, ніякого драматичного змісту. Як у всіх подібних творах, вона була тільки зовнішньою, ілюстративною. Вся дія даної особи полягала виключно в тому, що вона з'являлася по ходу розвитку сюжету і, згідно з авторським завданням, виголошувала належні їй слова, свого роду невеликі настановчі промови. Це була навіть не роль, а розширена цитата на кілька частин. Власне, О. Дикому нічого іншого не лишалося, як грати якогось ідеального керівника, не людину, а абстракцію людини, грати його невимовну мудрість, гуманність, доброту та інші атрибути чистого абстрактного уявлення. Зрозуміло тому, що зусилля артиста в кращому разі могли увінчатися лише створенням більш або менш вдалих акторських картинок ілюстративного та імітаційного характеру. Так воно і вийшло. О. Дикий повільно рухався, неголосно, роздільно вимовляв слова ролі-цитати, робив паузи, задумувався, спрямовував погляд у простір і застосовував велику кількість інших прийомів, щоб «оживити» роль, надати їй хоча б видимості піднесення і ймовірності. Проте за всім цим відчувалось, що він передає все ж тільки набір облагороджених зовнішніх рис зображуваної особи, оскільки справжнього драматичного змісту роль не мала. Безперечно, ці зовнішні риси О. Дикий відтворив набагато краще, переконливіше, ніж виконавці тієї самої ролі в споріднених фільмах. Його гра не позбавлена навіть вірних, досить виразних психологічних моментів. Проте недоліки методу, зумовлені неправильними вихідними ідейними положеннями, дуже знецінили його роботу в «Третьому ударі».

ФІЛЬМИ ПРО МИРНУ ПРАЦЮ І ОБОРОНУ БАТЬКІВШИНИ

1

Від часу випуску «Третього удару» (квітень 1948 р.) минуло два роки і вісім місяців перш ніж Київська студія здійснила постановку наступного фільму і представила його на затвердження. Відділ контролю за кінорепертуаром Міністерства кінематографії СРСР видав 30 грудня 1951 р. дозволяюче посвідчення фільмові «Щедре літо», який вийшов на екрани уже в 1952 р. Так довго тривала виробнича «пауза» українського художнього кіно.

Перед тим як говорити про причини, що викликали довгий виробничий простій, необхідно коротко спинитися на подіях, які характеризували ідеологічне життя в країні.

Комуністична партія здійснила за ці роки ряд серйозних заходів, спрямованих на поліпшення ідеологічної роботи в окремих галузях радянської науки. Ці заходи були логічним продовженням і розвитком, по суті, тих самих методологічних і теоретичних принципів, які сформульовані у відомих рішеннях про літературу, кіно, театр. В основі нових заходів лежала та ж сама ідея захисту чистоти марксистсько-ленінського вчення, викриття ідеалістичних поглядів, зближення науки з вимогами життя, з практикою комуністичного будівництва.

У другій половині червня 1947 р. відбулася скликана ЦК ВКП(б) нарада філософів, на якій обговорювалася книга Г. Александрова «Історія західноєвропейської філософії». У ході дискусії виразно проявилися серйозні недоліки щодо розробки теорії марксизму-ленінізму, визначились головні невідкладні завдання у цій галузі. Нарада посилила інтерес радянської інтелігенції до філософії. Вона дала багато нового матеріалу великої теоретичної ваги. Загальна увага була привернена зокрема одним

положенням, висловленим А. О. Ждановим відносно суперечностей у соціалістичному суспільстві і способу їх подолання. Докоряючи філософам за несмисливість і навіть за боягузтво, коли необхідно проявити сміливість у постановці і розв'язанні актуальних проблем суспільних наук, А. О. Жданов сказав: «У нашому радянському суспільстві, де ліквідовані антагоністичні класи, боротьба між старим і новим і, отже, розвиток від нижчого до вищого відбувається не у формі боротьби антагоністичних класів і катклізмів, як це має місце при капіталізмі, а в формі критики і самокритики, яка є дійсною рушійною силою нашого розвитку, могутнім інструментом у руках партії. Це, безумовно, новий вид руху, новий тип розвитку, нова діалектична закономірність»¹.

Значення цього зауваження було і лишається дуже великим. Усвідомлення критики і самокритики як нового типу розвитку від нижчого до вищого, як особливої форми подолання суперечностей саме соціалістичного суспільства не могло не позначитися найблагодотворніше на мистецтві і літературі. Воно допомогло письменникам і художникам ще більше наблизити свою творчість до життя. У творах літератури, живопису, кіно, театру, які з'явилися після 1947 р., особливо часто можна бачити, як широко використовується «могутній інструмент партії» — критика і самокритика. Це яскраво проявляється у сюжетах повістей, романів, п'єс, сценаріїв. Спираючись на знання радянської форми подолання суперечностей, автори мотивують еволюцію образів героїв, показують боротьбу нового із старим. Подібні приклади бачимо, зокрема, у п'єсах О. Корнійчука «Макар Діброва» і «Калиновий Гай», у ряді кінофільмів. Такими ж мотивами пройнята картина С. Григор'єва «Обговорення двійки».

Після філософської дискусії в серпні 1948 р. на сесії Всесоюзної Академії сільськогосподарських наук ім. В. І. Леніна обговорювалося питання про стан у біологічній науці. Вони підтвердили прогресивність матеріалістичного мічурінського вчення, показавши, якою величезною перетворювальною силою володіє справжня наука, коли вона прагне чесно служити народові. У значній своїй частині рішення сесії виходили далеко за межі власне біології, торкаючись проблем світогляду, творчого методу, місця і ролі вчених у вихованні народу. А це мало значення і для працівників мистецтва. «Правда» писала тоді, що сесія стала великою подією в ідеологічному вихованні наших кадрів в дусі діалектичного матеріалізму.

Поява незабаром після сесії, у листопаді 1948 р., фільму О. Довженка «Мічурін» була певною мірою відповіддю радянського кіно на вимоги громадськості показати життя і науковий подвиг російського перетворювача природи.

¹ А. О. Жданов. Виступ на дискусії по книзі Г. Ф. Александрова «Історія західноєвропейської філософії», К., 1952, стор. 38.



Режисер О Довженко.

В цілому, філософська дискусія 1947 р., біологічна дискусія 1948 р., дискусія про стан радянського мовознавства 1950 р. та дискусія фізіологів, що відбулася того ж року, робили ідеологічне життя в країні надзвичайно інтенсивним. Радянська інтелігенція дістала нові матеріали і засоби для боротьби з ворожими впливами в науці і мистецтві.

У культурному житті України у 1951 р. сталася важлива, пам'ятна подія. З 15 по 24 червня у Москві проходила декада українського мистецтва і літератури, що була масовим оглядом досягнень республіки в художній творчості.

В декаді взяли участь всі найбільші театри України, хорові капели, художники, композитори, письменники, критики, мистецтвознавці, громадські діячі. Виступи учасників декад у театрах, в робітничих клубах, у парках культури і відпочинку збирали незмінно велику аудиторію. Понад 1000 творів українських живописців, графіків, скульпторів експонувалося на спеціальній виставці.

Про декаду багато писали в пресі, відзначаючи великі успіхи української культури, яких вона домоглася з часу проведення першої декади в 1936 р. Преса вказувала разом з тим і на недоліки українського мистецтва та літератури. Під час декади чітко визначились нові конкретні завдання українського мистецтва, невідкладне розв'язання яких було необхідним в інтересах його дальшого зростання.

Скромніше у порівнянні з іншими видами мистецтва була представлена у дні декади українська кінематографія. Глядачі столиці познайомилися з окремими її творами довоєнного і післявоєнного часу. З 15 по 25 червня на екранах кінотеатрів Москви йшли «Богдан Хмельницький», «Трактористи», «Щедре літо», «У мирні дні», документальний кольоровий фільм «Квітуча Україна», кольорові видові фільми «Київ» і «Зоря над Карпатами». Вони розповідали про героїчне минуле українського народу, показували його мирну працю.

Повчальний перший безпосередній вплив, зроблений на кінематографію всією обстановкою підвищених ідейних вимог. Посилення ідеологічної роботи, здавалося, повинно було б привести до всебічного розширення виробництва. Проте на ділі сталося цілком протилежне. За даними «Литературной газеты», у передвоєнні роки в середньому на екран виходило щороку по 40 художніх фільмів; після війни кількість їх з кожним роком зменшувалася. У 1946 р. було випущено 20 художніх повнометражних фільмів (крім кіноконцертів і фільмів-спектаклів), у 1949 р.—дев'ять, у 1950 р.—11, в 1951 р.—10, в 1952 р.—п'ять. В чому полягала причина такого ненормального стану, «Литературная газета» прямої відповіді не давала. Наведені цифри вона супроводжувала таким висновком: «Природно, що при такій кількості фільмів до кожного пред'являлись непомірні вимоги, в один фільм старалися втиснути усі проблеми. В результаті

часто і виходили зовнішньо помпезні, «масштабні», але неглибокі твори»¹.

Втискування усіх проблем в один фільм, звичайно, приводило до зниження його ідейно-художньої якості. Це певною мірою пояснює причину незадовільного змісту багатьох зовнішньо ефектних творів кіномистецтва, але навряд чи розкриває причини зменшення їх виробництва. Останнє стане яснішим, коли подумати, чому працівники кінематографії довгий час займалися «втискуванням усіх проблем» в один твір замість того, щоб виразити їх у більшій кількості фільмів.

Теоретичною основою цієї сумнівної практики було неправильне розуміння суспільних завдань і призначення кіно. Справедлива вимога партії піднести ідейно-художню якість творів мистецтва інколи витлумачувалася досить викривлено. У багатьох сценаристів і режисерів з'явилась своєрідна боязнь простоти, недосцінка ролі рядових людей. Вони вважали (а їх погляди довгий час мали певну підтримку), що героїзм народу як у минулому, так і нині найповніше проявляється у діяльності видатних військових і політичних діячів, вчених, письменників. Отже, робили вони висновок, кіномистецтво повинно показувати головним чином саме видатних діячів.

В результаті в кінематографії виник ряд негативних явищ. Підготовка сценаріїв на теми сучасного життя радянського суспільства з кожним роком зменшувалася, коло сюжетів їх звужувалось. Зображення героїв у різних біографічних фільмах з плином часу все більше соціологізувалося, драматичні конфлікти втрачали конкретний історичний зміст на догоду начотницьким настановам і штампам.

Були й інші обставини, що також негативно впливали на виробництво художніх фільмів. Це, зокрема, практика проходження фільму через численні інстанції, які відали розглядом сценаріїв, затримка затвердження закінчених літературних сценаріїв, відсутність у студії самостійності і прав при розв'язанні своїх власних виробничих питань. З усіх недоліків, мабуть, найсерйознішим своїми негативними наслідками був порядок так званого тематичного планування.

Щоб орієнтувати сценаристів, письменників, режисерів на розв'язання актуальних проблем з життя радянського народу, керівні органи української кінематографії приступили у 1947 р. до складання перспективного тематичного плану. При цьому малося на увазі кілька цілей. По-перше, точно визначити напрям репертуарної політики принаймні на найближчі півтора-два роки; по-друге, спираючись на продуманий план, організувати широку підготовку сценаріїв для створення сценарного резерву і тим самим забезпечити безперебійне виробництво фільмів; по-третє, поліпшити роботу з авторами, мобілізуючи їх зусилля на розробку сучасної тематики.

¹ «Литературная газета», 1954, № 78.

Однак ці правильні самі по собі ідеї не справдилися, тематичний план на ділі звівся до вузьких виробничих замовлень, які не враховували специфіки художньої творчості, індивідуальних заявок авторів. Утилітарно-виробничий підхід позначився уже на самих назвах тем для сценарної реалізації. Кінодраматургам пропонували, наприклад, написати художні сценарії «Відбудова і пуск Дніпрогесу», «Народження радянського корабля», «Українська нафта», «Будівництво залізниці на Україні», «Залізничний транспорт» і т. п. Живі творчі ідеї у плані підмінялись загальними фразами. Так, тема «Герої Соціалістичної Праці» розшифровувалася так: «Фільм покаже братній нерозривний зв'язок міста і села, єдиний фронт колгоспників, робітників, інтелігенції...». У цих загальних словах трудно було вловити будь-які конкретні особливості теми саме про Героя Соціалістичної Праці.

В цілому план відбивав вимоги скоріше документально-хронікального, ніж художнього кіно. І хоч він містив понад 40 різних назв, це не допомогло ліквідації «сценарного голоду». Реалізація його привела б, очевидно, до створення сумнівних творів типу агітпрофільмів 30-х років.

Через ці причини Київська студія довго не мала придатних для виробництва сценаріїв. Близько трьох років тривав такий важкий стан. Основним видом виробничої діяльності в ці роки було дублювання, що давало можливість зайняти більшість творчих працівників. З російської мови художні фільми дублювалися на українську, молдавську і польську. Так з'явилися українські варіанти фільмів «Великий перелом», «Клятва», «Дні і ночі», «Людина 217» та багато інших, молдавський — «Зигмунд Колосовський». Звичайно, це було серйозною культурною роботою; вона сприяла зміцненню дружніх зв'язків між радянськими народами. Проте дублювання не могло замінити власного виробництва.

Творчий склад студії не мирився з виробничою «паузою». Вживалися заходи для того, щоб якнайшвидше зжити «сценарний голод». Становище дещо поліпшилось, коли почалися зйомки фільмів «Щедре літо», «У мирні дні», а потім — і «Тарас Шевченко».

2

Фільм «Щедре літо» був поставлений режисером Б. Барнетом, «У мирні дні» — В. Брауном.

Тематично перший з них, в якому розповідалося про українських колгоспників 1949—1950 рр., продовжував традиції відомих колгоспних комедій І. Пир'єва «Багата наречена» (1937) і «Трактористи» (1939). Другий доповнював звичайне для В. Брауна коло творів. Як і в більшості його фільмів, включаючи «Голубі дороги», у ньому розповідалось про радянських військових моряків, про море і зв'язані з морською службою небезпечні пригоди.

Позитивне в задумі обох фільмів полягало в тому, що їх автори хотіли показати образи радянських людей, зайнятих мирною працею і охороною миру. Отже, вони торкалися якраз найактуальнішої тематики. Слід сказати, що творів про рядових будівників комунізму було тоді особливо мало. Глядачі вітали такі фільми, як «Сказання про землю сибірську», «Далека наречена» (1948), «Далеко від Москви» (1950) та ін. Вітали тому, що, незважаючи на великі їх недоліки, у них виступали образи звичайних радянських людей, головним чином післявоєнного часу,— інтелігентів, колгоспників, будівельників, робітників, інженерів. Вихід на екран кожного нового художнього фільму, який висвітлював окремі сторони життя радянського суспільства, привертав загальну увагу.

Це робить зрозумілим той інтерес, який викликала постановка фільмів «Щедре літо» і «В мирні дні». На жаль, результати виявились багатоманітними в чому незадовільними.

Автори сценарію «Щедре літо» Є. Помещиков і М. Далекій, бажаючи показати сучасних українських колгоспників, не змогли вдало реалізувати свого задуму. Причина невдачі авторів сценарію полягала насамперед у відсутності драматичного конфлікту. Автори в усьому виходили з вимог пресловутої теорії «безконфліктності». На їх трактуванні українського колгоспного села відчутно позначився вплив догматичного, начотницького доміслю, начебто в радянському суспільстві будь-яка суперечність існує у формі боротьби між хорошим і кращим.

Герої фільму — голова колгоспу «Вперед» Назар Проценко, головний бухгалтер Петро Серeda, бригадир Оксана Підпруженко, молода колгоспниця Віра Горошко, завідуючий тваринницькою фермою Теслюк та ще кілька другорядних й епізодичних осіб.

Які ж їх характери, як вони показані, що знаходиться в основі взаємовідносин між героями?

Назар Проценко — передовий голова колгоспу. Його образна характеристика в основних рисах є, по суті, наочною ілюстрацією поняття «хорошого», якому протиставлено категорію «кращого». Справді, Проценко вміло керує колгоспом, добився високих урожаїв зернових культур, любить землю — взагалі, справжній колгоспний господар. Та при всіх позитивних якостях у нього є замашки і звички, що заважають перейти йому до більш високого «розряду» «кращих» голів.

Так, Проценко вперто відмовляється кооперуватися з сусідами, які хочуть збудувати велику міжколгоспну електростанцію. Його цілком влаштовує своя малопотужна станція; причому автори ніде не пояснюють, чим зумовлена ця дивна примха героя. Проценко недооцінює тваринництво і тримає в завідуючих фермою невігласа. Часом Проценко самочинно порушує фінансову дисципліну і не дуже жалує тих, хто йде проти його намірів. Перелік негативних рис голови колгоспу можна закінчити його недовірливим

ставленням до коханої — Оксани Підпруженко. Він безпідставно ревнує Оксану до Петра, хоч і знає, що ревнощі — «пережиток капіталізму».

Якщо в характері Проценка закладені риси просто хорошої людини і керівника, як вони мислилися авторам, то Петро Середа є уособленням більш високих і досконалих, тобто «кращих» начал. Друг дитинства Проценка Середа, який дістав вищу освіту, в усьому виступає його художньою антитезою. Проценко не згоджується взяти участь у будівництві міжколгоспної електростанції, а Середа всіляко підтримує цю ідею; Проценко піклується головним чином про зернові, а Середа стоїть на тому, щоб розвивати усі галузі колгоспного господарства, особливо тваринництво, бджільництво, рибальство, садівництво; Проценко, зайнятий щоденними турботами по господарству, не задумується над найближчим майбутнім колгоспу, Середа ж на відміну від нього приділяє цьому велику увагу. Як негативна рисочка в його характері показана байдужість до особистого життя. Він належить в цьому відношенні до досить поширеної в літературі і драматургії категорії вічно заклопотаних, нуднуватих позитивних героїв, які за браком часу або не почувають любові, або ж говорять про неї скоромовкою. Головний бухгалтер за цифрами і звітністю мало було не прогавив радісного, свіжого потягу Віри Горошко. Зрозуміти і себе і дівчину йому допомогла Оксана Підпруженко.

У змісті образів Проценка, Середи, почасти Оксани, легко можна знайти мотиви, дуже близькі, зокрема, свідомості Івана Романюка з «Калинового Гаю» О. Корнійчука та деяким персонажам з роману «Кавалер Золотої Зірки» С. Бабаєвського. Їх близькість впливає не тільки із спільного інтересу авторів до сучасного колгоспного матеріалу, а також із змісту проблематики, висунутої ними. Сценаристи, а також драматург і прозаїк на становищі у колгоспному селі дивляться багато в чому однаково і думки висловлюють в однотипних, хоч і різних з погляду художньої досконалості характерах. Їхні герої сповнені або самовдоволеної гордості від успіхів і нічого кращого вже не хочуть, як Романюк, Хохряков, Проценко, або невичерпної енергії і прагнуть глибоко перекраяти життя, як Вітровий, Тутаринов, Рагунін, Середа. Слід ще додати, що як і в п'єсі та романі, так і особливо в сценарії, далеко не з належною повнотою відображені справжні труднощі колгоспного будівництва, виявлені пізніше на вересневому, лютнево-березневому і січневому пленумах ЦК КПРС.

В цілому сценарій «Щедре літо» в українській кінематографії є рідкісним зразком догматизму в драматургії. Взаємовідносини між дійовими особами зумовлювалися не реальним змістом життя, а поверховим помилковим поглядом, що не допускає наявності суперечностей і боротьби між новим і старим, передовим і відсталим у радянському суспільстві. Виходячи з настанови, що розвиток у соціалістичному суспільстві відбувається шляхом плавного переходу від хорошого до кращого, автори відповідно побудували увесь нехитрий механізм дії. «Драматичний» конфлікт завер-

шився повним взаємним задоволенням сторін, між якими він виник. Проценко під впливом Середи звернув увагу на тваринництво та інші важливі галузі колгоспного виробництва, увільнив від завідування фермою Теслюка і призначив туди Віру Горошко; він переконався також, що ревнувати Оксану до Петра немає підстав. Взагалі, він «переглянув свої позиції» у всіх спірних питаннях. Для повноти враження автори дали ясно зрозуміти, що буде збудована і міжколгоспна електростанція. Петро Середа дістав можливість пересвідчитись у душевній прямоті і чесності старого друга. Він і сам став кращим, звільнившись від єдиної темної цяточки, яка була в нього на початку фільму. У фіналі головний бухгалтер освідчився Вірі, переживши при цьому дивну неспівмірність. Горда, незалежна Оксана Підпругенко простила Назара за його несправедливу підозру. Надалі їх відносини набули, слід думати, характеру розвитку від хорошого до кращого. Незадоволеним лишився тільки Теслюк. Йому не хотілося розставатися з фермою.

Серед надуманих ситуацій і неправдоподібних почуттів губляться вірні спостереження, образні вислови, правдиві деталі сучасного колгоспного побуту.

Творчим досягненням авторів є образ Віри Горошко. У ньому влучно схоплені і виражені типові риси молодої української колгоспниці саме післявоєнного часу, 1949—1950 рр. Віра — бригадир рільничої бригади, яка вирощує високі врожаї пшениці. Проте, коли відкрилась можливість зайнятися тваринництвом, вона переходить на ферму, не задумуючись над тим, що наслідками її праці у рільничій бригаді скористається хтось інший. Їй чужа корисливість, вона просто хоче працювати там, де вона принесе найбільшу користь. Цільністю свого характеру Горошко близька до реалістичних образів радянських жінок, створених в українському кіномистецтві.

Мова дійових осіб сценарію — українських колгоспників і колгоспниць — не передає національних особливостей їх рідної мови за винятком окремих незначних випадків. У глядачів виник цілком законний сумнів у тому, чи знають автори зображуване середовище і обстановку. Персонажі з українськими прізвищами, які живуть на Полтавщині, розмовляють як орловські або підмосковні колгоспники. Часто автори вживають такі прийоми мовної характеристики, які в радянській літературі і драматургії вже не зустрічаються принаймні років десять чи п'ятнадцять.

Але поряд з штучними мовними характеристиками зустрічаються влучні вирази, які добре звучать по-російськи. Так, роздосадувана Віра кидає вслід Теслюку: «От морганіст нещасний!» Це прямий відгук недавньої біологічної дискусії. Зневажливий вигук дівчини, яка назвала Теслюка «морганістом», вичерпно виражає її критичне ставлення до завідуючого фермою. Вірі ж належать влучні слова, якими вона жартома

кінчає свої вимоги обладнати як слід ферму: «Взагалі, ферму треба обладнати так, щоб корови ахнули». Проценко у відповідь на прохання Горощко придбати для корівника кварцові і солюксні лампи, здивовано зауважує: «Отож, вам пальця дай, то ви з людини весь скелет витянете...». Оксана, по-дружньому осуджуючи Середу за те, що він не помічає почуттів Віри, іронічно говорить: «Ех ти, арифмометр!» Такі приклади конкретної виразності мови зустрічаються досить часто.

Для Б. Барнета матеріал, зміст, форма сценарію «Щедре літо» багато в чому були протилежні тому, з чим йому довелося мати справу при постановці «Подвигу розвідника». Там говорилося про війну, тут — про мирну працю; там діяли дещо незвичайні герої, тут виступали прості трудівники колгоспного села; там уся атмосфера дії була пройнята відчуттям небезпеки, смертельного ризику, тут — спокійний плін буднів; там романтизм подвигу, тут — проза щоденних турбот.

Така відмінність нового літературного матеріалу зумовила і прийом його режисерського трактування. Однак слід сказати, що ця зумовленість була досить відносною. У «Щедрому літі» Б. Барнет проявив і зберіг найбільш стійкі риси свого режисерського методу.

Розуміння режисером українського села 1949—1950 рр., умов життя українських колгоспників фактично в усьому збіглося з поглядами авторів сценарію. Це справило вирішальний вплив і на ставлення режисера до фільму. Як і багато інших письменників та сценаристів, що описували колгоспне село позбавленим особливих труднощів, в рожево-блакитних фарбах. Б. Барнет зобразив колгоспне життя і працю самих колгоспників як нескінчене свято.

Головними зображальними елементами і засобами режисера стали пісня, музика, рух. Актор — основний і вирішальний виразник творчих ідей постановника — у «Щедрому літі» часто відсувається на другий план. Робилося це для того, щоб у відповідних сценах більш виразно прозвучала пісня, гостріше виступила кінематографічна сторона фільму.

Та хоч пісня у «Щедрому літі» звучить набагато частіше і голосніше, ніж в інших фільмах, вона, проте, не виконує своєї істинної ролі. Заперечувати роль пісні у кінофільмі або говорити про те, що режисер надто захопився співом, було б наївним. Пісенний матеріал у фільмі може бути досить значним, мірою його відбору і обмеження служать зміст і жанр фільму, а також художній смак автора. Пісня виграє там, де вона так або інакше зв'язана з основними ідейно-художніми цілями задуму, з драматургією твору. Та саме цього і бракувало «Щедрому літу».

Пісня виступає тут як самостійний «розважальний» елемент. Зустріли подруги Оксану, якій тільки-но присвоєно звання Героя Соціалістичної Праці, і співають на одвічну тему про дівоче серце і молодого гармоніста; везе Віра віз сіна — і співає про передчуття солодкої зустрічі;

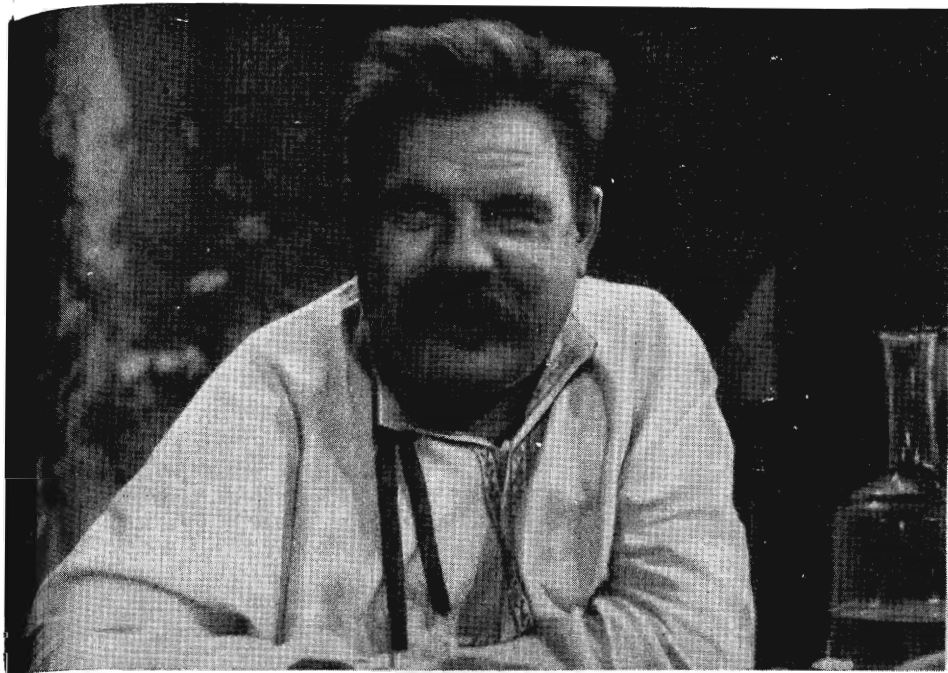
зустрілися Петро і Назар після довгої розлуки — сідають на канапу і під акомпонемент баяна меланхолійно співають про дружбу, про молоді роки, що відлетіли «на крилах журавлиних зграй»; ідуть дівчата по вулиці — і голосно лунає пісня про молоду дівчину, яка на зорі йде по воду; вирушають колгоспниці в поле на роботу — ну як тут за звичаєм не дати пісню!

Особливістю режисерських прийомів Б. Барнета є динамічність мізансцен, рішення великої кількості епізодів у русі, в навмисне прискореному темпі. Прекрасно знаючи і відчуваючи специфіку кіно, Б. Барнет свідомо загострював форму фільму, щоб краще передати природу саме кінематографічного твору. Він виявив при цьому велику винахідливість і дотепність, проте багато що у його прийомах лишається спірним.

Подібно до того, як пісня існувала в картині здебільшого незалежно від її драматургії, динамічні мізансцени часто створювалися заради виявлення їх формальних або видовищних можливостей. Художнє втілення характерів дійових осіб відходило тоді на другий план.

Показова вже перша сцена, де колгоспниці на пероні вокзалу зустрічають Оксану. Сцена сповнена руху, звучать веселі вигуки, сміх. Основним мотивом зустрічі, який об'єднує увесь матеріал епізоду і надає йому певної композиційної завершеності, є «обігрування» спроби Назара поздоровити Оксану із званням Героя Соціалістичної Праці. Назар збирається проголосити щось на зразок невеликої офіційної промови, проте різні перешкоди не дають йому ніяк цього зробити: то лунає голос вокзального диктора, який вітає знатну колгоспницю, то до неї підходить начальник станції, то знову заважає диктор. Нарешті Назар відмовляється від свого наміру, він тисне Оксані руку і дарує квіти. Так режисер робить сцену динамічною, жвавою. Проте таке режисерське рішення ніяк не розкривало характерів Оксани і Назара. Його цілі випливали з уподобань режисера, з його прагнення якнайповніше показати формальні можливості кінематографа. І далі з розвитком дії Б. Барнет ніде не відступався від цього.

Переконалим прикладом того, як гонитва за динамікою стає художньою самоціллю, служить епізод першого знайомства Петра Середи з Вірою. Воли тягнуть віз з сіном. Дівчина лежить на сіні і співає. Петро наздоганяє воза і починає підтягувати. Почувши незнайомий голос, Віра стає на коліна і скочується додолу саме на мосту через річку. Віра падає у воду. Не роздумуючи, Петро кидається за нею у воду. Тимчасом Віра благополучно допливає до берега і виходить на міст. Тут вона помічає у річці Петра і, думаючи, що він потопав, стрибає з мосту на допомогу Середі. Непорозуміння з'ясовується вже на березі, коли герої беруться сушити свій мокрий одяг.



«В степах України».
Ю. Шумський
в ролі
Галушки.



«В степах України».
Кадр з фільму.
В ролі Галушки —
Ю. Шумський,
в ролі Часника —
Д. Мілютенко.



«Максимка».
Кадр з фільму.
В центрі —
в ролі Лучкіна —
Б. Андреев,
в ролі Максимки —
Толя Бовикін.

«Максимка».
Кадр з фільму.





«Максимка».
Кадр з фільму.

«Украдене щастя». Н. Ужвій в ролі Анни.





«Назар Стодоля».
М. Зимовець
в ролі Назара.

«Запорожець за Дунаєм». Кадр з фільму. В ролі Карася—І. Паторжинський,
в ролі Одарки — М. Литвиненко-Вольгемут.



Епізод нічого не розкриває в характерах його учасників. Він є випадковим і існує тільки для того, щоб зробити дію в картині більш захоплюючою. Хоч би який епізод фільму ми не розглядали, у кожному з них яскраво проступає саме ця особливість режисерської манери.

У «Щедрому літі» Б. Барнет ширше застосував ті принципи, що ними відзначалось його трактування «Подвигу розвідника». Насичення кадру динамікою було цілком вмотивованим у фільмі з пригодницьким сюжетом, хоч режисер жодного разу не поминув випадку, щоб показати героя в хвилину роздуму, зосередженості, в тривожному чеканні. Майор Федотов, крім того, що він вміло носив мундир фашистського офіцера, займався вистежуванням ворога, перемігав в небезпечній боротьбі і знищував зрадників; ми бачимо його і як людину, яка в напруженому шуканні хоче знайти правильне рішення. У такі хвилини Б. Барнет хотів, щоб глядачі бачили приховані почуття й переживання розвідника і навіть застосував з цією метою давній літературний прийом внутрішнього монолога. Він сподівався, мабуть, що поєднання зображення нерухомого, немовби застиглого обличчя Федотова з розміреними звуками голосу, який передає напружений біг його думок, компенсує до деякої міри відсутність справді психологічного матеріалу.

У «Щедрому літі» вже не видно такої любові художника до руху почуттів, такої уваги до їх прихованого, повного значущості життя. Зовні герої — звичайні люди, і що б вони не робили, глядач лишається байдужим. Вони не хвилюють його, не викликають живого інтересу.

Настанови режисера, виключаючи поглиблену увагу до внутрішнього світу персонажів, позначились і на роботі акторів. Як і в «Центрі нападу» або «Голубих дорогах», у «Щедрому літі» нема яскравих, пам'ятних акторських образів. Деяким винятком є тільки образ Віри Горошко.

Основні ролі виконували: Назара Проценка — М. Крючков, Петра Середи — М. Кузнецов, Оксани Підпруженко — М. Бебутова, Віри Горошко — Н. Архипова, Теслюка — К. Сорокін, Дарки — М. Крепкогорська. В епізодичних ролях секретаря райкому Рубана, бухгалтера Колодочки, бригадира Прокопчука, зоотехніка, батька Оксани, «короля» кок-сагизу Мусія Антоновича, Катерини Матвіївни знімались В. Добровольський, Є. Максимова, А. Дунайський, А. Казанська, М. Висоцький, Г. Гумілевський, В. Кузнецова.

М. Крючков створив виразний образ у тих сценах, де треба було показати впертість і надмірну самовпевненість Проценка, який звик повновладно розпоряджатися у колгоспі. Проте М. Крючков все-таки недосить ясно уявляв собі тип саме голови колгоспу. Створений ним образ більш за все нагадував не стільки сучасного колгоспного діяча, скільки директора якогось міського промислового підприємства середнього мас-

штабу. Актор не показав поетичного сприйняття праці. Таке ставлення героя до праці могло скластися у актора тільки при умові конкретного, ясного знання умов життя колгоспного села.

У сценарії є одна деталь, важлива для розкриття характеру героя. Це сцена, де Назар спостерігає роботу тракториста. Актор тонкої реалістичної манери міг би саме тут показати, як Назар любовно переминає пухку землю у своїх пальцях, як за цим жестом, просвітлілим поглядом стоїть людина, безмежно віддана колгоспній справі. М. Крючков не зміг показати такого усвідомленого, натхненного ставлення до праці. Його Назар просто нахилився і взяв жменю щойно зораної землі. Віра запитує його: «Любите ви землю, Назаре Трохимовичу?» «Люблю», — байдуже відповідає Назар і так само додає: «А хто її не любить». Тут виразно виступили усі слабості акторського трактування образу Назара.

Не можна вважати вдалим вибір артистки М. Бебутової для виконання ролі Оксани Підпруженко. Зовнішність актриси більш відповідає виконанню ролей молодих жінок інтелектуальної праці — інженерів, наукових працівників. Створений нею образ Оксани не відзначався художньою правдивістю. Він дуже мало відповідав реальному типові передових жінок українського колгоспного села.

М. Кузнецов вдало передав стриманість і м'якість натури Петра Середи, тактовно підкресливши деякі ліричні і напівкомедійні риси його характеру. Спроба показати досить схематичного героя духовно багатшим, ніж він є в сценарії, вигідно вирізняє роботу М. Кузнецова.

К. Сорокін і тут зіграв звичну для нього роль, на цей раз — завідуючого фермою Теслюка. Він зобразив його людиною трохи ексцентричною, галасливою, недалекою і смішною. К. Сорокін незалежно від того, яку роль доручають йому, використовує здебільшого одні і ті самі художні прийоми: він азартно, з перебільшеною щирістю або захватом проголошує слова, явно комічні або нікчемні, викликаючи цим сміх у глядача. У деякому відношенні він добре, по-комедійному, висміює штамп почуття, думки і слова, штамп становища. Глядачі не могли не сміятися, слухаючи, з яким самозабуттям й ентузіазмом Теслюк говорить Назарові: «Бик медаленосець», «бик у наших руках», «бик здоровий, як бик», «корова Манька з одного боку, а мій трудовень — з другого» і т. ін.

М. Крепкогорська, граючи роль Дарки, яка в усьому підтримує ініціативу Середи і Віри, створила привабливий образ молодої дівчини, дуже безпосередньої у своїх почуттях. Певним недоліком у грі актриси є те, що вона трохи сильніше, ніж це треба було, виділила у характері Дарки її дитячу наївність, безжурне ставлення до серйозних життєвих питань. Особливо помітне це у виступі Дарки на колгоспних зборах з несподіваним проханням в кінці: «Можна водички попийти?»

Найбільший успіх у фільмі випав на долю актриси Н. Архипової. Характер Віри Горошко драматургічно розроблений повніше і краще, ніж образи інших дійових осіб. Яснішими і простішими здавалися її наміри, більше людської правди вгадувалося в її поведінці. Н. Архипова скористалася з цих очевидних переваг ролі. Заслуга актриси полягає у тому, що вона зуміла зробити натуральним кожний душевний порух своєї героїні. У її виконанні немає великої психологічної глибини, вона не відкриває в образі Горошко ніяких особливих сторін, здатних спинити увагу, змусити задуматися. Це було чужим в однаковій мірі і стилю картини, і світлому, приємному, не зовсім ще зміцнілому талантові самої актриси. Зате її Віра немовби вся в атмосфері художньої правдивості. Актриса володіє щасливим даром — переконувати; все, що робить її героїня — справжнісінька правда, результат найглибших душевних її переконань і намірів. Коли М. Крючков брав жменю землі, щоб показати любов Проценка до неї, його жест був непереконалим, бо в ньому ми не відчували почуття актора. Коли ж Архипова — Віра відмовляється від заслуженої пошани, від матеріальної вигоди аби перейти тільки на ферму, її бажання переконувало саме правдивістю вираженого у ньому почуття. Вона з радістю доглядала виснажених корів, і у глядача ніколи не виникало сумніву щодо щирості її поведінки.

3

Інший світ зображений у фільмі «У мирні дні». Сценарій його написав Й. Прут. Тоді це була мало не єдина спроба показати військових моряків після Вітчизняної війни. Спокій мирних днів для радянських моряків був відносним. Вороги Радянської держави не припиняли і не припиняють таємних дій, намагаючись розвідати оборонну міць нашої країни. Вони засилають на територію Радянського Союзу шпигунів, диверсантів, колишніх гітлерівців. Військові моряки зброєю припиняють зазіхання на безпеку нашої Батьківщини. Їх «мирні дні» часто бувають сповнені боротьби, не менш напруженої й небезпечної, ніж у дні війни.

Задум фільму був цілком актуальним. Автор втілює його у пригодницькому жанрі, хоч у відомчих документах фільм іменується кіноповістю.

У перших, експозиційних сценах розповідається про будні і розваги команди підводного човна ПК-8, дається побіжна характеристика матроса Паничука та його товаришів, мічмана Григоренка, командира Афанасьєва та інших дійових осіб. Потім обстановка, в якій діють герої, змінюється. Кораблі дивізіону, куди входить і ПК-8, виходять на чергове бойове навчання. У морі ПК-8 підривається на міні, поставлений інозем-

ним підводним човном, засланим у радянські води з диверсійними і шпигунськими цілями. Від вибуху у нижній частині ПК-8 утворюється велика пробоїна, човен втрачає плавучість і лягає на ґрунт. Команда проявляє виняткову витримку, закриває пробоїну й усуває інші пошкодження. Це дає можливість ПК-8 сплисти без сторонньої допомоги. Екіпаж човна усі зустрічають з великою радістю. Тимчасом катери-мисливці виявляють іноземний підводний човен і знищують його.

Щодо літературних якостей сценарій Й. Прута навряд чи був кращим за сценарій «Щедре літо». У ньому теж впадали в око схематичність багатьох образів, штучність їх змалювання, підміна художнього розкриття публіцистичними характеристиками і т. ін. Один з героїв, матрос Паничук, зображений був за нормами і правилами теорії «безконфліктності»: хороший, симпатичний, проте дві-три негативні рисочки заважали йому стати кращим — таким, яким він ставав у кінці дії. Часте порушення дисципліни, що зайняло у сценарії і фільмі помітне місце, зовсім не в'язалося з характером Паничука, природженого і свідомого моряка. Викликане цим строге, навіть причіпливе ставлення до нього командирів було непереконливим. Ескізним начерком є дві сценки зустрічі Орлова і Лени, які, на думку автора, повинні були показати народження любовного почуття. При першій зустрічі Орлов запитує: «Леночка! Лена! Ви мені сьогодні нічого не скажете?». Лена відповідає: «Сьогодні ні... більше нічого не скажу...» У другому випадку, вже після небезпечної пригоди, пережитої командою ПК-8, Орлов знову повертається до цієї теми: «Леночка, ну а сьогодні ви мені що-небудь скажете?» На цей раз Леночка виявилась більш поступливою. Вона важко пережила відсутність Орлова і тому на його питання промовила багатообіцяюче: «Сьогодні? Сьогодні все скажу... Все...» Обидві сценки були своєрідними заставкою і кінцівкою.

Мова дійових осіб у деяких місцях сценарію була вкрай бідною, навіть убогою. Такою була, наприклад, розмова водолаза Матвєєва з Шуруо у парку.

Літературні недоліки сценарію певною мірою згладжувалися гостротою пригодницького сюжету. Дійові особи потрапляли в таке критичне, виправдане реальними причинами становище, що у глядачів виникала справжня тривога за їх життя. Увага не затримувалась на становищі і почуттях окремих персонажів. Важливішим було стежити за розвитком подій, окремих тривожних перипетій.

В. Браун скористався саме з цього у сценарії. Сюжет і герої для нього становили давно знайомий світ і знайомі звичні образи. Як і в попередніх картинах, для нього тут оживала романтична стихія моря, палаючих заграва заходу сонця, морських походів, пригод, матроського кохання, товариської

вірності. Як і в більшості здійснених раніше постановок, тут діяли сміливі радянські люди, які перемагають будь-які труднощі.

Події, описані в сценарії, поведінку команди підводного човна ПК-8 В. Браун трактував як здійснення героїчного подвигу. Це визначало режисерську оцінку літературного матеріалу і разом з тим зумовило характер і зміст завдань, поставлених перед акторами. При цьому виразно проявилися найхарактерніші риси його режисерського методу і стилю.

В. Браун любить образи і картини, сповнені святкового настрою, яскравих барв. Він уникає складних драматичних сцен. У його фільмах неможливо, мабуть, знайти жодного епізоду, пройнятого сильною експресією почуттів. Його герої, які належать до одного і того самого кола військових моряків різного службового становища — від рядового матроса до адмірала, — безумовно мислять, борються, переживають, проте їх духовне життя не лишає у свідомості глядача помітного сліду. Певним винятком є фільм «В далекому плаванні», де колорит епохи, характери дійових осіб окреслені більш виразно і твердо, ніж звичайно.

В. Браун вибагливо вибирає сценарії, беручи для постановки тільки такі, де є гострі положення, небезпечні ситуації, де позитивні персонажі здійснюють вчинки, що граничать іноді з неможливим. Та поставивши дійових осіб в умови якої-небудь незвичайної пригоди, він свідомо надає їх поведінці вигляду підкресленої стриманості. Він ніколи не дає їм можливості показати в усій безпосередності ні страху смерті, ні розчарування або відчаю, ні обманутих надій, ні радості і торжества перемоги.

Художня манера В. Брауна, його режисерські прийоми багато в чому відмінні, наприклад, від художньої манери і методу М. Донського. У Донського скрізь видно настійне прагнення до того, щоб кожную сцену, кожний кадр зробити якомога виразнішим саме через показ сильного емоційального почуття. Тут немає спокійного споглядання, байдужого підходу, тут кожна деталь, навіть найменша істотна мізансцена говорить про пристрасне втручання режисера у хід подій. Вчинки дійових осіб привертають увагу М. Донського, здається, саме багатством свого внутрішнього життя. Яких художніх успіхів досягає при цьому М. Донської, показують фільми «Райдуга», «Нескорені», «Сільська вчителька». Поєднання у фільмах В. Брауна небезпечних ситуацій із стриманою манерою подачі поведінки героїв може привести до зниження художнього рівня твору. Використання одних і тих самих засобів у близьких за життєвим матеріалом сюжетах призводить до психологічного нівелювання характерів. Втрачається гострота зору, режисер починає бачити усіх своїх героїв однаковими.

У фільмі «У мирні дні» ми бачимо типові для В. Брауна режисерські прийоми. Перші сцени, які показують побут матросів, їх розваги і дозволя на березі, трактуються в дусі безтурботного, бездумного життя. Дія відбувається на фоні яскравої південної природи, супроводжується піснями (музика Ю. Мейтуса), веселими розмовами. Герої одягнені в прекрасно пошиті

формені костюми, виготовлені за ескізами художниці Г. Нестеровської. Проступки Паничука і виховні заходи, вжиті до нього Афанасьєвим не міняють загального святкового настрою. Святковий настрій підкреслюється також зображувальними засобами. Оператор Д. Демущький, другі оператори М. Слуцький і В. Філіппов з допомогою художника О. Бобровникова знімали наймальовничіші куточки парку. З яскравої насиченості кадрів видно, що оператори намагалися показати барвисті квіти, клумби і декоративні рослини, чудовий захід сонця, мінливість морських просторів, плескіт хвиль об берег, строгу тишу штабних кабінетів. Все це дуже точно відповідало легкому, радісному самопочуттю героїв, а разом з тим і породжувало сумнів, чи не перебувають ці приємні, красиві люди в якійсь штучній обстановці.

Становище помітно змінилося на краще в основній частині фільму, де режисер показав мужність радянських моряків, які стали жертвою ворожої диверсії. Тут він знайшов інші, більш вірні і правдиві барви.

Слід підкреслити, що основна частина фільму зроблена переважно режисерськими засобами, які почасти пожвавили схематичний літературний матеріал. Сцени цієї частини справляють сильне враження, загострене засобами монтажу. Після вибуху міни підводний човен ПК-8 ліг на ґрунт, не маючи можливості спливати. Паралельним монтажем В. Браун вільно переносив дію, показуючи то штаб військово-морського флоту, то посилені розшуки підводного човна, го човен фон-Герліца. Розгорталась одночасно ціла серія динамічних сцен, композиційно зв'язаних з нерухомим човном Афанасьєва. Вони створювали відчуття тривоги і напруженості. Правда, майстерність режисера позначилась не тільки на вмілому використанні монтажу. В. Браун чітко розкрив драматизм становища команди пошкодженого підводного корабля. При цьому виразно виявився знайомий уже нам принцип художнього контрасту: чим безвихіднішим і трагічнішим здавалося становище, тим спокійніше поводити себе дійові особи. Щоб змалювати обстановку, в якій опинилися радянські підводники, В. Браун повною мірою використав усі зображальні можливості ситуації. Вода вривається через пробоїну, заливаючи відсік і людей у ньому, вони задихаються від нестачі кисню, гасне електричне світло. Це мить і, здавалося, порветься нитка, яка зв'язує героїв з життям, вони дійшли вже до самого порогу небуття, але продовжували тримати себе, як і раніш, бездоганно...

Увага режисера була зосереджена не на характерах персонажів, хоч вони і не зовсім позбавлені психологічної обрисовки, а на розробці деталей гострої драматичної ситуації. У фільмі не було образів, які запам'ятовувалися б завдяки сильному поруху якого-небудь почуття, волі, думки, зате був колективний живописний образ команди підводного корабля. Перед глядачами поставали тісні приміщення човна, тьмяно поблискувала вода у затопленому відсіку, повільно рухалися стомлені люди із спітнілими

обличчями, на яких читалася або вперта рішучість або хвороблива відреченість, або гранична внутрішня зосередженість. Вони вражали своєю портретною виразністю. Галерея цих живописних облич немовби складала єдину картину, що демонструє мужню поведінку радянських підводників.

Негативні персонажі зображені В. Брауном у дусі традиційної літературної манери. Іноземні адмірал, посол, аташе, капітан, помічник капітана, шпигуни і рядові виконавці їх задумів та планів — умовні постаті суто функціонального сюжетного призначення. Вони є абстрактним втіленням ворожих сил, що протиставлені реальним позитивним персонажам. Високопоставлені особи, гакі, як адмірал або посол, виступають на фоні багатих декорацій, які мають свідчити про їх незалежне становище у суспільстві, про владу і могутність. Їх мова не претендує на вишуканість, час від часу у ній чуються нотки скептичної іронії по відношенню до своїх власних занять. З підлеглими вони поводяться з погордою. Виконавці їх диверсійних задумів, у свою чергу, являють собою умовні схеми, що уособлюють людську ницість і злочинність. Такий вигляд мають фон-Герліц, Кубоясі та ін.

Ефектно показані атака катерів-мисливців, паніка команди і загибель підводного човна фон-Герліца. Ці підводні і комбіновані зйомки зроблені художником В. Корольовим і оператором М. Черних.

Як і в фільмі «Голубі дороги», актори не створили у фільмі «У мирні дні» помітних художніх образів. Вони намагалися показати нескладні почуття своїх героїв, загальний рівень їх гри був цілком задовільний. На поведінці кожного виконавця яскраво позначились як літературно-образна бідність тексту ролі, так і особливості режисерських вимог.

М. Тимофеев, граючи комадира підводного човна Афанасьєва, показав у ньому головним чином риси сухуватої дисциплінованості і зосередженості; в окремих сценах, наприклад у парку, він був дещо слащавим. А. Толбузін у ролі помічника командира розкрив характер м'якого, вдумливого вихователя, який вміло знаходить доступ до серця кожного матроса. О. Гречаний, виконавець ролі мічмана Григоренка, можливо, повніше, з більшим реалізмом, ніж решта акторів, показав досвідченого радянського моряка. В його трактуванні Григоренко добродушний, ласкавий вдома, у колі сім'ї, невтомний і уважний на кораблі. С. Гурзо добре передав жорсткувату юнацьку норовистість Паничука, його впертість у боротьбі і товариську вірність. Актори А. Сова, В. Тихонов, К. Мгеладзе, Г. Юматов, Д. Костенко, В. Авдюшко, які виконували ролі матросів Сучкова, Гриневського, Месхішвілі, Куракіна, Пивоварова, вололаза Матвеева, показали життєрадісність, силу і впевненість своїх героїв як головні риси радянських підводників.

Актриса Є. Єгорова, В. Васильєва, Л. Драновська, Е. Бистрицька виступали в ролях Вероніки Іллінічни, Зіни, Шури, Лени. Ролі ці у фільмі були далеко не рівноцінні за значенням і обсягом. Спільним мотивом

у актрис було почуття вірності близьким людям, тривоги за їх долю. Вони розповіли про це щиро і просто.

Ролі адмірала, комдива, начальника штабу грали В. Добровольський, В. Миронов, Л. Кміт. Актори, зв'язані схематизмом тексту ролей, могли передати, по-суті, тільки деякі зовнішні риси персонажів. Адмірала, посла, аташе, капітана, помічника капітана грали Л. Фенін, М. Белоусов, С. Петров, О. Смирнов, Л. Масоха. Характеристика їх акторської роботи цілком вичерпується тим, що вже сказано про умовність зображення ворогів.

Як «Щедре літо», так і «У мирні дні» свідчили про творчі зусилля працівників українського кіно, які намагалися показати післявоєнне життя радянського суспільства, радянських людей, зайнятих мирною працею, охороною своєї Батьківщини. У першому фільмі це завдання розв'язане незадовільно, у другому успішніше.

У другій половині 1951 р. на екранах з'явився фільм, присвячений Т. Г. Шевченку. Глядачі побачили один з найяскравіших образів радянського кіномистецтва.

Картина «Тарас Шевченко» створювалася у ті роки, коли в радянській кінематографії спостерігався великий інтерес до видатних діячів вітчизняної історії, науки, культури. Проявом цього інтересу був посилений розвиток історико-біографічного жанру.

Після війни один за одним виходили фільми, присвячені життю і діяльності прогресивних учених, поетів, композиторів, полководців, винахідників, мандрівників, імена яких становлять національну славу і гордість радянських народів. З'явилися фільми «Адмірал Нахімов» (1946), «Глінка» (1946), «Давид Гурамшвілі» (1946), «Пирогов» (1947), «Алішер Навої» (1947), «Райніс» (1949), «Мусоргський» (1950) та ін.

Коли врахувати, що за ці роки вийшло на екрани дуже небагато фільмів, стане ясно, що твори історико-біографічного жанру зайняли мало чи не провідне місце. Вони виділялися своєю постановочною «масштабністю», багатством і яскравістю костюмів, складністю декоративних споруд, розмахом масових сцен і т. ін. Незабаром такий стан був визнаний незадовільним. У центральній пресі почали з'являтися статті, які доводили, що виняткова увага до історичних тем відволікає кіномистецтво від його основного завдання — зображення радянської дійсності. Вказувалося на те, що ідейне висвітлення і образне розкриття діяльності видатних діячів минулого скрізь здійснюється неправильно, за естетичними нормами ідеалістичної теорії культу особи¹.

¹ Питання, зв'язані з різними аспектами критичної оцінки наслідків захоплення історико-біографічними темами обговорювалися досить довго. Так, редакція газети «Советская культура» від 9 липня 1953 р. писала у передовій статті «Творчі завдання кінематографії»: «В останні роки наша кінематографія відзначається одноманітністю жанрів. Постановка фільмів за так званим біографічним принципом стала гальмом у розвитку кінодраматургії. Прагнення до монументалізму в усьому, до епічного відо-

В результаті напрям тематичного планування був переглянутий, зусилля творчих працівників були спрямовані на розв'язання актуальних сучасних проблем життя радянського суспільства.

Згадані думки з'явилися близько 1953 р., а в 1950 р., коли І. Савченко уже закінчував роботу над своїм останнім фільмом, їх ще не було¹. Більше того, в той час тільки складали плани виробництва все нових і нових історико-біографічних творів.

Безперечно, що в жанрі історико-біографічному радянське кіномистецтво добилося визначних успіхів. Переваги методу соціалістичного реалізму проявилися й тут. Такі фільми, як «Мічурін», «Академік Іван Павлов», «Мусоргський» служать переконливим прикладом правильного драматургічного рішення біографічної теми; в них є високі зразки акторського реалістичного мистецтва і режисерської майстерності. В кращих історико-біографічних творах правдиво втілені образи видатних діячів вітчизняної культури, показано їх життя, а також конкретне суспільне оточення, боротьба за передові ідеї. Однак вірно і те, що з часом у біографічному фільмі почали переважати спільні мотиви — свого роду стандарт. Одноманітно зображався основний конфлікт — устремління героя і протидія консервативних та реакційних сил суспільства, однаковими барвами малювалися представники ворожого табору і т. д.

У багатьох історико-біографічних фільмах створювалися цілі серії ілюстративних епізодів і сцен, де герої виголошували викривальні тиради на задану авторами тезу. Недоліки драматургії історико-біографічного

браків історії і сучасності витісняло побутову драму і особливо негативно позначилось на розвитку такого любимого народом жанру, як комедія». М. Папава у великій статті «Обличчям до народу», аналізуючи недоліки кінодраматургії, підкреслив: «Мені здається, що на самій формі нашого художнього мислення в кіно позначився незаконний тиск історичної і біографічної тематики... Переважання історичної тематики і надмірне захоплення фільмами-спектаклями призвело до своєрідного розтронування нашої режистури у роботі над сучасною радянською темою» («Советская культура» від 21 липня 1953 р.). «Литературная газета» в статті «Подолати недоліки кінематографії» відзначала: «У кінопродукції останніх років непомірно велике місце посіли фільми історико-біографічні, а в тих фільмах, що лишилися на долю нашої сучасності, прагнення до монументальності, надмірної парадності часто пригнічувало просту людину, робило її блідою, позбавленою життя схемою» («Литературная газета» від 1 липня 1954 р.). У статті «Про роль соціалістичної ідеології у будівництві комунізму» автор, говорячи про великі недоліки нашого мистецтва і літератури, писав: «У багатьох художніх творах, особливо у фільмах, допускалися прояви ідеалістичного культу особи, недооцінка ролі народу — творця усіх матеріальних і духовних цінностей, що несумісно із соціалістичною ідеологією» («Советская культура» від 24 липня 1954 р.). Такі зауваження, що містили тверезу оцінку творчої практики кінематографії післявоєнних років, особливо щодо історико-біографічного жанру, у пресі висловлювалися дуже часто.

¹ І. Савченко помер 14 грудня 1950 р., лишивши незавершеними кілька останніх епізодів фільму. Цю роботу закінчили його учні по Всесоюзному державному інституту кінематографії О. Алов, Г. Мелік-Авахян, В. Наумов, Л. Файзієв.

фільму, природно, повинні були викликати і викликали критику на сторінках радянської преси.

З погляду основних цілей радянського кіномистецтва історико-біографічний жанр справді не міг не здаватися однобічним, негативним явищем. Захоплення ним відвертало художників кіно від розв'язання більш важливих завдань. Проте все це не може закреслити великої культурно-виховної ролі, яку відіграли кращі фільми цього жанру, в тому числі і фільм «Тарас Шевченко».

Сценарій І. Савченка був написаний на основі ознайомлення і вивчення багатющої літературної і художньої спадщини Т. Г. Шевченка. Зрозуміло, що І. Савченко не обминув творчого досвіду українських письменників, які протягом ряду років розробляли тему про великого українського поета, революційного демократа¹.

Судячи з сценарію і фільму, виняткову цінність для І. Савченка становив щоденник («Журнал») Т. Г. Шевченка. Характеристика солдатів і офіцерів, щоденного життя у фортеці, роздуми Шевченка на найрізноманітніші теми, його саркастичні зауваження на адресу царя і царських сатрапів широко використані сценаристом. Багато висловів з щоденника, не кажучи вже про уривки з поетичних творів, наведені у фільмі текстально. Маючи образ Т. Г. Шевченка, І. Савченко базувався також на даних історичної науки, на досягненнях українського літературознавства і насамперед шевченкознавства. Про це свідчить не тільки загальна ідейна концепція сценарію, а й художнє наголошення на окремих образах і сценах, зокрема — сатиричне зображення П. Куліша, розкриття його ставлення до Шевченка, показ Кирило-Мефодіївського товариства.

Особливістю сценарію є підкреслена публіцистична загостреність, прагнення автора у кожній сцені, в кожному, бодай незначному, епізоді сюжету відобразити так чи інакше злободенні політичні питання кріпосної Росії 40—50-х років XIX ст.

Взаємовідносини героїв, їх різні долі, ідейні інтереси інколи посередньо, а найчастіше прямо порушують велике коло політичних питань. Головне місце займають проблеми, зв'язані з деспотизмом самодержавного ладу, жорстокістю дворянства, повстаннями пригнобленого селянства, реакційною роллю українських націоналістів, з діяльністю російських ідеологів селянської революції. Про все це говориться не абстрактно, а в конкретній образній формі.

По нарочитій публіцистичній оголеності задуму сценарій І. Савченка

¹ Серед великої кількості творів українських письменників, присвячених Т. Г. Шевченку, слід назвати повість О. Іваненко «Тарасові шляхи» (1939), повість О. Ільченка «Петербурзька осінь» (останнє видання 1947 р.), п'єсу В. Суходольського «Тарасова юність» (видаана у 1939 р.), трагедію С. Голованівського «Доля поета» (1939), п'єсу Ю. Костюка «Слово правди» (1939), уривок з драматичної поеми П. Тичини «Шевченко й Чернишевський» (1939).

можна порівняти з «Великим громадянином» або з деякими іншими відомими творами радянського кіномистецтва, які розповідають про шляхи і засоби революційного перетворення суспільства.

Дія фільму починається у 1841 р. з короткого повідомлення про трагічну подію, яка засмутила усіх передових людей Росії. У Зимовому палаці шеф жандармів поштиво доповідає Миколі I, що 15 липня убитий на дуелі двадцятисемирічний поет Михайло Лермонтов. Обличчя царя не видає ніякого почуття, жодного душевного поруху. Він запитує тільки, хто убив і розпоряджається, щоб на вулицях столиці було більше солдатів. В його полохливій пам'яті ще живуть тривожні спомини про смерть Олександра Пушкіна.

Прогресивна російська інтелігенція важко переживає звістку про смерть Лермонтова. Прапорщик Момбелі, дивлячись на солдатів, що марширують, на їх бездоганно рівні ряди, з сумом і гіркотою запитує себе «Хто наступний?». Хто стане черговою жертвою деспотизму? Момбелі називає імена Пушкіна, Рилєєва, Полежаєва, Лермонтова, убитих за вказівкою царя або вищого аристократичного світу. Його запитання набирає зловісного драматичного смислу.

Слідом за цим автор показує Шевченка, якому також тоді минуло двадцять сім років. Поява поета — пряма відповідь на питання Момбелі. Ось вона, чергова жертва бездушного самовластя, ось людина, небезпечна для престолу. За допомогою такого зіставлення І. Савченко відразу начебто зіткнув протилежні сили, намітив їх взаємовідношення, вказав на неминучість боротьби.

Шевченко один у своїй кімнаті. Він сидить за столом, схилившись над аркушем паперу. Шумить вітер, спалахує блискавка, наближається гроза. Поет підходить до відкритого вікна, бризки дощу падають на його обличчя. Гроза, блискавка, вітер — одвічні романтичні елементи — збуджують його уяву. Він починає щось тихо говорити, з його губ зриваються слова, підказані тривожною картиною. Глядачі чують, як складаються перші строфи знаменитого твору «Причинна»: «Реве та стогне Дніпр широкий, сердитий вітер завива...». Поема написана набагато раніше, у 1838 р., але сценарист мав право зсунути строки її створення.

Шевченко — у майстерні, за мольбертом. Позує стомлена проста дівчина. Видно, що Шевченка привертають не стільки фарби палітри, скільки словесні поетичні образи, які переслідують і тривожать його невідступно. Олівцем поквapkливо записує він просто на стіні «Думи мої, думи мої...» — вірш, який відноситься фактично до 1839 р. За цим застають його Михайлов і Брюллов.

Між друзями відразу ж розгоряється суперечка. Михайлов перекоонує Шевченка кинути писати вірші, щоб займатися тільки живописом. Брюллов його підтримує. Але Шевченко заперечує. Він називає себе мужичим Рембрандтом і тут же пояснює, які почуття повинна викликати

його поезія. «Вона не заводить у поетичні області, де немає ні горя, ні печалі, як у панській поезії. Я не хочу, щоб моє мистецтво було валер'яновим настоем. Нехай ці гіркі, гнівні діти мої ідуть у народ. Нехай три-вожать, збуджують, обурюють людей. Нехай люди читають правду». Суперечка переривається приходом Момбелі. Прапорщик повідомляє про смерть Лермонтова. Шевченко обурюється. Йому важко і душно у Петербурзі. Хочеться швидше закінчити Академію і поїхати на Україну, далі від блискучих палат, пишних церков, потаємних казематів фортеці Петра і Павла.

Ідуть сцени, в яких показано виставочний зал і картину «Циганка», знайомство поета з Щепкіним, прощання його з друзями перед від'їздом з Петербурга.

На батьківщині Шевченко бачить прекрасні пейзажі рідного Дніпра, полів, лук, лісів. Перед ним немов оживають картини любимої ласкавої природи, які ніколи не залишали його пам'ять.

Студенти Київського університету на чолі з Гулаком влаштовують автору «Кобзаря» урочисту зустріч. Тут Шевченко зустрічається з Кулішем. Разом з ним їде в гості до багатого поміщика Барабаша.

Живописна, чарівна природа України виявляється тільки розкішним фоном, на якому розігрується глибока драма поневоленого народу. У багатому домі Барабаша, який любовно зберігає реліквії, перекази і класові забобони поколінь великих землевласників, Шевченко стає свідком духовного убогства, невігластва, жорстокості. Скрізь панують неправда і насильство. Зникає легкий, сповнений радісних надій настрій, з яким поет їхав на Україну. Він проймається гнівом, слухаючи розповідь рідної сестри Ярини про життя у поміщика. Не маючи сили лишатися далі на батьківщині, Шевченко виїжджає.

У Москві поет поспішає до Щепкіна, знайомиться із Спешневим. Разом вони ідуть до Петербурга. Там Спешнев, Момбелі і Шевченко обговорюють питання про умови визволення народу і сходяться на тому, що необхідна широка, таємна, сильна організація, здатна підготувати повстання. Для того щоб створити на Україні таку організацію, Шевченко вирішує повернутися до Києва після закінчення Академії художеств і поступити в університет учителем малювання. Спешнев схвалює його план.

У 1845 р. Шевченко переїжджає до Києва. Основним мотивом цієї частини сценарію є зображення Кирило-Мефодіївського товариства.

Збори організаторів товариства відбуваються на квартирі Гулака. Обговорюється статут товариства, написаний професором Костомаровим. Відразу ж виявляються різкі суперечності у розумінні завдань і цілей організації. На думку Костомарова вся її діяльність повинна базуватися на принципах християнської моралі. З цим погоджується Куліш. На думку Шевченка, рішуче підтриману Гулаком, товариство повинно закликати народ до повстання, до сокири, щоб знищити царя і царизм. Учасники

організації поділяються на два непримиренні табори; найсміливіші приєднуються до Шевченка.

На кінець опис зборів набирає напіванекдотичного характеру. У сусідній кімнаті якийсь студент підслухує розмови членів товариства, потім заходить до них і просить прийняти у своє коло. Спалахують суперечки. Одні пропонують убити студента, інші — прийняти. І. Савченко хогів, очевидно, висміяти легковажність людей, які заходилися організовувати товариство, але йому не пощастило виразити свій намір з належною ясністю. Кінець зборів Кирило-Мефодіївського товариства поданий невиразно.

В ніч на Івана Купала Шевченко і Куліш ідуть на бал до Барабаша. Куліш все ще силкується повернути популярного «Кобзаря» в лоно «єдиної української культури». У Барабаша Шевченко чує, як один поміщик захоплено називає його «своїм поетом». Шевченко розлючується і, як виклик панству, що зібралося тут, читає обвинувальну поему «Сон». Гостей охоплює обурення. Тепер ніхто не бачить у ньому «свого поета». Задоволений справленим враженням, Шевченко виходить на високий берег Дніпра. Тут він читає свої антикріпосницькі вірші народному натовпу.

Незабаром його заарештовують за наказом Миколи І.

До сцени арешту сюжет сценарію не мав, власне, справжнього драматичного елементу. Як це часто було і в інших історико-біографічних творах, в ньому складався із серії ілюстративних картин, призначених викликати і виправдати те або інше висловлювання героя. Шевченко їздить з Петербурга на Україну, з України у Москву і Петербург, звідти — знову на Україну. Він бачить становище поневоленого народу, паразитичне життя поміщиків і відповідно коментує все це у своїх розмовах з Михайловим, Брюлловим, Щепкіним, Спешневим, Костомаровим, Кулішем, Барабашем та іншими персонажами. Багато які з ілюстративних картин безумовно відзначалися гостротою спостереження, великою виразністю, різкою психологічною характерністю. Проте тут образ Шевченка не розкривався прийомом драми. Він був здебільшого описовим.

Становище різко змінилося, коли І. Савченко перейшов до зображення Шевченка у фортеці. Тут виразно, на повну силу зазвучали драматичні, а не літературно-оповідні мотиви. Все, що раніш розповідалося про Шевченка описово, тепер розкрилося у дії. Цим друга половина сценарію відрізнялася від першої. Автор добре зрозумів і представив у живих сценах побут гарнізону фортеці, щоденні заняття солдатів, дозволя і розваги офіцерів, звичай закинутих долею у піски людей, що з кожним днем дедалі більше дичавіють. Загальний тон і колорит численних епізодів визначається станом Шевченка, його поведінкою в ролі рядового солдата. Найбільше враження справляють дві сцени: спроба гарнізонних

офіцерів поглумитися над колишнім художником і покарання шпідрутенами солдата Скобелева.

Перша з них відбувається на квартирі капітана Косарева. Очманілі від спеки і нудьги офіцери зайняті своєю звичайною справою — пиячать. Косарев грає на гітарі і співає сентиментальну пісеньку, штабс-капітан Обрядін хлопавкою б'є мух, поручик Потапов наливає стакани. Щоб хоч трохи розвіяти отупляючу одноманітність, Потапов пропонує викликати Шевченка, напоїти його і наказати розвеселити їх. Ця думка здається офіцерам дотепною, і денщик біжить виконувати наказ офіцерів.

Приходить Шевченко. Обрядін, наперед потішаючись, з яким задоволенням вони познухаються з художника-засланця, просить його випити разом з ними. Потапов пропонує склянку. Але Шевченко здогадується, що за їх привітністю криється намір образити його людську гідність. Він бере склянку, сідає і раптом звертається до офіцерів з несподіваною для них промовою. «Коли з волі злої судьби я приїхав у цей богоспасаємий форт, мені здавалося, що у цьому зборищі відірваних від світу і цивілізації людей знаходяться найгірші екземпляри поширеного на Русі офіцерського стану. (З цими словами Шевченко встає.) Мені здавалося, що в цій безнадійній нудьзі, у цій страшній самотині цієї незамкнутої тюрми не можуть жити хороші люди... Мені здавалося, що всі, хто живе тут, втратили будь-яке уявлення про прекрасне, що їм однаково, що бачити, що нюхати, з ким розмовляти. Мені здавалося, що горілка, карти і ображення беззахисних людей, одягнених у солдатську форму, — єдина радість їхнього життя... Даруйте мені, такими людьми я вважав вас. Вважав. І я щасливий, що помилився. Ви виявилися не такими, і це ваше щастя, панове, адже я був переконаний, що ви викликали мене для того, щоб від нудьги познухатися з мене, користуючись моїм становищем конфірмованого солдата, я радий, що помилився, що ви не пропили почуттів совісті і честі, не програли в карти людського ставлення до людей. Я радий випити цю горілку, яку ви так чесно, так щиро і від душі запропонували мені. Я її вип'ю за ваших матерів..., які у муках породили вас на світ і поклали на вас найсвітліші свої надії.»

Автори численних рецензій одностайно відзначали, що наведена сцена з художнього погляду є однією з найкращих у фільмі. Справді, І. Савченко, як драматург, прекрасно зрозумів тут характер Шевченка, він створив вірогідну ситуацію, де з прозорою ясністю розкрилися розум і проникливість поета, яскраво заіскрилося його людське благородство, ще вище піднявся він в очах глядачів. А люди, які задумали посміятися з нього, присоромлені твердістю і чистотою його образу думки, виявилися поруч з ним духовними пігмеями, негідниками у своїх власних очах.

Сцена покарання Скобелева належить теж до найсильніших у фільмі. Використавши один випадок з обкраденим солдатом, сценарист показав картину нелюдської жорстокості миколаївського режиму.

Після епізоду у фортеці наступні події, на жаль, далеко не справляють такого сильного враження. Тут знову вступила у свої права ілюстративність, побудована здебільшого на текстах з щоденника Шевченка. Повертаючись із заслання, Шевченко на палубі пароплава слухає гру скрипаля-вільновідпущеника і дивується майстерності «кріпосного Паганіні»; спускається у трюм, спостерігає роботу машини, а потім при світлі топки заносить на сторінки записної книжки відоме пророчество про те, яку революційну роль в історії відіграє парова машина.

Найслабшими є сцени зустрічі Шевченка з Чернишевським і Добролюбовим. Хоч в ідейному відношенні ці сцени мали бути особливо значними, драматургічно вони зовсім не вирішені. Вмотивованої поведінки для історичних осіб не знайдено, їм просто нічого робити. Чернишевський захоплюється Шевченком, а поет, в свою чергу, захоплюється Чернишевським. Невдалі олеографічні начерки дещо рятує епізод у «Пасажі», де Василь Курочкін читає молоді свій переклад поеми «Кавказ». Зворушений і схвилюваний Шевченко, сповнений глибокої радості, проголошує теплі слова, які є природним завершенням сценарію: «Чим заплачу я вам, друзі мої щирі? Чим заплачу я добрим руським людям? Вони вирвали мене з кріпосного рабства, відкрили двері у храм науки, а найголовніше, я знайшов великих друзів, які допомогли мені зміцнити віру в силу народу. Навіть у найважчі дні мого життя на засланні я бачив вас, друзі мої. Ось чому роки мук не поранили мого серця, зміцнили у моїй душі святу віру в людей. Віру у велике майбутнє багатостраждальної Росії і моєї знедоленої України. Спасибі вам, друзі мої. Спасибі вам, брати мої. Вашого доброго діла ніколи не забуде Україна».

Не можна вважати вдалим закінчення фільму. Показ подвійною експозицією і панорамою творів Шевченка, виданих різними мовами, художньо примітивний. Це не дає повного уявлення про ту славу і пошану, якою користується у народів світу безсмертне ім'я українського поета.

2

І. Савченко показав Тараса Шевченка насамперед як революційного демократичного поета, стійкого у своїх переконаннях, готового прийняти заради них які завгодно і повеніряння і жертви. Це повністю визначило психологічний склад характеру Шевченка, наклало відбиток на його поведінку. Шевченко виступає як людина, не здатна ні на які компроміси з ворожими силами.

Шевченко читає вірші і поеми, які викривають кріпосництво, закликає народ відкрити очі на своє поневолене становище. Він безстрашно знущується з «дресированого ведмеда», таврує ганьбою царський дім. Таким Шевченко лишився і на засланні. Про непохитну стійкість поета говорить його друг і товариш по нещастю поляк Сераковський: «Ти пе-



«Калиновий Гай».
Кадр з фільму.
В ролі Романюка —
Ю. Шумський,
в ролі Василяни —
О. Кусенко,
в ролі Ковшик —
Н. Ужвій.

«Калиновий Гай».
Кадр з фільму.
В ролі Романюка —
Ю. Шумський,
в ролі Батури —
В. Добровольський.





«Доля Марини».
Кадр з фільму.
В ролі Мотрі —
Н. Копержинська,
в ролі Матвія —
Б. Андреев.

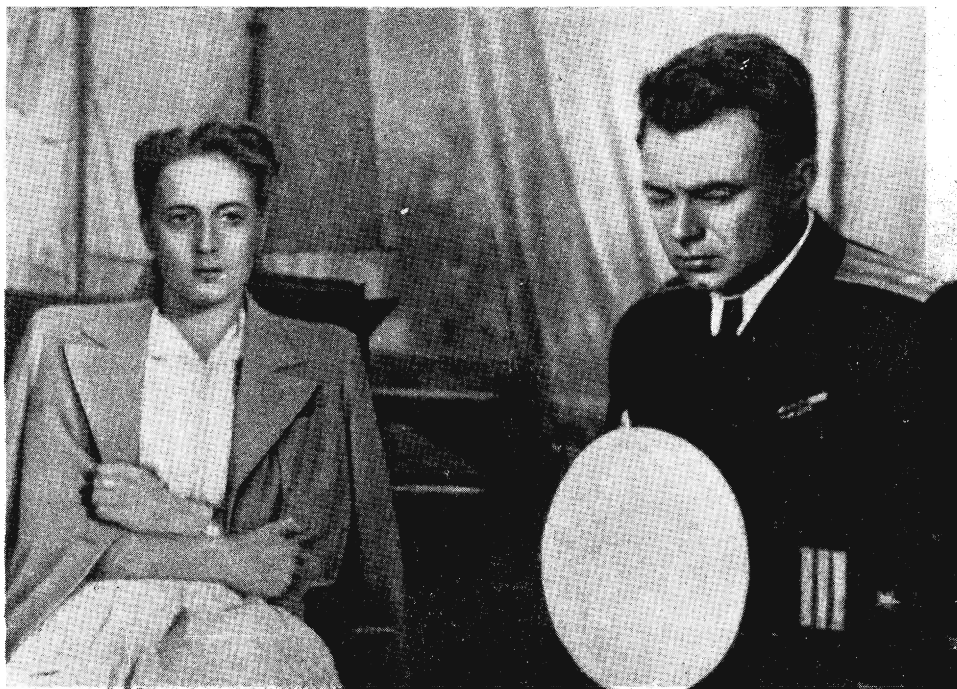
«Земля».
Кадр з фільму.
В ролі Марії —
Н. Ужвій.
в ролі Івоніки —
В. Сокирко.





«Командир корабля».
Кадр з фільму.
В ролі Висотіна —
М. Кузнецов,
в ролі Парамонова —
В. Балашов.

«Командир корабля».
Кадр з фільму.
В ролі Тетяни —
Л. Соколова,
в ролі Висотіна —
М. Кузнецов.





«Співа Україна»,
Учасник
художньої
самодіяльності,
учень слюсаря
Юрко Яцків.
Ужгород.

«Співа Україна». Кадр з фільму. Танець.



ремів царя; тебе не зламали ні заслання, ні ненависна тобі солдатчина, ні заборона займатися тоб тим, що становить твоє життя. Тебе не зломили ні хвороби, ні знущання, ні муштра...».

Але маючи Шевченка так, І. Савченко у деяких випадках допустив певне ідейне зміщення акцентів у зображенні героя і середовища, героя і громади. Це особливо помітно у першій половині сценарію, до епізодів у Ново-Петровському укріпленні.

Насправді, якщо вдуматися у зміст першої половини сценарію, відкривається намір автора показати Шевченка як незбагнену самотню людину, як геніального поета, що не має рівних собі однодумців. Саме таке враження справляють численні ілюстративні епізоди, де Шевченко спостерігає картини народного безправ'я і злиднів або ж сперечається із своїми класовими противниками. У Петербурзі він відкидає настійні умовляння своїх друзів Брюллова і Михайлова, які радили йому займатися тільки живописом, а не поезією. Друзі не зрозуміли його поглядів, його справжнього покликання, а він, природно, не міг прийняти їх точки зору. На Україні, перебуваючи весь час у товаристві то Куліша, то Костомарова, то Барабаша та інших поміщиків, Шевченко змушений був на кожному кроці заявляти про свою рішучу незгоду з ними. Він був чужим серед них і демонстративно підкреслював це: на очах у дурного поміщика жалувал обрaженого дворового козачка, сміливо кидав в лице власників обвинувальні вірші та ін. Все це було благородно і красиво, але разом з тим і викликало почуття досади. Мимоволі думалося, що людина, яка робить це, зовсім самотня; глядач не бачить ніяких міцних зв'язків його з рідним суспільним середовищем. Його протест проти соціального зла мимоволі відгони в фільмі політичним донкіхотством.

Причина такого «ухилу» у показі Шевченка крилася, очевидно, у прагненні І. Савченка публіцистично загострити образ. Йому хотілося якомога повніше показати саме революційно-демократичні переконання поета. Виходячи з цього, він незмінно протиставляв Шевченка всім, з ким тільки тому доводилося стикатися по ходу дії. Навіть Сераковський розходиться з ним у деяких важливих питаннях, навіть солдат Скобелев знаходить привід зробити докір йому... Як художник І. Савченко, зрозуміло, мав повне право виділити і посилити одні риси характеру Шевченка, затушовувати інші, лишаючись, проте, загалом на ґрунті строгої історичної достовірності. Образ реального Шевченка, знайшовши відбиття в його поезії, живопису, прозі, драматургії, листах та інших документах, невичерпний для мистецтва, як будь-яке явище життя, як образ будь-якої історичної особи.

І. Савченко підкреслив і відданість Шевченка ідеям селянської революції, і палку особисту ненависть до царизму та кріпосників. Послідовно розкриваючи цю справді вирішальну сторону змісту його образу, сценарист допустив все-таки помітне порушення історичної правди. Незважа-

ючи на те, що Шевченко надто самотній у сценарії і фільмі, що його виступи проти самодержавної сваволі нагадують нерівне єдиноборство, він прямо і безпосередньо впливає на хід визвольного руху селян. У сценарії є великий епізод, що показує повстання кріпаків після того, як вони прочитали вірші «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте...». Під впливом цього заклик селяни нападають на маєток Барабаша, знищують поміщицьке майно. Зворушення охоплює цілі райони. Щоб навести порядок, властям доводиться викликати військо. Тут І. Савченко надто прямолінійно трактував пряму службову роль поезії Шевченка у селянській революції, спростив питання про характер справді історичного значення його творчості у розвитку передової суспільної свідомості. Подібні перебільшення у висвітленні діяльності героя були, як відомо, досить звичайними у драматургії історико-біографічного жанру.

Режисерське трактування фільму виходить у усьому з чітких реалістичних начал, пройнятих настроєм і духом революційної романтики. Це яскраво проявляється не тільки в образах Шевченка, Скобелева, почасти Спешнева, а й у характері живописно-зображувального рішення картини. Твір І. Савченка нагадує схвильовану романтичну поему, в якій випущена прозаїчна сторона життя з її незначними подробицями, зате яскраво і по-святковому зображені великі благородні почуття, сильні пристрасті. «Тарас Шевченко» є таким самим романтичним твором української кінематографії, як «Щорс» або «Богдан Хмельницький».

Судячи з кращих фільмів Савченка, його увагу найбільше привертала визначні події вітчизняної історії. Він шукав великих соціальних тем, з особливою любов'ю зображав видатних людей, розповідаючи глядачеві про вирішальні події минулого і сучасного.

Сувору епоху визвольної боротьби українського народу 1648—1654 рр. він відтворив у фільмі «Богдан Хмельницький», героїзм радянського народу. проявлений в роки Великої Вітчизняної війни, намагався показати у «Третью ударі».

У творах І. Савченка основним активним виразником режисерського задуму завжди виступав актор. Те саме можна сказати і про фільм «Тарас Шевченко».

В ньому брали участь російські і українські актори театру і кіно. Роль Шевченка виконував С. Бондарчук, Щепкіна — Гнат Юра, Серковського — І. Переверзев, Ярини Шевченко — Н. Ужвій, Спешнева — Є. Самойлов, Скобелева — М. Кузнецов, Косарева — М. Бернес, Ускова — Д. Мілютенко, Ускової — М. Бебутова, Чернишевського — В. Чесноков, Добролюбова — М. Тимофеев, Курочкина — О. Консовський, киргиза — Л. Файзієв, студента — А. Чемодуров, Костомарова — Л. Масоха, Куліша — П. Шпрінгфельд, шефа жандармів — М. Трояновський, царя — М. Названов, пана Барабаша — А. Хвиля, пані Барабашової — Г. Жуковська, Лукашевича — М. Висоцький, провокатора — Г. Юдін, Обря-

діна — Л. Кміт, Потапова — О. Баранов, рудого єфрейтора — К. Сорокін.

Багато ролей були слабкими, не мали достатнього драматичного матеріалу. Найбільше це стосується важливих в ідейному розумінні ролей Чернишевського, Добролюбова, Курочкина, почасти Спешнева. Їх виконавцям нічого іншого не лишалося, як, відповідно загримувавшись, засвоїти належні жести і обмінюватися думками історичного значення, запозиченими сценаристом із творів видатних представників російської революційної демократії. Актори В. Чесноков, М. Тимофєєв, О. Консовський загалом саме так і зробили. Очевидно, І. Савченко і не мав на меті розкрити характери історичних осіб. Він обмежився простим ілюстративним показом їх в кількох епізодах.

Ролі царя і шефа жандармів мали в сюжеті вузько службове, функціональне призначення. Вони були уособленням тих темних реакційних сил Росії, які душили будь-яке прагнення до свободи. Актори М. Названов і М. Трояновський зовні дуже характерно, картинно передали деспотизм і самовластя царського управління. У їх грі, правда, не було нічого нового, вони йшли протоптаною стежкою.

У трактуванні Костомарова, Куліша, Лукашевича, Обрядіна, рудого єфрейтора рельєфно проявилася любов І. Савченка до гострого сатиричного шаржу. Ця особливість його режисерського таланту, як уже зазначалося, яскраво проявилася у всіх попередніх постановках, особливо в «Богдані Хмельницькому» і «Третьому ударі». У фільмі «Тарас Шевченко» вона позначилась цілком ясно, зумовивши акторське трактування відповідних ролей. Л. Масоха показав схильність Костомарова до красивих ліберальних слів про освіту, братерство, єднання і разом з тим його боязнь найпростішої живої справи. Гра П. Шпрінгфельда була, по суті, спробою реалізувати убивче зауваження Белінського про Куліша: «Свиня, яка придатна тільки на сало». В його зображенні Куліш — маленька, заздрісна людина, яка злостує на Шевченка за його «мужичу» поезію. М. Висоцький комічно передав у Лукашевичі риси примітивного, обмеженого кріпосника. Ці якості Лукашевича немовби доповнювали грубу пихатість Барабаша, були зворотною стороною «освіченості» пані Барабашової, втілених О. Хвилею і Г. Жуковською.

Л. Кміт створив шаржований образ бездарного, пихатого офіцера Обрядіна, який пишається перед своїми товаришами показним аристократизмом і з захопленням б'є хлопавкою мух. Впадає в око певна навісність сатиричного прийому, але він іде не від актора, а більше від сценарія.

Неповторний в ролі рудого єфрейтора К. Сорокін. Невеличка карикатурна фігурка з її одноманітними викриками на розпеченому сонці плацу «тягни-і носо-ок» доповнила галерею сатиричних типів фільму.

Різно, психологічно чітко і характерно виконали свої ролі актори М. Бернес і Д. Мілютенко. Вони показали в образах Косарева і Ускова

чесних російських офіцерів, що зуміли зберегти людські почуття навіть в армії Миколи Палкіна.

І. Переверзев добре передав характер польського революціонера Сераковського, близького друга Шевченка. Властива для актора стриманість, скупі жести цілком гармонували з натурою героя. Сераковський — Переверзев — людина сильної волі, що розумно і методично використовує у боротьбі із самодержавством його слабості і промахи.

М. Кузнецов талановито розкрив бунтівний характер рядового Скобелева. Актор показав душу свого героя, пройнявся його бажаннями, засмутився його сумом, злився усім своїм еством з його мрією про волю. Особливо виразним був погляд актора. В ньому палала невгамовна енергія борця, який зазнав поразки тільки тому, що вийшов на поле битви один, чинив опір стихійно, а не пліч-о-пліч з людьми, спаяними бажанням боротьби і помсти. Але й гинучи він не зрадив собі. В хвилину смерті він виявив рідкісне благородство і силу духа, закликаючи врятувати життя іншого бунтівника. М. Кузнецов невимушено і природно показав цей романтизм образу Скобелева. Його герой, який помер на піщаній площі форту, спадкоємно зв'язаний з усіма безіменними сміливцями, чий вчинок з незапам'ятних часів прикрашають літопис вітчизняної народної слави.

Значний і загально визнаний успіх випав на долю С. Бондарчука. Це була лише друга його роль в кіно. Вперше він грав у фільмі «Молода гвардія», де йому була доручена роль партійного працівника Проценка. Вибір С. Бондарчука як виконавця великої і складної ролі Шевченка свідчить про творчу сміливість І. Савченка, про його режисерську проникливість¹.

Коли І. Савченко запропонував С. Бондарчуку грати роль Шевченка, тому було двадцять шість років — на один рік менше, ніж його герою на початку дії фільму. Молодий актор з рідкісною майстерністю показав характер поета-бунтівника, починаючи з молодих років і кінчаючи майже останніми роками його тяжкого і суворого життя. Він добре передав зовнішні портретні риси Шевченка. Актор проникливо розкрив, як мужнів, зміцнювався і загартовувався у боротьбі характер Шевченка. Трагічному по своїй суті характерові С. Бондарчук надав пафосу романтичного устрем-

¹ Нагадаємо цікаві факти про навчання С. Бондарчука у майстерні ВДІК, про які розповідав С. Герасимов. С. Бондарчук, навчаючись професійної майстерності, грав там найрізноманітніші, часом зовсім протилежні ролі. Так, в «Козаках» Толстого він грав Єрошку, в «Хазяїні» Достоевського — шестидесятип'ятирічну людину «з дуже складною, дивною, важкою натурою», в «Мадам Боварі» Флобера — Рудольфа. «І, хоч як би це не здавалося парадоксальним, — справедливо зауважує С. Герасимов, — ці ролі були шляхом, що ним він прийшов до образів радянських людей» («Искусство кино». 1954, № 7, стор. 127). Після Шевченка С. Бондарчук зіграв Сергія Тутарінова у фільмі «Кавалер Золотої Зірки», Тишку Рване Вуха в «Адміралі Ушакові» та інші ролі в кіно і театрі.

ліній. Романтизм фільму зумовлений головним чином саме акторським трактуванням образу Шевченка. На прогязі усієї ролі С. Бондарчук показує героя в боротьбі, в напруженості його почуттів, у прагненні великої братерської волі. У першій половині фільму С. Бондарчук виражає насамперед гнів, обурення, протест. Основним емоціональним станом його тут є співчуття знедоленому народові. Зустрічаючи простих людей, він співчуває їх рабському становищу, в товаристві поміщиків із сміливістю рицаря кидає сповнені «гіркоти і злості» вірші, з друзями мріє про народне повстання. Інколи в його інтонації чується напівприхована посмішка, виблискує добродушний гумор. У деяких, правда дуже рідких, випадках піднесений романтичний лад почуттів порушується мелодраматичними деталями. Наприклад, визнавши про загибель Лермонтова, Шевченко повільно опускається на стілець і закриває обличчя руками...

У другій половині фільму С. Бондарчук представляє Шевченка зовсім інакше. Тут він грає уже не тільки співчутливу людину, а борця, воля якого стиснута як пружина і здатна протистояти ударам якої завгодно сили. Найсильніше проявляються ці риси характеру Шевченка в класичній сцені зустрічі поета з офіцерами. Повільно, глибоким сумним поглядом озирає Шевченко — Бондарчук напів'яних солдатських владик, бере піднесену йому склянку горілки і сідає на табуретку. І раптом починає голосно говорити. В його погляді відбивається якесь скорботне роздум'я. Його слова малюють офіцерів у такому благородному світлі, відкривають у «конфірмованому» солдату такі високі, гуманні думки, що Косареву і Потапову стає не по собі. Їм соромно. Соромно за тваринне існування, за те, що їм недоступна віра у людяність, яка становить моральну зверхність художника-засланця. У словах проголошених тут Шевченком, є одна зайва фраза. Випивши горілку і поставивши склянку, він звертається до притихлих, вражених офіцерів: «Дозвольте мені піти, панове, щоб я не подумав, що я знову помилився». Як тонкий психолог, Шевченко не міг не бачити, що подібна погроза могла тільки зіпсувати всю справу. Проте це незначне порушення психологічної ймовірності допущене не актором, а сценаристом. Актор своє завдання виконав бездоганно.

Не менш сильне враження справляє гра С. Бондарчука в епізоді покарання Скобелева. Шевченко стоїть у строю хитаючись, ледве стримуючи себе. Його очі сповнені сліз жалю і обурення. Сераковський виводить його за наказом Косарева. Б'ють барабани; під їх монотонний гуркіт починається екзекуція над невинним солдатом. Шевченко чує це. Різко повернувшись в бік ікони на стіні кріпосної церкви, він майже кричить: «Ну, чуєш! Чуєш!.. Чи скоро долетять ці звуки до твого свинцевого вуха, наш праведний, невмолимий, неублажний боже!» Кошунствені вигуки, спотворене гнівом і стражданням обличчя актора виражало граничне душевне обурення непокірного поета.

Гра С. Бондарчука у фільмі «Тарас Шевченко» висунула його як

талановитого актора. Створений ним образ справедливо вважається досягненням радянського акторського мистецтва післявоєнного часу.

Зображувальне трактування фільму дозволяє говорити про потяг як режисера так і операторів А. Кольцатого, Д. Демуцького, І. Шеккера, художників Л. Шенгелія і В. Немечека до живописної картинності, навіть пишності. Це було тоді загальним неписаним правилом для історико-біографічних творів. Режисери вимагали для них великих коштів, художники споруджували величезні павільйони, декорації багатих зал, службових кабінетів, парадних сходів, вестибюлів і т. ін., костюмери шили дороге вбрання, оператори фіксували пишноту форм, ліній, кольорів. Все це наявне і в фільмі «Тарас Шевченко» — найбільш пишному творові української кінематографії. Пишність обстановки особливо кидається у вічі в сценах у домі Барабаша. Слід сказати, проте, що живописність зображувального трактування цілком підпорядкована романтичному змістові образу Шевченка і забарвлена його настроєм. Так, епічно величний пейзаж Дніпра виникає слідом за вигуком поета: «Здрастуй, старий Дніпро!». Краса і простори рідної землі служать немовби емоціональним-виправданням бажання Шевченка вирватися на волю із задушливого миколаївського Петербурга. Інший приклад. У нічних епізодах — під Івана Купала — І. Савченко розгорнув цілу картину українських традиційних народних розваг, відомих з етнографічних описів. Палають багаття, навколо них веселяться парубки і дівчата, водять хороводи, співають пісень. По крутому берегу річки ефектно скочуються одне за одним вогняні колеса. Видовище вражає своєю мальовничістю. Та ось з'являється знесилений старий селянин. Він спалює на багатті останню сорочку онука, щоб відігнати від нього важку хворобу. Тепер картина набуває зовсім іншого змісту. За контрастною веселою грою вогню і ночі, світла і тіні починає вимальовуватися тривожна, похмура дійсність злиднів, безправ'я, забобонів. Немає абстрактного милування мальовничістю і в сцені, де Шевченко читає вірші народові. Кадри ці є чи не найбільш романтичними у фільмі. Вночі над дніпровими кручами, оточений юрбою селян, поет кидає гнівні слова проти кріпосництва. Режисер виразив у цій мізансцені своє поетичне уявлення про Шевченка як активного діяча селянської революції.

Зображальне трактування поділяє фільм, по суті, на такі ж нерівноцінні дві частини, які характерні для його драматургії. Принципи художнього застосування кольору в епізодах, що передують заслання Шевченка, помітно відрізняються від прийомів кольорової характеристики сцен у засланні.

В першій частині досить важко вловити риси послідовної зображальної манери. Оператори добре, наприклад, зняли пейзажі Дніпра або згадані сцени в ніч на Івана Купала. Їх зйомки витримані у світло- і темно-голубому тоні і, як на реалістичних пейзажних полотнах, чудово передають відчуття простору, повітря, перспективи і глибини. Але поряд з цим в

епізодах у поміщика Барабаша оператори занадто «забили» кадри яскравими крикливими фарбами темнокоричневого і червонуватого тону, надмірну увагу приділили показові предметів багатого кріпосницького побуту, розкоші убрання стін, начищенням до блиску підлогам, широким імпульсним сходам. В оточенні такої пишності дійові особи багато вгратили щодо своєї виразності.

У другій частині фільму, де показано Шевченка на засланні, операторська робота відзначається незрівнянно більшою строгістю. Зображальні засоби цілком зливаються тут з прийомами режисера, допомагаючи вираженню його задуму. Принципи кольорового рішення нав'язані малюнками самого Шевченка, які відображають пейзажі пустині, життя у фортеці, казарменний побут солдатів, і значною мірою живописом Верещагіна. Саме твори Верещагіна підказали операторам характерний живописний колорит з переважанням жовтого і голубого або синюватого тону. Цей тон в епізодах, що показують Шевченка на засланні, зробили панівним, передавши природні умови пустині, вбивчу одноманітність солдатського життя. Оператори використали малюнки Шевченка і Верещагіна творчо, добившись у деяких випадках виняткових результатів. Для прикладу можна послатися на сцену екзекуції. Перш ніж перейти до показу деталей вбивства Скобелева, оператори наче окинули оком місце, підготоване для покарання. Та як багато побачили і показали вони. З невеликого підвищення відкрилася величезна, білуватожовта піщана площа фортеці, яку палить гаряче сонце, а на площі — чіткі, довгі лінії солдатів, вишикуваних для виконання вироку. На передньому плані у нижній половині кадру зафіксовані сірі верхівки похилених могильних хрестів. Здається, неможливо було краще передати осуд звичайного факту сваволі і людського безправ'я. Хрести надавали сцені зловісного символічного змісту, створювали напружений трагічний підтекст, що викривав неприродність самодержавства і кріпосництва.

У «Тарасі Шевченку», можливо, більше, ніж в попередніх постановках, виявилась властива І. Савченку образність режисерського мислення. Це видно зокрема і з тієї майстерності, з якою створена у фільмі зорова, музична і шумова атмосфера, яка характеризує епоху, обстановку, героїв, місце дії.

Музика композитора Б. Лятошинського невіддільна від драматургії фільму. Без врахування її різноманітного емоціонального впливу неможливо пояснити силу художнього образу Шевченка, як і інших дійових осіб. Вона пройнята мотивами народних пісень, окремих поетичних творів Шевченка, покладених на музику. Завдяки цьому музика у фільмі в цілому набуває досить виразних національних рис.

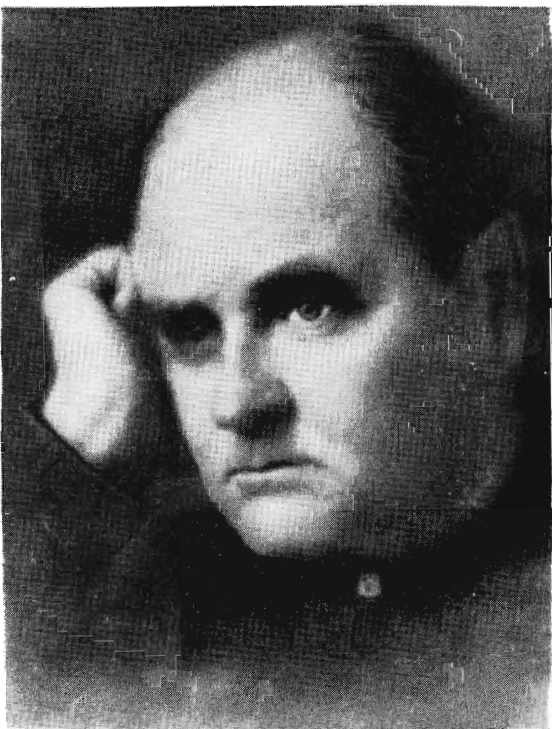
Коли йдеться про властиву І. Савченку образність мислення, мається на увазі його вміння лаконічними кінематографічними засобами створювати закінчену картину, яка може сказати глядачеві більше і ви-

разніше, ніж слово. На самому початку дії, після повідомлення цареві про смерть Лермонтова, основним звуковим фоном є глухий стукіт барабанів, то близький і загрозливий, то далекий і слабкий. Це добре передавало гнітючу чавунну атмосферу миколаївського Петербурга, де страждав і горів молодий Шевченко... Перед епізодами у Новопетрівському укріпленні панорамою показана змія, яка повзе серед кісток, потім ландшафт пустині і безлюдного морського берега. Саме укріплення показано з-за великого двоголового орла з короною, прикріпленого над воротами форту. Такі деталі створювали тоскний образ забутого, закинутого життя. Та, можливо, найвиразнішою за режисерським рішенням виявилась сцена покарання Скобелева. Вона надзвичайно «полісемантична» — багатопланова за своїм змістом. Заціпенілі шеренги солдатів на величезній розпеченій площі, пучки шпіцрутенів, крики «репете-е, репете-е», стукіт барабанів створюють враження дії якогось бездушного механізму. І на цьому нелюдському фоні Скобелев, забувши про свою страшну долю, уже з прив'язаними до гвинтівки руками, благає Косарева забрати з площі Шевченка. Тут стикаються крайня жорстокість і найблагородніше людське почуття в момент його найбільшого романтичного піднесення. Перемагає нищість. Режисер розкриває ще одну сторону події. По площі, на якій тільки-но розтерзали людину, повільно проходить вражений Шевченко. Він піднімає шпіцрутен, несе його за стіни фортеці і саджає в пісок. Минає час, і з шпіцрутена виростає зелене деревце. В його прозорій тіні зустрічаються друзі — українець Шевченко, поляк Сераковський і киргизький хлопчик. Режисер образно показав, що любов до простої людини об'єднує різних людей, є могутнім інтернаціональним почуттям.

Як і в «Третьому ударі», у фільмі «Тарас Шевченко» І. Савченко проявив велику винахідливість щодо застосування монтажу. Наприклад, у сцені арешту Шевченко дає ляпаса студенту-провокатору; слідом за цим випливає обличчя Миколи І, який слухає донесення шефа жандармів. Несподівана монтажна фраза наводить на думку, що Шевченко ударив самого царя. Ще раніш прапорщик Момбелі, перераховуючи прізвища письменників, що загинули від рук царизму, запитує: «Хто наступний?». У відповідь на екрані з'являється Шевченко.

Глядачі позитивно оцінили фільм І. Савченка. Його справедливо вважають одним з кращих досягнень радянського кіномистецтва в галузі історико-біографічного жанру за післявоєнні роки.

Мабуть ні один з творів української кінематографії не викликав таких численних позитивних відгуків, як «Тарас Шевченко». На сторінках усіх центральних, республіканських і обласних газет Радянського Союзу у другій половині грудня 1951 р. друкувалися розгорнуті рецензії письменників, критиків, драматургів, кінознавців, в яких містилась всебічна оцінка останньої картини І. Савченка. В усіх відгуках беззастережно переважав піднесено-радісний, навіть захоплений тон, за одним єдиним винятком.



Оператор Д. Демуцький.

Фільм називали поемою, епосом, порівнювали його з «Чапаєвим», «Шорсом», з «Броненосцем «Потемкіним». Утвердилось загальне значення «Тараса Шевченка» як сильного культурного фактора, що сприяв зміцненню дружби між народами.

У відзивах подавалася насамперед загальна оцінка. Автор статті, надрукованої в «Правді», писав: «В ідейному і художньому відношенні цей фільм стоїть дуже високо; про нього, очевидно, ще багато говоритимуть і писатимуть, але вже тепер безсумнівно, що створена картина чудова, пройнята великою любов'ю до поета, поставлена з справді творчим розмахом»¹. У таких або подібних висловлюваннях виражали свою думку й інші численні автори.

Рецензенти одноставно вказували на одні і ті самі художні достоїнства фільму. Не було суперечностей і у визначенні головних його недоліків. Говорячи про останні, рецензенти більш за все писали про драматургічну слабкість образів Чернишевського і Добролюбова, про нерівноцінність окремих частин фільму, зокрема його початку і кінця, а також про те, що треба було переконливіше, повніше показати зв'язок Шевченка з рідним для нього соціальним середовищем, тобто з кріпосним українським селянством. Це зауваження було особливо важливим. Були й інші судження. Так, одні критики вважали, що слід було б ширше показати дружбу Шевченка з діячами російської культури в особі Глінки, Тургенева, Стасова і не обходити близьких стосунків поета з актором Айра Олдріджем; інші звинувачували І. Савченка у збідненні мови Шевченка; треті твердили, що актор Г. Шпігель зовсім незадовільно виконує роль Карла Брюллова; четверті вважали недоречним читання антикріпосницьких віршів на поміщицькому бенкеті; п'яті вказували на художню слабкість сцени зустрічі Шевченка із сестрою. Кожне з таких зауважень, безумовно, було певною мірою справедливим; в цілому вони свідчили про наявність художнього смаку і вимогливості у критиків. Проте не можна не погодитися і з думкою рецензента «Правды», який з повною підставою твердив: «На адресу творців фільму у деяких статтях лунають закиди, що ними опущене дитинство Шевченка, зустрічі його у Петербурзі з художником Сошенком, викуп поета з неволі і т. ін. Безумовно, все це значні віхи у житті поета. Але завдання мистецтва полягає не в нагромадженні фактів, а в успішному відборі найтипівішого, істотного, найважливішого. Саме це й зробили автори фільму»².

Змістовними були статті, опубліковані в газетах «Київська правда» і «Советское искусство»³. У першій характеристика твору І. Савченка базу-

¹ Олесь Гончар, Фільм о великом народном поэте, «Правда» від 20 грудня 1951 р.

² Там же.

³ Див. Г. Журов, Фільм про великого кобзаря, «Київська правда» від 18 грудня 1951 р.; Л. Погожева, Образ великого кобзаря, «Советское искусство» від 26 грудня 1951 р.

валася на певних теоретичних і професіональних положеннях, внаслідок чого у ній ширше і конкретніше, ніж в інших рецензіях, порушувалися питання драматургії фільму, культури і майстерності його авторів. Друга стаття присвячена головним чином мистецтву актора С. Бондарчука. У ній міститься ряд цікавих і тонких спостережень щодо прийомів втілення актором характеру поета. Автор рецензії в усьому виходить з художньої системи Станіславського.

Окреме місце серед численних відзивів займає рецензія, надрукована в «Известиях»¹. Автор її висловив багато критичних зауважень. Наприклад, йому не сподобалося, що дія картини починається з 1841 р., що в окремих випадках режисер довільно «зсунув» строки написання відомих поетичних творів Шевченка, що творчий процес поета показаний нібито грубо натуралістично і т. ін. На думку М. Шагінян, Шевченка треба було показати, починаючи з того часу, коли він був пастухом, учнем маляра, дворовим козачком, а потім розповісти, як він зустрівся у Літньому саду з художником Сощенком і як благородні російські люди — Жуковський, Брюллов, Венеціанов — викупили його з неволі. Інакше кажучи, на думку М. Шагінян, І. Савченко повинен був викласти в одному фільмі всю біографію Шевченка, сповнену високого драматизму, в тісному зв'язку з характеристикою злиденного кріпосного українського села.

Перед режисером ставилося нездійсненне, догматичне за своїм характером завдання. Висловивши свої претензії, М. Шагінян несподівано заявила, що вони — дрібниці у порівнянні з головним недоліком: «відсутністю правильного показу історичної обстановки». Останнє зауваження могло бути серйозним, якби рецензентка аргументувала його як слід. Проте її докази багато в чому були і спірними, і просто неправильними.

Відсутність у фільмі «продумано-розгорнутої історичної обстановки» М. Шагінян намагалася довести тим, що режисер ілюстративно зобразив пишний маєток Барабаша, що він нібито не доніс страхіття кріпосного права і, нарешті, неправомірно надав такого серйозного значення перебуванню Шевченка у Кирило-Мефодіївському товаристві. В рецензії говорилося: «Суть у тому, що Кирило-Мефодіївське товариство було одним з проявів буржуазно-націоналістичного руху. Шевченко, представник кріпосного селянства, не «запалював» це товариство, а був ним використаний і потрапив до нього випадково».

Не можна заперечувати наявності чітко виражених у фільмі ілюстративних елементів, про що досить детально говорилося раніше. Проте цілком неправильно було б думати, що І. Савченко не доніс страхіття кріпосного права. Історія другої половини життя Шевченка, розказана у фільмі, фізичні і духовні страждання поета у вигнанні, переслідування

¹ Марієтта Шагінян, «Тарас Шевченко», «Известия» від 20 грудня 1951 р.

і вбивство кращих людей, картини народної темноти, бідунів, солдатчини, муштри, морального цинізму і відступництва,— хіба це не страхіття кріпосництва, породжуване всіма порами його паразитарного організму. Барви, що їх використав режисер для змалювання згаданих картин, відповідають тому голосу обурення, сльозам і болям, які чуються в поезії Шевченка, коли він звертається до українського поневоленого села. Щоб розкрити варварську природу поміщицького ладу, не обов'язково треба було показувати селянина, якого б'ють на панській стайні. Мистецтво багате іншими могутніми засобами показу соціальної несправедливості, що і довів І. Савченко своїм твором. Розправа Миколи І з Шевченком була найяскравішим свідченням беззаконня і жорстокості самодержавства і кріпосництва. Дивно, що це лишилося поза увагою рецензента.

Не можна погодитися з оцінкою, яку дала М. Шагінян Кирило-Мефодіївському товариству і участі в ньому Шевченка. Як уже відзначалося, епізод засідання Кирило-Мефодіївського товариства в художньому відношенні має багато недоліків. Режисер повинен був суворіше поставитись до цієї важливої сцени, усунувши з неї невиправданий шарж і напіванекдотичні мотиви. Але він вірно підкреслив внутрішні політичні суперечності, які розділяли членів товариства на два непримиренні табори, і правильно визначив роль у ньому Шевченка.

Будучи товариством таємним, антикріпосницьким, Кирило-Мефодіївське товариство об'єднувало людей цілком протилежних політичних ідей і устремлінь. Такі діячі, як Костомаров і Куліш були типовими представниками ліберально-монархічної ідеології. Їх програма виключала визнання будь-якої насильственої дії народу; вони проповідували класовий мир, освячений християнською релігією. Костомаров і Куліш очолили праве крило товариства, пройняте полохливістю, духом смирення і угодовства української національної буржуазії. Т. Шевченко, М. Гулак і деякі інші, навпаки, були енергійними і послідовними захисниками соціальних інтересів закріпаченого селянства. Вони доводили необхідність революційного повстання народу, насильственого знищення кріпосництва, царизму і самого царського дому. І якщо праве крило справді було буржуазно-націоналістичним, то ліве, очолюване Шевченком, було революційно-демократичним.

Сказане спростовує думку про те, нібито Шевченко потрапив до Кирило-Мефодіївського товариства випадково. На момент вступу до нього, у квітні 1846 р., йому було 32 роки. Передова Росія того часу вже добре знала його «мужичу» поезію, повністю поділяючи настрої невдоволення існуючим ладом, прямо висловлені у його поемах «Гайдамаки», «Сон», «Кавказ».

Безсумнівно, поет, який в одному з творів заповідав нащадкам окропити свободу кров'ю її ворогів, до вступу в таємну антикріпосницьку організацію поставився з усією серйозністю зрілої людини, переконаної.

що ця організація насправді допоможе звільнити селян, знищити царизм, створити демократичну республіку, об'єднати слов'ян. Це не було політичною легковажністю, як твердить рецензентка, це було продумане і зважене рішення, вчинок, за який при першій же невдачі могла настати розплата. Отже, версія про випадковість вступу Шевченка до Кирило-Мефодіївського товариства відпадає. Набагато ймовірніше інше припущення, саме те, що політичні суперечності у товаристві з часом могли різко загостритися і привести до виходу з нього революційної частини на чолі з Шевченком. Але зрадництво Петрова і репресії властей поклали край існуванню молодой організації¹.

Хочеться ще раз підкреслити, що оцінка М. Шагінян фільму «Тарас Шевченко» була винятковою. Глядачі і преса одностайно визнали цей фільм визначним твором українського радянського кіномистецтва.

¹ Характеристику Кирило-Мефодіївського товариства див. в «Истории СССР», т. II, изд. третье, М., 1954, стор. 289—290 і в «Історії Української РСР», т. I, К., 1956, стор. 466—469.

ФІЛЬМИ ПРО ПІСЛЯВОЄННЕ СОЦІАЛІСТИЧНЕ БУДІВНИЦТВО

1

Кінофільм «Тарас Шевченко» завершив собою той період післявоєнної історії українського кіно, коли випуск фільмів відбувався надзвичайно нерівномірно, чергуючись з тривалими виробничими простоями, коли плани студій урізувалися і скорочувалися щорічно.

Але вже в наступному після виходу фільму «Тарас Шевченко» році ця практика була рішуче засуджена і відкинута. XIX з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу вніс, зокрема, істотні зміни і в стан кінематографії.

З'їзд відзначив, що радянське кіно має безперечні досягнення, що його майстри створюють художні фільми великого виховного значення, але водночас було вказано і на серйозні недоліки. Підкреслювався низький рівень випуску художніх фільмів, відзначалось недостатнє використання можливостей розширення їх виробництва. З'їзд визнав необхідним поліпшити виробництво художніх фільмів, значно підвищити їх випуск. У відповідній директиві говорилося: «Здійснити дальший розвиток кіно і телебачення. Розширити сітку кінотеатрів, збільшити кількість кіноустановок за п'ятиріччя приблизно на 25 процентів, а також збільшити випуск кінофільмів»¹.

Не говорячи про телебачення і кінофікацію, вказівка розширити виробництво фільмів стала справжньою програмою роботи кінематографії. Вона дістала наочний, дуже переконливий прояв у завданні довести в найближчий час випуск художніх кінофільмів до 120 щорічно. Проте,

¹ Резолюції XIX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу, М., 1953, стор. 30.

звичайно, це мислилось не як межа, а як перший ступінь на шляху прискореного зростання кінематографічного виробництва. Кіно такої величезної країни, як Радянський Союз, повинно створювати щорічно сотні оригінальних творів. І немає сумніву в тому, що вказана мета з часом буде досягнута. Але для того, щоб успішно виконати це першочергове завдання, працівники кінематографії стали перед необхідністю не просто поліпити, а докорінно перебудувати всі вирішальні ланки своєї системи.

Зовсім інакше — енергійніше, ширше, сміливіше потрібно було розв'язувати багато питань, від яких залежала якість, а також кількість створюваних фільмів.

На першому місці, як і раніше, лишалась проблема підготовки літературних сценаріїв. Це цілком природно. Без цілковитої забезпеченості повноцінними творами кінодраматургії неможливо навіть і думати про збільшення виробництва художніх фільмів. З другого боку, розширення програми студій примусило уважніше придивитися до підготовки кадрів провідних творчих і технічних спеціальностей. В недавньому минулому, коли студії мали надзвичайно обмежені завдання, стан з творчими кадрами не викликав занепокоєння. Їх було цілком достатньо, щоб забезпечити випуск якого-небудь одного десятка фільмів на рік. Тепер же все стало зовсім інакше. Збільшені виробничі плани вже не можна було виконати без залучення нових режисерів, акторів, операторів, художників, звукотехніків. Отже, в кінематографії кадри набули значення невідкладної вирішальної проблеми. Нарешті, стала цілком ясною гостра, пекуча потреба у посиленні технічної бази. Різноманітна техніка зйомки, яка знаходилася у розпорядженні студії, багато в чому застаріла, що почало негативно позначатися як на строках виробництва фільмів, так і на їх якості, особливо на якості кольорових фільмів.

Працівники кінематографії взяли за виконання всіх цих важливих, пов'язаних одна з одною справ. Були здійснені першочергові заходи, спрямовані на поліпшення діяльності головних ділянок кіно, включаючи зміцнення ділового зв'язку з письменниками, висунення молодих кадрів на самостійну творчу роботу, розширення прав студій, зміну порядку затвердження сценаріїв та ін. Правда, не все з наміченого доведено до кінця, багато що в практиці міністерств і студій викликає ще суперечки і критику. Проте загальні умови кіновиробництва рішуче змінилися і змінюються на краще. Можна з цілковитою підставою твердити, що після XIX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу почався новий період в історії вітчизняного кіномистецтва.

Все сказане, звичайно, не вичерпує питання про значення директив XIX з'їзду партії для кінематографії. Крім вказівок щодо збільшення випуску художніх фільмів винятково важливими були критичні зауваження з приводу недоліків радянського мистецтва і літератури, про необхідність розвитку такого жанру, як сатира. Висловлені на з'їзді думки про сатиру

привернули до цього жанру увагу істориків мистецтва і літератури, письменників і критиків. В результаті з'явилися статті і монографічні дослідження, присвячені як радянській сатирі, так і творчості найвидатніших вітчизняних сатириків минулого. Було написано і опубліковано кілька сатиричних і комедійних п'єс.

Взагалі, всі вказівки XIX з'їзду партії щодо літератури і мистецтва, включаючи кінематографію, визначили напрям їх майбутнього розвитку. Пізніше на цій ідейній основі розгорнулася підготовка до республіканських і до Другого Всесоюзного з'їзду письменників, який відбувся у грудні 1954 р. Критики, письменники, актори театру і кіно, літературознавці активно обговорювали у передз'їздівських дискусіях проблеми соціалістичного реалізму. Особливо запеклі суперечки велися з питань, пов'язаних з поглибленням поняття художньої творчості, художності і професійної майстерності, а також щодо типових рис позитивного героя сучасності. Учасники дискусій і з'їздів аналізували і оцінювали стан радянської прози, поезії, драматургії, кінодраматургії, всіх інших жанрів літератури.

Нові завдання літератури і мистецтва були визначені ЦК КПРС у привітанні Другому Всесоюзному з'їздові письменників. У привітанні вказувалося, зокрема, що «в сучасних умовах метод соціалістичного реалізму вимагає від письменника розуміння завдань завершення будівництва соціалізму в нашій країні і поступового переходу її від соціалізму до комунізму»¹. Грунтуючись на традиціях вітчизняної і світової класичної літератури, ЦК КПРС особливо підкреслив, в чому полягає найперший мистецький обов'язок письменників: «Бути на висоті завдань соціалістичного реалізму — значить мати глибокі знання про справжнє життя людей, їх почуття і думки, проявити проникливу чуйність до їх переживань і вміння відобразити це у захоплюючій дохідливій формі, гідній справжніх зразків реалістичної літератури»².

В цих словах — не лише визначення рівня художньої творчості, до опанування якого повинні прагнути радянські письменники. В них містяться також вирішальні критерії, якими потрібно керуватися при аналізі творів літератури і мистецтва.

Таким чином, як прямі директиви партії щодо збільшення випуску художніх фільмів, так і сформульовані нею загальні завдання мистецтва і літератури викликали велике посилення діяльності багатонаціонального радянського кіномистецтва. Настав час боротьби за систематично зростаючі виробничі плани. Це стосується також і українського художнього кіно.

У післявоєнні роки українська кінематографія створила кілька значних фільмів, які мали успіх у глядачів завдяки своїм ідейним і худож-

¹ Другому Всесоюзному з'їзду радянських письменників, «Правда» від 16 грудня 1954 р.

² Там же.

нім якостям. Але кількісний рівень виробництва, як вже зазначалося, був весь час низьким.

Не все було гаразд і щодо якості українських фільмів. На XVIII з'їзді Комуністичної партії України деякі делегати називали окремі фільми Київської студії як зразок поверхового зображення і лакування дійсності.

Але, починаючи з 1952 р., стан з виробництвом художніх фільмів став помітно поліпшуватися. Намітилось певне зростання випуску фільмів. Для порівняння можна послатися на попередні роки. За шість років, з 1946 по 1951 р. включно, українська кінематографія створила лише вісім художніх творів. За три роки — з 1952 по 1954 — випущено було вже п'ятнадцять художніх фільмів; виробництво більшості їх припадає на 1953 і 1954 рр. Це перший скромний результат поліпшення роботи українського кіно відповідно до рішень XIX з'їзду КПРС і XVIII з'їзду КП України.

Художні фільми, випущені українською кінематографією протягом останніх трьох років, поділяються на три групи. Першу складають твори про радянську дійсність, про життя радянського суспільства після Великої Вітчизняної війни. Сюди належить також один фільм з епохи громадянської війни і початку індустріалізації країни. До другої групи входять фільми, які являють собою екранізацію п'єс, повістей, оповідань українських і російських письменників-класиків і радянських драматургів. Третя група складається з так званих фільмів-спектаклів, тобто з театральних вистав, зафіксованих на плівці.

Кожна група має свої особливі риси, при розгляді яких виникає багато різних мистецьких питань.

2

Твори про радянську дійсність становлять найбільшу групу серед фільмів, випущених за останні роки. Сюди належать фільми «Нерозлучні друзі» (1952), «Команда з нашої вулиці» (1953), «Доля Марини» (1953), «Командир корабля» (1954), «Богатир» іде в Марто» (1954), «Тривожна молодість» (1954).

Характерно, що в усіх цих фільмах трактується по суті одна й та сама тема — виховання у радянської людини високих моральних якостей незалежно від того, чи йдеться про дітей чи про дорослих, про школярів, про колгоспників чи про військових моряків. Деякий виняток становить хіба що фільм «Богатир» іде в Марто», де порушуються питання дещо іншого плану. Але й тут є багато такого, що має виховне значення.

Звичайно, тема виховання розкривається в цих фільмах по-різному, на різному життєвому матеріалі. Досягнуті в них художні результати далеко не рівноцінні. Вони зумовлені рядом обставин, насамперед якісними сценаріями.

Широкі маси глядачів, громадськість критично поставилися до фільмів «Нерозлучні друзі» (сценаристи О. Батров і О. Спешнев, режисер В. Журавльов) і «Команда з нашої вулиці» (сценарист Ю. Сотник, режисер О. Маслюков). Обидва фільми показували радянських дітей і школярів старших класів.

В численних відзивах і рецензіях на фільми, в теоретичних і дискусійних статтях про специфіку кіно для дітей одностайно відзначалося позитивне значення того факту, що майстри кіно стали, нарешті, порівняно активно розробляти тематику, пов'язану з важливими проблемами комуністичного виховання юнацтва. Внаслідок цього протягом останніх кількох років крім «Нерозлучних друзів» і «Команди з нашої вулиці» були здійснені постановки дитячих фільмів «Назустріч життю» (1953, Ленфільм), «Золоті яблука» (1953, Ленфільм), «Атестат зрілості» (1953, Мосфільм), «Альоша Птіцин виробляє характер» (1953, Ленфільм), «Щасливе дитинство» (1953, Центральна студія документальних фільмів), «Кортік» (1954, Ленфільм) та ін. Разом з тим, говорячи про позитивні якості і недоліки творів, автори рецензій і статей так само одностайно вказували на поширені, типові недоліки у розробці дитячої і юнацької тематики. Частіше і найбільше впадали в очі погане знання і недостатнє врахування сценаристами і режисерами особливостей дитячої і юнацької психології, недостатнє драматургічне розкриття характерів, підміна художнього показу риторизмом, всіякого роду докучливими сентенціями і повчаннями, а також притуплення гостроти життєвих суперечностей і прикрашування. «Нерозлучні друзі» і «Команда з нашої вулиці» згадувалися, як правило, лише тоді, коли потрібно було навести найбільш переконливі приклади недоліків і помилок в дитячому фільмі.

Кінофільм «Нерозлучні друзі» справді був хорошим підтвердженням тієї думки, що будь-яка зрада почуття життєвої правди неминуче ставить твір мистецтва в очевидну суперечність з його громадсько-виховними цілями. Замість вірних відносин осіб, взятих в реальних зв'язках, в ньому виступають надзвичайно надумані ситуації; нескладний механізм дії спрямований так, щоб підтвердити вузьку, служебну сентенцію; юні герої виступають в ролі ілюстраторів точно сформульованих тез, зокрема, про корисність дружби і шкідливість егоїзму, про необхідність поважати і слухатися старших та ін.

Автори сценарію, задумуючи сюжет картини, керувалися, мабуть, своєрідними «педагогічними» міркуваннями. Вони хотіли, очевидно, показати, як стихійна ініціатива дітей, надмірна енергія і схильність до гри в романтичну таємничість, що випливають із особливостей дитячої психології, майстерно спрямовуються умілими вихователями в русло корисної ініціативи. Проте цей свій задум вони здійснили надзвичайно схематично. Сюжет сценарію заснований, по суті, на спрощених повчальних антитезах. У фільмі, наприклад, марній спробі групи хлопчиків на чолі з самолюбив-

вим Глібом підняти з дна моря парусник, який затонув, протиставлені успішні зусилля великого організованого колективу; відособленість Гліба, Вадима, Миколи підкреслюється і відтіняється веселою дружбою решти школярів; прагнення до невизначених романтичних пригод розвінчується показом реальної подорожі по морю з практичними учбовими завданнями. Зрозуміло, що мислення такими примітивними антитезами, так само, як і побудовані на них сюжетні ситуації, не могли не спричинитися до риторизму, до схематизму і до односторонності у змалюванні образів дітей. Саме це і сталося. В одних особах втілені якості, здатні, на думку авторів, підтвердити правильні тези, інші ж, навпаки, були доказом хибної поведінки, яка засуджується. Крім того, герої, особливо діти, наділені надзвичайно шгучною мовою, цілком позбавленою природної гнучкості і образності.

Режисер витлумачив літературний сценарій як ліричну повість про зародження юнацької дружби і початок гартування юнацьких характерів. Очевидно, він хотів показати, що навіть у найбуденніших явищах нашого життя криються романтичні елементи, більш захоплючі, ніж романтизм безпредметний і мрійливий. Тому деякі обставини і факти, звичайні для радянської дійсності, оточені у фільмі до пори до часу якоюсь таємничістю; відбувається розгадування її, що захоплює увагу дійових осіб і спрямовує їх енергію у бажане русло. З цієї причини зовнішньому фону, взагалі всій зовнішній обстановці дії наданий романтичний, з точки зору дитячого сприймання, колорит; тут і грозові хмари, і спалах блискавки, і бушування шторму, і боротьба із стихією, і ніч біля вогнища на березі моря, і блукання в густому морському тумані і т. ін. Проте режисер не міг, звичайно, подолати недоліків сценарію. До того ж і сам він не був достатньо вимогливим. Важко, наприклад, не погодитися із зауваженням у пресі про підбір виконавців дитячих ролей: «Герої, як вважають сценаристи, діти. Але всі ці «діти» — Гліб, Микола, Ніна, Вася, Вадим — учні восьмого класу. Крім Гліба, режисер обрав на ці ролі на диво непоказних, щупленьких хлопчиків з восьмого класу, мабуть для того, щоб їм не так соромно було виголошувати ті слова і робити ті вчинки, які роблять герої фільму»¹.

У фільмі не було жодного примітного акторського образу. Незадовільний літературний матеріал, нерозробленість ролей обмежували можливість акторів, серед яких були досить відомі, досвідчені майстри. М. Кузнецов грав учителя Белова, В. Добровольський — директора школи, Є. Самойлов — батька Гліба, О. Антонов — голову колгоспу, І. Пельтцер — старого рибалку, Г. Плужник — капітана сейнера. Кожен з них зробив те, що можна назвати показом портретних рис героїв. Створити більш виразні образи вони просто не мали можливості.

¹ М. Шмарова, О специфике сценариев детских фильмов, «Советская культура» від 21 вересня 1954 р.

Робота Миші Мокринського, Володі Лушика, Володі Суддіна, Ана-толія Шиманюка, Наташі Морель, Юри Критенка, які грали Гліба, Ми-коло, Вадима, Васю, Ніну і боцмана, також не відзначалась помітними художніми якостями. Правда, в багатьох сценах у них проривалась суто дитяча безпосередність поведінки, але схематизм сюжету згубно впли-вав і тут.

Кінофільм кольоровий. Він знімався операторами В. Войтенком і О. Пищиківим. В ньому багато хороших епізодів, виразних оператор-ських планів, що показують свідомі, сповнені безпосереднього почуття дитячі обличчя, а також мальовничі краєвиди, особливо види моря. Але якщо професіональна технічна якість операторської роботи не викликає зауважень, то дещо по-іншому слід було б оцінити її власне художній бік. Тут, так само, як і в багатьох інших творах української кінемато-графії останніх років, операторське мистецтво далеко не завжди підпоряд-ковано інтересам вираження драматичних ідей і образів. Воно часто-густо виступає цілком самостійно, без будь-якого зв'язку із змістом фільму. Оператори звикли показувати серії ефектних кольорових картин приро-ди або домашньої обстановки, вони немовби вміщують героїв у багату і красиву раму.

Проте ці ефектні картини часто є лише нейтральним фоном, який лишається незмінно байдужим до пристрастей дійових осіб і перипетій драми. Дещо подібне, хоч, можливо, і не дуже послідовно, знайшло свій прояв в операторському трактуванні «Нерозлучних друзів».

Недоліки, властиві розглядуваному фільму В. Журавльова, просте-жуються і в «Команді з нашої вулиці». Навіть найбільш винахідливе режисерське трактування, мабуть, не усунуло б схематизму образів шко-лярів. У фільмі О. Маслюкова, який є його першою післявоєнною поста-новкою, немає навіть хоч скільки-небудь окреслених образів дітей. Си-туації сюжету здебільшого служать повчальним дидактичним цілям. Поведінка персонажів в усьому визначається намірами авторів довести істинність прийнятих ними службових тез. Відповідно до цього розстав-лені і дійові особи.

Один з них, школяр Тимошка, надмірно захоплюється футболом, в результаті чого починає відставати у навчанні і одержує погані оцінки. Не важко здогадатися, що далшй перипетії з Тимошкою обов'язково повинні підвести його до усвідомлення своїх помилок і змусити його сер-йозніше ставитися до шкільних занять. Так і відбувається все у фільмі. Другий герой, здібний учень Льова, із захопленням віддається розумовій праці, забуваючи про фізичну підготовку, навіть нехтує нею. Звичайно сюжетні ситуації підстроюються таким чином, щоб показати, що Льова на власному досвіді переконується в тому, як погано мати слабкі, нероз-винені м'язи.

А в кінці зображується те ідеальне становище, яке є останньою замикальною ланкою кола авторських повчальних доказів. Неорганізовані міські діти перестають бити шибки у вікнах солідних професорських квартир, бо мають власний стадіон, збудований з допомогою комсомольців; дорослі супротивники футболу стають його палкими «болільниками»; піонервожата знаходить живі, захоплюючі методи роботи; відсталі учні наполегливо вчаться і одержують хороші оцінки; слабкі фізично школярі зміцнюють своє здоров'я так, що викликають загальний подив.

О. Маслюков намагався добути з літературного матеріалу всі його більш ніж скромні художні елементи, щоб хоч трохи пом'якшити, згладити, приглушити похмурий риторизм, яким пройнятий сценарій. З цією метою він наділив ряд образів, як дітей, так і дорослих, комедійними, а в окремих випадках — сатиричними рисами. Так, в образі Стьопки (Саша Симонов) він підкреслив невідповідність його розсудливості малому віку. Дійсно, комічне враження справляє дошкільник, наділений тверезим практицизмом, який виконує обов'язки судді вуличної футбольної команди. В характері професора (С. Петров) знайшли своє відбиття традиційне вчене резонерство, любов до закінчених речень, що в окремих ситуаціях робило його чудакуватим і смішним. В образі піонервожатої Олі (невдало втіленому А. Ларіонову), за задумом, викривались і висміювались прихильники формалізму, рутини, казенщини в роботі з школярами і молоддю.

Слід сказати, проте, що наміри і зусилля режисера не дали яскравих позитивних результатів. Основна причина цього, крім слабого літературного матеріалу, полягає, мабуть, у тому, що комедійна і сатирична характеристика образів не дістала у фільмі послідовного художнього втілення. Вона затрималася у своєму «ембріональному» вигляді, позбавлена виразного жанрового забарвлення, і тому виявилася на ділі лише відтінком переважно побутової, прозаїчної інтонації.

В операторській роботі М. Чорного зовсім відсутнє почуття поетичного ставлення до змісту фільму. Технічно все немовби правильно і водночас викликає подив. Якщо придивитися уважно, то виявляється, що засоби операторської майстерності тут, як і в «Нерозлучних друзях», далеко не повністю підпорядковані цілям виразу драматичної ідеї. Різку, але вірну по суті характеристику роботи М. Чорного у цьому фільмі дав Е. Тіссе. Говорячи в одній із своїх статей про погані приклади в галузі операторської майстерності, він послався на М. Чорного: «...Безкрилістю, відсутністю вигадки, спрямованої на більш яскраве, поетичне, вражальне розкриття суті твору, позначена і операторська робота в «Команді з нашої вулиці». Метушиться команда дворових футболістів на екрані, в цій же метушні упорядковується територія стадіону, розмовляють між собою юні і дорослі герої фільму — і все це відображено в кадрах, що неорганізовано мініюються

на екрані, епізодах, невідомо чому знятих саме так, а не інакше, саме в даній побудові, ритмі, протяжності»¹.

Загалом, фільми «Нерозлучні друзі» і «Команда з нашої вулиці», незважаючи на безперечну актуальність тем, не належать до мистецьких досягнень української кінематографії. Внаслідок недоліків драматургії і невимогливої режисури в цих фільмах не було створено жодного виразного образу. Вони далеко не виконали тієї виховної функції, яку покликані виконувати твори радянського мистецтва.

Більш цікавими виявилися фільми «Доля Марини» і «Командир корабля». В них порушені інші теми сучасності, і їх мистецьке розв'язання ще виразніше виявляло і сильні і слабкі сторони розвитку українського кіномистецтва після XIX з'їзду КПРС.

3

«Доля Марини» і «Командир корабля» підготовлялися і здійснювалися в такий час, коли перед мистецтвом і літературою наполегливо, як і раніше, але в нових історичних умовах ставилося завдання відображення радянської дійсності, практики комуністичного будівництва, показу рядових його учасників. Якщо відкрити сторінки союзних і республіканських товстих журналів, збірників, альманахів, що вийшли в 1952 — 1954 рр., продивитись союзні і республіканські газети, увагу мимоволі привертає величезна кількість різних статей на тему про позитивного героя нашої сучасності, про необхідність його реалістичного зображення. Про це писали і говорили однаково активно як теоретики і критики мистецтва та літератури, так і самі творчі працівники — художники, музиканти, письменники, режисери, актори театру і кіно.

Особливо жваво і широко тема радянської дійсності обговорювалася в період підготовки республіканських і Другого Всесоюзного з'їздів радянських письменників. Основуючись на рішеннях XIX з'їзду партії і на наступних партійних документах важливого загальнонародного значення, учасники обговорення критично оцінювали попередній творчий досвід зображення радянської людини, накреслювали найближчі завдання, поглиблювали у зв'язку з цим розуміння принципів методу художньої творчості. Серйозний, обґрунтований рахунок було пред'явлено тоді письменникам, драматургам і кінодраматургам. Творчі працівники, посиляючись на численні конкретні приклади з власної практики, на реакцію і відзиви глядачів, переконливо доводили, що в багатьох п'єсах і сценаріях позитивний герой змальовується нудно, поверхово, поза гострими

¹ Э. Тиссе, Против серости и штампа в операторском искусстве, «Искусство кино», 1955, № 5.

драматичними конфліктами, що реальне життя з його суперечностями і боротьбою часто перекручується через фальшиві, начотницькі міркування. Передз'їздівські дискусії ще раз підтвердили, якою злободенною для всього нашого мистецтва і літератури є проблема позитивного героя.

Не важко зрозуміти, чому подібні питання з кожним роком зростають у своєму значенні, чому вони набули такого гострого змісту саме в розглядуваний період. Безсумнівно те, що інтерес до них є відображенням певних суспільних умов. На нашу думку, в основі цього лежать дві важливі обставини. По-перше,— виняткові успіхи, досягнуті радянським народом на всіх ділянках господарського, політичного і культурного будівництва. В практиці життя радянський народ повсякденно розкриває і показує свою обдарованість, винахідливість, здатність без пози і жесту робити подвиги справді героїчні. Тимчасом мистецтво, незважаючи на окремі свої успіхи, не відобразило з належною художньою повнотою і силою саме цих величких рис народу-богатиря, народу-творця. По-друге, дореволюційна епоха, героїчні і драматичні моменти вітчизняної історії показані ширше, краще у більшості великих творів, ніж життя радянського суспільства. А це вже не може не посилювати в очах читачів і глядачів потреби у поглибленій розробці теми радянської дійсності, як основної теми нашого мистецтва і літератури.

«Доля Марини» і «Командир корабля» знаходяться у руслі головної проблематики радянської кінематографії. В них розповідається про події найближчих років, зроблена спроба втілити образи наших сучасників.

Сценарій фільму «Доля Марини», написаний Л. Компанієм, є її першою роботою для кіно. Щодо тематичної спадкоємності він продовжує у певному розумінні традиції українських фільмів, присвячених колгоспному життю, таких, зокрема, як «Земля» (1930), «Багата наречена», «Трактористи», «Мазар Нечай» (1940), «Щедра літо». На відміну від більшості названих фільмів в «Долі Марини» порушені не загальні, а скоріше морально-етичні питання колгоспного будівництва. Суть зображеного в сценарії конфлікту становлять незгоди в сім'ї. Чоловік молодій колгоспниці Марини, честолюбивий Терентій, одержавши вищу сільсько-господарську освіту, пориває з дружиною, щоб залишитися в місті, вигідно одружитися і легко зробити кар'єру. Марина, зрозуміло, тяжко переживає драму обманутої і покинутої жінки, але її здорова натура перемагає. Вона гасить у собі любов до Терентія і ще енергійніше, ніж раніше, працює, вчиться, вирощує високі врожаї цукрових буряків. Кінець кінцем вона стає передовою жінкою, про неї пишуть у газетах, вивчають її досвід. А кар'єрист Терентій переживає тимчасом повний крах всіх своїх егоїстичних планів.

Моральна проблема, характер душевної драми героїні вимагали особливо уважного, ясного вираження її прихованих почуттів. Л. Компа-

нієць змалювала стан Марини небагатослівно, іноді прийомами тонкого психологічного письма, бажаючи зберегти вірність логіки розвитку її образу. Це їй вдалося лише почасти. Поряд з епізодами, які до деякої міри нагадують манерою виконання акварельні рисунки, зустрічаються сцени, де тон створює груба відверта дидактика. В цілому ж образ Марини вийшов хоч і чітким за задумом, але неглибоким в конкретному образному змісті. Про це багато говорилося в рецензіях на фільм. З усіх критичних зауважень, мабуть, чи не найбільш цікавими є міркування заслуженої артистки РРФСР Л. Сухаревської.

В статті «Про які ролі ми мріємо», написаній саме в дні підготовки до Другого Всесоюзного з'їзду письменників, Л. Сухаревська, говорячи про позитивні образи радянських жінок, спинилася і на сценарії Л. Компанієць. Л. Сухаревська повідомляє, що, почувши про постановку цього сценарію, вона позаздрила актрисі, якій випало щастя грати Марину. Потім, познайомившись із змістом її ролі, вона розчарувалася.

На її думку в сценарії хорошою була ідея образу Марини, але втісна ця ідея без достатньої глибини аналізу. Шлях, пройдений Мариною, характерний для багатьох радянських жінок, він правильний і закономірний взагалі для радянської людини. Проте до цієї закономірності кожний приходить своїм шляхом. Показ «свого» шляху і створює художній образ. Автор же сценарію не дав відповіді на багато важливих питань про життя і характер героїні, які можуть пояснити своєрідність її особистої долі. Л. Сухаревська поставила частину тих істотних питань, які повинні були дістати ясне розв'язання в сюжеті: «Як поставилась Марина до Жени, дівчини, яку покохав її чоловік? Як погавилася до Гната? Які думки про своє життя виникли у неї після того, як пішов від неї Терентій? Як вона вирішила розлучитися з чоловіком і чому? Що вона думала про своє нове життя, як в роботі переборювала особисте горе?».

І зробила цілком правильний висновок.

«Питань можна було поставити дуже багато. Якщо автор відповів би на них, у актриси з'явилася б можливість облачити долю Марини в художню плоть і кров, зробити її образ живим, яскравим і своєрідним. А якщо на всі ці питання відповіді не дано, значить глибоко не розкритий індивідуальний характер людини, незважаючи на правильну ідею образу. В цьому мало мистецтва, а є тільки «вірність факту»¹.

Тут немає чого додати. Недоліки сценарного розв'язання в статті названі і показані з вичерпною повнотою. Образ Марини дійсно став би перед нами зовсім в іншій художній якості, якби була розкрита повністю її індивідуальна доля.

¹Л. Сухаревская, О каких ролях мы мечтаем, «Советская культура» від 25 листопада 1954 р.

Інші образи, зокрема, голови колгоспу Гната, бригадира — парторга Тараса, кореспондентки Жені, змальовані ще слабше. Виразно відчувається, що їх ролі в сюжеті мають суто службове, функціональне призначення. А найбільш невдалим виявився образ Терентія: це відверта ілюстрація риторичної тези про викриття і покарання пороку.

Постановники фільму В. Івченко та І. Шмарук, оператор В. Войтенко зрозуміли сценарій як повість насамперед про квітуче, заможне колгоспне життя, в умовах якого відбувається не така вже складна особиста драма передової колгоспниці. По-своєму вони надзвичайно любовно поставились до створення фільму. В кожному кадрі і епізоді видно їх бажання зобразити колгоспне життя якомога краще, привабливіше, красивіше. Разом з тим ясно вгадується і їх прагнення захистити себе від можливих зауважень, наприклад, щодо недостатнього показу передової сільськогосподарської техніки, рівня забезпеченості колгоспників, їх побуту та ін. Щоб фільм в усьому був бездоганним з цього погляду, вони не жаліли багв. І треба сказати, зовнішня обстановка відтворена режисерами, оператором і художником більш ніж яскраво.

Марина, Гнат, Тарас, Матвій, Галина, взагалі всі герої фільму діють на розкішному фоні. Їх оточує природа, здатна викликати подив. Зелені гаї, голубі річки, горбисті сонячні пейзажі створюють мальовниче видовище. Ніжні колірні тони від блідорожевого до золотистожовтого і темно-коричневого визначають мальовничий колорит фільму. Можна сказати, героїв просто переслідує запашне цвітіння. Природній красі цілком відповідає і побут персонажів. Живуть вони в просторих будинках, які хоч і зберігають деякі традиційні риси української народної архітектури, проте все ж подібні більше на багаті великі котеджі. В години, вільні від роботи, колгоспниці і колгоспники з'являються в багатому одязі, який гармоніює з яскравістю природного фону.

Таким бачили і так показували українське колгоспне село постановники фільму «Доля Марини». В художньо-естетичному розумінні їх трактування сценарію виявилось суперечливим.

Цілком зрозуміло, що колгоспи рік у рік багатіють. В міру зростання добробуту розширюється їх можливість задовольняти зростаючі матеріальні і духовні потреби колгоспників, в чому повною мірою проявляється дія основного економічного закону соціалізму. Це безперечно. Проте, коли справа торкається відображення колгоспного життя в мистецтві, вирішального значення набуває питання про реалізм і ідейну глибину його образного втілення. Звичайно, не становить особливих труднощів замесити і побудувати багаті декорації, наприклад, кабінету голови колгоспу, лабораторії, танцювального залу, прикрасити їх килимами, картинами, заставити дорогими меблями, одягти акторів, які грають колгоспників, у модні костюми. По суті, так і роблять художники, нехтуючи тим, що існує ще різниця між містом і селом, що сільське господарство помітно відстає в ряді основ-

них галузей. Набагато важче вловити та зрозуміти справжні суперечності колгоспного життя і відобразити їх в узагальнюючих вірних образах.

Згадана суперечність режисерського і операторського трактування фільму виявляється насамперед в тому, що прекрасний за барвами і розкішний за кольором фон існує незалежно від поведінки і стану персонажів. Лише в окремих випадках природа та її явища пов'язані до деякої міри з дією, але і то лише в плані алегоричного, метаморфічного уподібнення. Так, якщо на серці Марини туга, розгубленість, тривога, то паралельно показується небо, вкрите чорними хмарами, що клубочаться в ньому, спалахує блискавка, шумить гроза; Марина заспокоюється, почуття її проявляються — і знову починає сяяти сонце.

Але це не все. Художня неузгодженість в прийомах режисерського трактування виявляється і в показі того, що звичайно називають виробничою атмосферою. Постановники вірно показали забезпеченість колгоспу передовою сільськогосподарською технікою — тракторами, комбайнами, молотарками та іншими машинами. Сучасна техніка, якою забезпечує сільське господарство наша індустрія, цілком змінила, перетворила і працю колгоспника і сільський пейзаж. Але, показавши це, режисери навіть не спробували відобразити колгоспну працю з точки зору самих героїв, з боку їх особистого сприйняття. Тимчасом саме у цьому і повинно було полягати основне завдання відповідних епізодів. Показ поезії вільної праці, в даному випадку праці колгоспників, становить одну з найважливіших цілей радянського мистецтва. В кращих творах радянського кіно, присвячених мирним справам народу, трудовий процес розкривається як натхненна творчість. В «Долі Марини», там, де дійові особи показані в процесі виробництва, всі сцени мають якийсь байдужий, найчастіше інформаційний характер.

Але головний недолік режисерів полягає в тому, що вони не використали всіх, бодай навіть обмежених можливостей сценарію, щоб розкрити образи персонажів, особливо Марини.

Багато сцен, в яких виявлялись різкі розходження між дійовими особами, склалися по-новому їх стосунки, відзначалися в сценарії надзвичайною стислістю літературного запису. Короткі фрази, окремі слова були в таких місцях свого роду пунктирним позначенням руху прихованих, складних, сильних почуттів. Режисерські засоби мали допомогти виявленню і розкриттю їх, але режисери фактично ухилялися від цього. Зовні ідучи за сюжетною схемою сценарію, вони на ділі, по суті, лише проілюстрували запропоновані відносини між дійовими особами, не «прочитали» сценарій достатньою мірою самостійно і творчо. Найвиразніше це позначилось на показі історії Марини і Терентія. Стан Марини в окремі моменти драматичного розриву з чоловіком проявляється виразно. Але в цілому особиста драма Марини і переборення нею горя багато в чому справляють враження чогось недосказаного, приглушеного.

Виконавиця ролі Марини артистка К. Литвиненко добре передавала безпосередні емоціональні почуття героїні — стурбованість, радість, горе — і цим зробила її зрозумілою, зворушливою, близькою глядачам. Відзначена недосказаність змісту ролі, так само, як і відсутність спрямовуючої, достатньою мірою кваліфікованої допомоги з боку режисерів, звичайно, позначились на виконанні. Все ж К. Литвиненко зуміла досить проникливо передати стан своєї героїні в окремих драматичних сценах її життя, наприклад, в сцені несподіваного для неї розриву з Терентієм і в деяких інших. Гра актриси давала підстави уявляти, як високо піднялося б узагальнююче значення образу Марини, якби її доля була розкрита дійсно на матеріалі широких життєвих зв'язків, а не вкладалася в тісні рамки обмежених, книжних поглядів.

Крайній схематизм ролі Терентія не дозволив артистові М. Гриценку знайти в цьому надуманому характері щось живе і переконливе. Йому, по суті, не було чого зображати — так безпорадно примітивно змальований в сценарії образ чоловіка Марини.

Ролі голови колгоспу Гната і парторга Тараса відзначилися значною мірою доктринерством — досить поширеним недоліком нашої драматургії. В них відбивалися не стільки реальні риси конкретних характерів, скільки звичайні нормативні правила, якісь загальні обов'язкові принципи. Виконавці цих ролей О. Сердюк і М. Кузнецов пом'якшили і згладдили їх сухість, показавши уважних, чуйних людей, які з готовністю дають мудрі поради і настанови. Проте навіть їх акторська досвідченість усунула недоліки ролей лише почасти.

Дещо несподівано у фільмі зросла історія Матвія і Мотрі. В літературному сценарії вона становила хоч і помітний, але другорядний мотив, майже сатиричний за своїм забарвленням і тоном. Подружжя Матвій і Мотря не любили працювати в колгоспі, вони займалися більше особистою присадибною ділянкою і привокзальним базаром. Під впливом критики, товариських умовлянь спочатку Матвій, а потім і Мотря змінили поведінку, ставши під кінець чесними, працюючими колгоспниками. Драматургічна закінченість оповідання про Матвія і Мотрю, невигадлива правда їх характерів, а також чіткість висвітлення і реалізм барв спричинилися до того, що у фільмі обидва ці образи стали чи не найбільш переконливими. Елементи сатири, властиві літературному тексту їх ролей, зникли. Замість сатиричних виступили комедійні типи, які викликають у глядачів почуття широкі непідробної симпатії і радості. Артисти Б. Андрєєв та Н. Копержинська, які грали Матвія і Мотрю, добре виконали свої ролі. На жаль, вся ця забавна історія здається у фільмі самотійною, замкненою в собі самій, бо не має достатнього зв'язку з основним його драматичним мотивом.

Загалом, досвід фільму «Доля Марини» ще раз підтвердив, яке першорядне значення в мистецтві має тема радянської дійсності, з яким підвищеним інтересом глядачі зустрічають твори, де позитивними героями

виступають рядові будівники комунізму. Разом з тим цей самий досвід показав, що до розробки теми радянської дійсності слід ставитись з підвищеною відповідальністю, не допускаючи зниження критеріїв художності, рішуче відкидаючи вульгарні опортуністичні міркування, нібито актуальність змісту може виправдати художню слабкість. Якщо літературна основа погана, якщо режисери не шукають свіжих зображувальних прийомів, задовольняючись стандартом і штампом, становища не врятують ні багаті декорації і костюми, ні видовищні ефекти кольорового кіно.

З того, що було сказано про «Долю Марини», багато що стосується і фільму В. Брауна «Командир корабля», поставленого за сценарієм Л. Зайцева, Г. Скульського і Г. Колтунова.

Цей фільм відрізняється від попередніх постановок В. Брауна. Тут переважають нові для нього мотиви. Героїчні елементи, що характеризують його раніші фільми, в «Командирі корабля» поступились місцем перед моральним рівнем і політичною підготовкою героїв. Суть фільму становить проблема виховання, взята в широкому розумінні цього слова. Вона запозичена з літературного джерела — роману Л. Зайцева і Г. Скульського «В далекій гавані».

Опублікований вперше в журналі «Октябрь» (№ 7 і 8 за 1951 р.) роман привернув увагу читачів новизною матеріалу, описом життя «далекої гавані», збудованої в глухому незайманому краю, десь на океанському узбережжі. З інтересом читалися сторінки, присвячені зображенню побуту, повсякденній службі військових моряків, їх турбот, відносин, суперечностей. Читачі не могли не помітити також і недоліків книги, зокрема деякої психологічної спрощеності, прямолінійності у змалюванні ряду дійових осіб.

Ідея роману висловлюється одним словом: виховання. Дійсно, навряд чи не всі персонажі проходять в своєму духовному русі еволюцію, яка має виключно виховний зміст. Це зумовило характер сюжету і композицію книги, індивідуальні долі героїв, історію їх суперечностей і примирення, в цьому ж полягає її безумовна актуальність. Дійові особи роману, капітани Золотов і Светов, лейтенант Плакуша, матрос Стебелев — кожен по-своєму переживають і переборюють властиві їм недоліки і помилки. Під впливом суворих обставин життя, а також партійного, товариського впливу один з них виліковується від загрозливої самозаспокоєності, другий на особистому уроці переконується, як шкідливі зазнайство, самозакоханість, недооцінка можливостей колективу, третій не без успіху виховує у собі якості хорошого морського офіцера, четвертий поступово проймається вірою у власні сили, зробивши під кінець вчинок, що ставить його в один ряд з передовими. Змінюється і капітан Висотін, в образі якого автори втілили своє уявлення про радянського морського офіцера. Дещо осторонь від цього загального прагнення до хорошого залишається лише один капітан-лейтенант Кипарисов, близький духовний родич Терентія з «Долі Марини».

Зрозуміло, зміст роману з усіма його численними сюжетними мотивами і дійовими особами неможливо було вкласти в обмежені рамки фільму. Автори сценарію змушені були, як це завжди буває в подібних випадках, обмежити себе при відборі літературного матеріалу. Як основний конфлікт вони взяли зіткнення між Висотіним і Световим, яке відбувалося на ґрунті різного розуміння ними призначення і ролі командира військового корабля. Холоднувата відчуженість, яка виникла між Золотим і Висотіним після призначення останнього на есминець «Державний», показана в сценарії менш виразно, ніж в романі. Дійові особи другого плану, такі, як Плакуша, Кипарисов, Стебелев, Наташа, при всій видимій сюжетній самостійності, групуються навколо головних персонажів і пов'язані найбільше з основним конфліктом.

Не можна сказати, що завдання екранізації роману автори розв'язали успішно. Їх взагалі доречне бажання змінити деякі сюжетні мотиви книги не дало бажаних результатів. Для прикладу досить послатися хоча б на ставлення Висотіна до дружини Светова Тетяни. Заради того, щоб ускладнити і загострити суперечності, що розділяють основних героїв, сценаристи вдалися до традиційного трикутника, показавши Висотіна самовіддано закоханим у Тетяну. В романі його почуттями володіє дружина його товариша, який загинув на війні, Ганна Суботіна.

Довго приховувана любов до неї, боязкість і захоплення свідчили про душевну чистоту Висотіна, завершували його образну характеристику. Показавши ж Висотіна у зовсім невинуватій ролі сумного закоханого у чужу дружину, сценаристи виявили брак художнього смаку. Таке «нововведення» проти роману, звичайно, не могло сприяти підвищенню ідейно-художніх якостей їх роботи.

Але головну увагу привертає все ж не це, а драматургічна розробка теми виховання, засвоєної з роману, її образне втілення. Тут, на нашу думку, сценаристи багато чого просто не доробили. Антиподи за переконаннями, Висотін і Светов, в образах яких криється художнє розв'язання проблеми, можуть викликати стільки ж нерозв'язаних питань, як і «Доля Марини».

Недоліки в роботі сценаристів випливають з їх методу, з їх не завжди вимогливого ставлення до художнього зображення явищ життя. Недоліки в розробці образів Висотіна і Светова типові, вони спостерігаються в багатьох творах кіно останнього часу, де, зокрема, так або інакше показується розвиток позитивних героїв, їх духовне визрівання і змушнення. В таких випадках найчастіше відбувається те, що з цілковитою підставою можна назвати спрощенням дійсності.

Бажаючи розкрити, скажімо, тему виховання, зобразити як радянська людина звільняється від певних недоліків, сценаристи на ділі спрощують свої обов'язки, шукають легких, іноді навіть просто легковажних рішень. Трактуючи проблему виховання, вони фактично ухиляються від зображення процесу становлення героя, від виявлення реальної, а не наду-



Режисер В. Браун.

маної складності переборення людиною особистих і всяких інших конфліктів і суперечностей. На початку побіжно і поверхово намічаються напрям і умови розв'язання завдання, а потім відразу показуються кінцеві, бажані ідеальні результати. При цьому часто зовсім замовчуються ті конкретні життєві способи і форми, за допомогою яких тільки і можна досягти переконливості в художньому показі. Цей нескладний метод, заснований на різних догматичних і начотницьких трюїзмах, позбавляє образи мистецтва найціннішого і найзмістовнішого поетичного елементу. Ідейний зміст персонажів цілком вичерпується якою-небудь поверховою публіцистичною формулою.

Саме цим і відрізняються образи Висотіна і Светова. Сценаристи не розкрили з необхідною повнотою їх внутрішнього руху. Вони також обмежилися, по суті, лише постановкою художнього завдання і кінцевими результатами його розв'язання, обійшовши вирішальні ланки в логіці розвитку характерів персонажів.

Ось кілька прикладів.

Висотін, призначений замість Золотова командиром «Державного», з перших годин перебування на есмінці підвищує вимогливість до особистого складу корабля. Він прагне вивести «Державний» у передові, але незабаром починає відчувати навколо себе порожнечу. Його хороші, навіть чудові наміри не зустрічають ніякої підтримки з боку команди. Висотін здивований, він не розуміє причини цього, поки замполіт Парамонов не розкрив перед ним його помилки. Виявляється, що діючи в ім'я цілком правильних цілей, Висотін належним чином не розібрався в людях і не спробував підкріпити свої вказівки виховною роботою. Слова Парамонова здалися йому справжнім відкриттям.

Тут, в цьому епізоді автори намітили своєрідний поворотний пункт у свідомості, а отже, і поведінці героя. Починаючи з цього, природно було чекати, що у Висотіна з'являться якісь нові риси, які відповідали б його більш проясненому, більш вірному розумінню своєї ролі і свого призначення на кораблі. Але цього не трапилося. Висотін ні в чому не змінився, нічого нового після важливої розмови його з Парамоновим не виникло. Не написано жодної сцени, не відбулося жодної події, які б давали підстави думати, що розумний командир есмінця «Державний» віднині буде не тільки висувати перед командою складні завдання бойового навчання, а стане ближче до людей з їх настроями і турботами. Висловлене в короткому діалозі розуміння того, як слід поводитися Висотіну в майбутньому, не увійшло органічно в сюжет, не реалізовано в дії.

Ще виразніше ухилення від показу вирішальних обставин розвитку відчувається в образі Светова.

Як в романі, так і в сценарії (психологічно переконливіше і повніше з романі) — це самовпевнена і самозакохана людина, завзятий гвардієць, улюбленець і гордість ледве не всього флоту. Светов уперто дотримується своїх

поглядів на роль командира військового корабля, пройнятих духом зарозумілого індивідуалізму, в чому з ним різко розходиться Висотін. Кінець кінцем він виявляється розбитим по всіх пунктах. Безстороння логіка примушує його прийняти правоту Висотіна, який виховує всіх матросів команди ініціативними і всебічно підготованими, і без жалю відкинути геть усе, що раніше він вважав незаперечно вірним. Така драматургічна ідея образу Светова.

У цій стислій історії крилась ціла поема про звільнення людини від хибних упереджень, яку автори не показали. В запропонованому ними сценарії Светов дійсно переживає кілька неприємних хвилин, коли наочно переконується в тому, як погано, невпевнено веде його штурман «Державного» по вузькій небезпечній протоці між скель, тоді як штурман Висотіна чудово виконує обов'язки командира «Державного». Це було наочним доказом непридатності принципів Светова, а також і заснованих на них методів виховання; разом з тим це був кульмінаційний момент у розвитку конфлікту — поворотна подія в житті Светова, після чого у нього повинен був виникнути психологічно вірний, відповідний до його характеру внутрішній процес «перебудови». Справді, хіба шуткуючи люди переживають крах найкращих своїх переконань, на яких будувалося їх благополуччя і щастя, і хіба не повинна відображатися у мистецтві вся складність їх перебудови? Автори поставились до цього питання надзвичайно небало, не утруднюючи себе аж ніяк думкою про правду і художність вираження характеру героя. Вже у першій після маневрів сцені Светов, ця самовпевнена, розпещена успіхами і славою людина, цілком перероджується на очах глядачів. Він з вдячністю розповідає розчуленій до сліз дружині про те, як грубо він, Светов, помилявся і якою великою є його провина перед людьми, соромить Кипарисова за його намір піти від Висотіна, заявляє про готовність піти вчитися до недавнього «суперника» тощо.

Отже, опустивши найважливішу ланку в розвитку образу, сценаристи показали кінцеві результати складної духовної перебудови Светова, до того ж ще в дещо сентиментальному забарвленні. Природно тому, що, спостерігаючи «полегшену» історію перебудови героя, глядачі мимоволі відчують недовір'я.

В. Браун відтворив у фільмі атмосферу «далекої гавані», напружене життя радянських військових моряків. Як і в попередніх його фільмах, в «Командирі корабля» ожила захоплююча романтична стихія морської служби, хоч важкої, але якоїсь причепуреної і святкової. Перед глядачами на екрані виникали сильні, підтягнуті матроси, лунала неголосна владна команда чепурних капітан-лейтенантів, вимальовувались стрункі обриси стрімких ескадрених міноносців, розстелялися безкрайні водяні простори, пропливали густі тумани, з гуркотом насувалися на берег тяжкі хвилі Північного океану, лунала під баян пісня про загиблого товариша, як сумна поетична данина його пам'яті. А на цьому живописному фоні, створеному операто-

рами В. Філіпповим і О. Герасимовим, художником Б. Немечком, у супроводі музики композиторів В. Гомоляки та І. Шамо, в оточенні води, лісу і скель проходило життя дійових осіб. Засмучувався, переживаючи особисті невдачі, розсудливий Золотов, гарячився, доводячи свою правоту, гордовитий Светов, вперто йшов до своєї мети стриманий Висотін, ставав менш замкнутим матрос Стебелев, зникав до моря лейтенант Плакуша, бурчав і злорадив Кипарисов. Висотін і Светов становили природний центр притягання всіх цих персонажів, їх відносини переважали над усіма іншими.

Режисер розповів про це досить ясно, проте лише в тих межах і формах, які пропонувалися літературним матеріалом, не більше. Немає підстав твердити, що В. Браун прочитав сценарій по-своєму і режисерським трактуванням вніс у нього якісь нові істотні риси, посиливши і загостривши одне, затушувавши і пом'якшивши інше. У своїх прийомах він суворо дотримувався вимог реалізму, тільки його реалізм завжди пройнятий побутовою інтонацією. Можливо, в цьому полягає взагалі особливість режисерського методу В. Брауна, завдяки якій в його творах героїчні елементи, як і звичайні людські суперечності, зображаються звичайно в буденному освітленні. В даному випадку буденна інтонація цілком забарвлює образи Висотіна і Светова, не кажучи вже про інші персонажі. Герої сперечаються, розбіжність між ними посилюється, здається ось-ось перервуться останні нитки їх колишньої дружби; події розгортаються, як їм належить розвиватися за сценарієм. Проте все це позбавлено необхідної характеристичної образної гостроти.

Позитивне враження справляє робота акторів, в чому не можна, звичайно, не бачити досвіду і смаку режисера, які позначилися на виборі виконавців.

Роль Висотіна була доручена актору М. Кузнецову. Створений ним образ командира есмінця «Державний» був близький до літературного прототипу, хоч і поступається перед ним глибиною змісту. В манері поведінки Висотіна — Кузнецова, у стриманості, у тихому голосі вгадується серйозний характер людини певних переконань, чії вчинки завжди знаходяться у повній згоді з раз і назавжди прийнятими поглядами. Потрібно сказати, проте, що зображуючи такі якості героя, актор зробив його дещо одностороннім, немовби зв'язаним вибраною ним ідеєю. Висотін, як і багато інших позитивних персонажів в інших фільмах, справив би більш вигідне враження, якби він іноді дотепно і доречно шуткував, сміявся і взагалі не показував весь час усвідомлення свого високого призначення. Спробу уникнути цієї односторонності образу Висотіна, «оживити» його за допомогою гри на гітарі навряд чи можна визнати вдаюю.

Капітана Светова грає актор А. Вербицький. Він добре передав зовнішні риси самовпевненого, завзятого гвардійця, проте внутрішній зміст образу розкритий слабо, в усякому разі незрівнянно слабше, ніж образ

Висотіна. Правда, можливості актора обмежувалися літературним текстом ролі, занадто прямолинійним, але не можна сказати, що А. Вербицький ініціативно використав матеріал, який був у його розпорядженні. Його Светов портретно досить виразний, він спритний, підтягнутий, красивий, тільки, звичайно, його аж ніяк не можна порівняти із Световим з роману, де психологія молодого розпеченого офіцера розкрита повніше і переконливіше.

З інших виконавців ролей слід відзначити актора Б. Смирнова, який грав Золотова. В сценарії роль колишнього командира есміньця «Державний» дуже невелика, значно урізана порівняно з тим, як вона подана в романі. Золотов старший за Висотіна і Светова, більше, ніж вони, прослужив у флоті, послужний список його бездоганний. Автор витлумачив цей характер своєрідно. Він абсолютно не підкреслював в ньому військової виправки, на відміну від А. Вербицького в ролі Светова, або якихось особливих командирських навиків, як М. Кузнецов у ролі Висотіна. Літню вже людину, що звикла все життя носити мундир морського офіцера, Б. Смирнов наділив підкреслено штатськими манерами, в тому числі м'якістю у ставленні до людей, непоквапливістю у розмові та іншими. Від цього Золотов здавався глядачу особливо своїм, близьким, зрозумілим. У кінофільмі причина переводу його у штаб флоту хоч і наведена, проте не вмотивована належним чином.

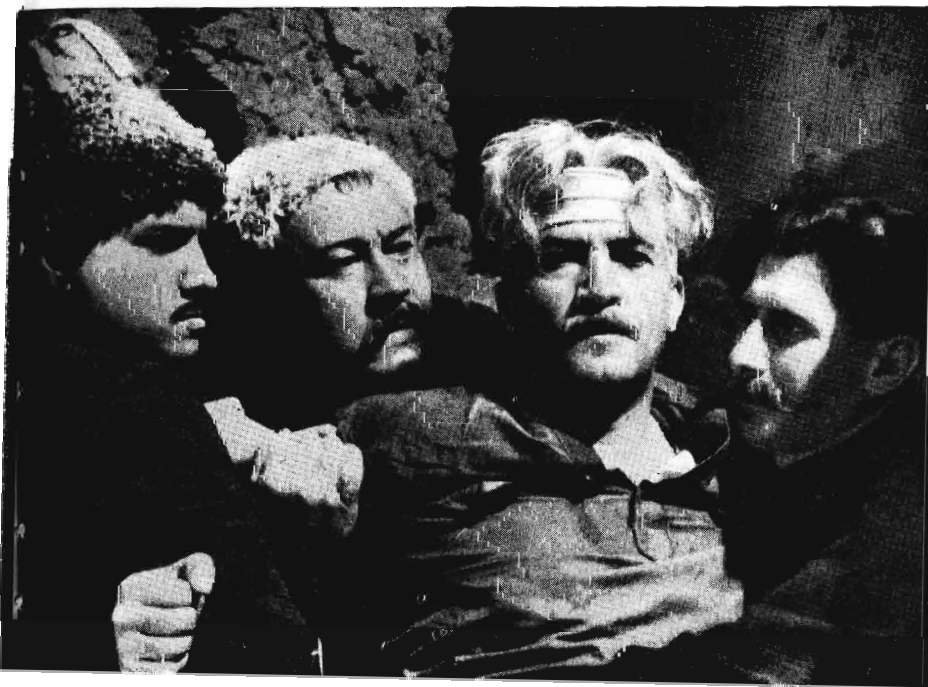
Інші ролі виконували: В. Добровольський (віце-адмірал Серов), І. Горбачов (лейтенант Плакуша), Н. Крачковська (його кохана Наташа), В. Тягушев (Кипарисов), В. Балашов (Парамонов), Г. Гай (матрос Стебелев), Є. Черні (господарчий мічман Головченко), І. Гуров (штурман Россинський).

Деяким з них, наприклад І. Горбачову, вдалося почасти показати певні індивідуальні риси в характері героїв, проте загалом рівень їх гри цілком визначався бідністю літературного матеріалу. Спрощення в сценарії і фільмі торкнулося не одного лише Кипарисова, який в романі уособлював напівпанський, напіванархічний індивідуалізм. Воно торкалося також образів Парамонова і матроса Стебелева, який з трудом звільняється від своєї замкнутості. Ці образи були позбавлені складного психологічного життя, а разом з тим і правдивого художнього змісту. Тому завдання акторів В. Тягушева, В. Балашова, Г. Гая набагато полегшилось. Власне, грати в повному розумінні цього слова їм було нічого.

Як у фільмах для дітей «Нерозлучні друзі» і «Команда з нашої вулиці», так особливо в «Долі Марини» і «Командирі корабля» позитивними були звернення до сучасної радянської тематики, намір авторів показати радянських людей, зайнятих на різних ділянках комуністичного будівництва. Разом з тим, накреслені в них правильні за задумом завдання не розв'язані повністю, вони не дістали належного втілення в образах. Дещо відрізняється від решти творів кіномистецтва цього часу



«Тривожна молодість». Кадр з фільму. В ролі чекіста Микити Коломійця — Г. Гай.



«Тривожна молодість».
Кадр з фільму.
В центрі —
в ролі Сергушина —
М. Крючков.



«Тревожная молодость». Кадр з фільму.



«Тревожная молодость».
Кадр з фільму.
В центрі —
в ролі
Яшки Тиктора —
С. Гурзо.



«Педагогічна поема». Кадр з фільму.



«Педагогічна поема». Кадр з фільму.

«Матрос Чижик».
Кадр з фільму.
В ролі Анютки —
Н. Семенцова,
в ролі Чижика —
М. Кузнецов.



«Мальва». Кадр з фільму. В ролі Василя—П. Усовниченко, в ролі Якова—А. Ігнат'єв.



один кінофільм, правда, присвячений подіям перших років Жовтневої революції і початку господарської відбудови країни. Фільм цей — «Тривожна молодість».

4

Сценарій фільму «Тривожна молодість» написаний В. Беляєвим та М. Блейманом за відомою трилогією В. Беляєва «Стара фортеця». Постановка здійснена молодими режисерами О. Аловим і В. Наумовим, учнями І. Савченка. «Тривожна молодість» — їх перша самостійна робота.

Не зайвим буде нагадати, що перша частина трилогії В. Беляєва була екранізована за його власним сценарієм ще в 1937 р. на Одеській студії. Там режисер М. Білінський поставив фільм «Стара фортеця», показавши в ньому тих самих героїв, яких глядачі знову побачили в «Тривожній молодості», через сімнадцять років.

В «Старій фортеці» М. Білінського час дії обмежується незрівнянно вузькими хронологічними рамками, основу сюжетних подій становить боротьба Василя, Петьки і дорослих персонажів з бойскаутами, за якими стояли українські націоналістичні елементи, і з німецько-кайзерівськими військами, які окупували Україну. Закінчувалася «Стара фортеця» сценами вигнання загарбників і білогвардійців з міста, де жили і діяли її юні і дорослі герої.

В. Беляєв і М. Блейман, маючи матеріал закінченої вже трилогії, поставили в сценарії інші, ширші питання, відмінні від тих, які трактувалися в «Старій фортеці». Ідучи багато в чому за сюжетом трилогії, вони спробували показати революційне формування молоді на Україні в умовах збройної боротьби за Радянську владу і наступного початкового періоду мирної відбудови господарства. Свідоме дитинство героїв обпалено громадянською війною, жорстокими сутичками з контрреволюцією, а юність проходить в цехах металургійного заводу, в середовищі робітничого класу, який почав героїчну мирну працю. Проте і тут не припиняється боротьба. Сповнені злоби, як скорпіони, вороги прагнуть всіляко перешкодити побудові справедливого життя. «Тривожна молодість» — дуже точна назва. Вона поетично висловлює ту вірну думку, що покоління, яке зросло разом з Жовтневою революцією, не знало в юності спокою, жило в тривозі за долю своєї Батьківщини і самовіддано захищало її.

За змістом задуму, за рядом основних поетичних мотивів «Тривожна молодість» продовжує традиції творів українського кіно, подібних до фільму «Як гартувалася сталь». У цьому фільмі також показувалося революційне визрівання молоді. Проте художнє розв'язання теми було не в усьому вдалим. Надмірно велике місце у фільмі займали ситуації, які, можливо, і були цікавими з точки зору гострої кінематографічної дії, але не розкривали духовного світу ні Корчагіна, ні комуніста Жухрая, ні інших позитивних героїв.

В «Тривожній молодості» відтворюється фактично та ж епоха, що і в фільмі «Як гартувалася сталь». Василь Манджура, Петро Маремуха, Галя і багато інших персонажів — майже ровесники Павла Корчагіна. Вони свідки того самого часу, що і Павка, як і він — не лишалися байдужими до боротьби молоді радянської республіки з контрреволюцією.

Безсумнівне художнє достоїнство образів Манджури, Маремухи, Галі полягає в їх природності і правдивості, в реалізмі. В юних позитивних героях і навіть в негативних персонажах «Тривожної молодості» зовсім немає риторизму, немає того звідусіль випираючого моралізаторства і повчання, що становить загальний недолік «Нерозлучних друзів» або «Команди з нашої вулиці». Манджура і його товариші описані сценаристами не для того, щоб проілюструвати повчальну тезу. Вони створені з єдиною метою — художньо відобразити героїчні епізоди порівняно не-далекого минулого, які можуть викликати у сучасної молоді почуття гордості за своїх попередників. Характери їх створюються не за догматичними нормативними правилами, а під прямим неласкавим впливом виняткових суспільних подій. Особисті риси героїв, судячи із змалювання їх в сценарії, є безпосереднім результатом революційної перебудови суспільства.

Уже в дитинстві Манджура, Маремуха, Галя зустрічаються з такими випадками і людьми, які раз і назавжди вичерпно визначають їх симпатії і антипатії. Тривожне, небезпечне життя затуляє їх у свій бурхливий потік, залучаючи до боротьби, і, внаслідок природного порядку речей, вони відразу знаходять в ній своє вірне місце.

Не потребує особливого мотивування і те, що розум і серце Манджури, а також його друзів — дітей міської робітничої бідноти — безроздільно на боці доброго ревкомівця Сергушина, чекіста Микити Коломійця, на боці вільного нового світу, заради якого ці мужні люди не шкодують свого життя.

З другого боку, не потребує пояснення, чому саме їх душі охоплює обурення, а потім ненависть, коли вони бачать отруйну злобу Печериці, кровожерливість петлюрівського сотника, зраду Котьки Григоренка, взагалі всю мерзенність «борців за самостійну Україну». З дитячих вражень в юності розвивається свідоме переконання, що революцію треба оберегати, що вона — велике благо для всіх простих людей.

Саме ці обставини і відіграли роль «школи», яка визначила характери дійових осіб, спрямування їх духовного розвитку і загартування. Названий процес відбувається в повній згоді із змістом і логікою життя; він позбавлений шукань, роздумів, внутрішніх сумнівів і т. ін. Манджури чужі подібні нахили, він не заглиблюється у себе і не шукає шляху. Він захищає ще в дитинстві обраний шлях. Але тут сценаристи припустили один серйозний недолік.

Справа в тому, що в трилогії «Стара фортеця» формування молодих

героїв не завершується відразу після закінчення громадянської війни. В. Беляєв продовжував розвивати цю тему і далі, в наступних частинах трилогії на іншому матеріалі. Манджура і його говариші ідуть на великий металургійний завод, де опановують нові для них професії, стають практичними учасниками будівництва соціалізму. Романтизм їх дитячих років, пафос збройної боротьби змінюється реалізмом будівничих буднів, сповнених своєї особливої поезії. В. Беляєв без прикрашання і слащавості, правдиво описав, як навчалися юнаки незнайомій справі, переборюючи немало труднощів, як розвивалася в труді їх класова самосвідомість і виникла хороша гордість, що вони належать віднині до найсильнішого революційного класу. Сторінки, присвячені зображенню «народження» робітників, «перших паростків революції», становлять природне завершення книги.

На жаль, сценарій не має такої внутрішньої ідейної завершеності і цілості. Трапилося це тому, що починаючи з другої половини дії, в якій герої показані на заводі, тема виховання витісняється і замінюється зовсім новою — викриттям прихованих ворогів. Переважне місце займають тут шпигуни і диверсанти Печериця і Григоренко. Історія їх знешкодження стала центром сюжетної композиції, віддаливши на другий план все інше. Тим самим були приглушені як ідея сценарію, так і повнота художньої характеристики позитивних персонажів.

Режисери О. Алов і В. Наумов творчо прочитали літературний сценарій і вдало здійснили його. Хоч «Тривожна молодість» є їх першою самостійною роботою, в ній можна бачити впевнені прийоми, що свідчать про знання естетичної природи кінематографії. Їх режисерська мова лаконічна і виразна, що, до речі, помітно вирізняє «Тривожну молодість» серед багатьох художніх фільмів, випущених за останні роки.

В цих фільмах часто впадає в очі небезпечно за своїми наслідками притуплення зображувальних засобів кіномистецтва, якимсь недоречне нехтування ними. Специфічна сфера кіно підмінюється в них елементами інших мистецтв, особливо літератури, театру, декоративної мальовничості. Герої художніх фільмів стали надзвичайно балакучими; слово є хіба що не єдиним засобом їх характеристики. Виявились напівзабутими значення і виразність, наприклад, ракурсу, динамічної мізансцени, монтажу та інших кінематографічних засобів і прийомів.

Не меншої шкоди завдала кіномистецтву хибна театральщина — некритичне перенесення в кіно принципів театральної дії. Після випуску великої серії так званих фільмів-спектаклів, які показували зафіксовані на плівці кращі постановки провідних театрів країни, театр в кіно стає своєрідної модою. У фільмах почали переважати театральні мізансцени, дійові особи в кадрі розташовувалися як на сцені, персонажі другого плану погано пов'язувалися з ними в живій дії, нагадуючи більше учасників театральних масовок. Відповідно до цього монтаж набув уповільненого темпу.

Дія, так само, як і стан героїв, які завдяки рухомості зйомочного апарату у крупного плану могли передаватися у найтонкіших невольовимих для театру відтінках, стали менш виразними, втратили багато чого в своєму внутрішньому змісті. До цього слід додати ще надмірне захоплення мальовничою пишністю і зовнішнім багатством постановок, що особливо поширилося в кольорових історико-біографічних фільмах, почасти в творах про колгоспне село.

Цей невеликий відступ повинен показати почасти, в чому полягає самостійність і своєрідність режисерської роботи в «Тривожній молодості». Звичайно, не можна твердити, ніби цей фільм є єдиним фільмом, де так широко використані специфічні засоби кіно. Нині з'явилася вже значна кількість фільмів, близьких у вказаному відношенні до фільму О. Алова і В. Наумова. Крім того, питання про творчу розробку мови кіно, про точне і різноманітне застосування його в інтересах дальшого удосконалення мистецтва починає все ширше привертати увагу кіномитців. І все ж не слід забувати того, що в умовах українського кіно 1953—1954 рр. «Тривожна молодість» виявилась таким фільмом, в якому не було низькопробної літературщини, театральності, мальовничого натуралізму, де законні елементи споріднених видів мистецтва цілком «розчинилися» в кінематографії.

Відзначені лаконізм і точність режисерських прийомів О. Алова і В. Наумова характеризують розв'язання як масових, батальних, так і камерних, інтимних сцен. Режисери не захоплюються подробицями, показують лише найнеобхідніше, а показавши тільки необхідне, — поспішають перейти до іншого, роблячи цей перехід іноді, можливо, навіть занадто швидко. Їх художнє мислення відзначається свіжою поетичністю і образністю, вони досить сміливо використовують сильні барви, несподівані порівняння і монтажні зіставлення. Так, лютий петлюрівський сотник вмирає від кулі Микити Коломійця на базарі, у великій отарі овець. Борсання смертельно пораненого петлюрівця серед баранів, в їх тісному оточенні здається найбільш відповідною безславною долею цього персонажа. Сцена бійки хлопчаків на березі річки підкупає своїм прямодушним реалізмом, хоч в ній чогось ще неvistачає, неvistачає якихось завершуючих деталей. Чудовий за лаконічністю виразу епізод арешту Печериці. Розуміючи, що все остаточно програно, що прикидатися більше ні до чого, він говорить чекістам голосом, який дрижить від безсильної люті: «ненавиджу.., ненавиджу». І ніби відповідаючи йому, в ту ж хвилину лунає палкий, повторений у просторі, як луна, крик: «люблю!..». Це Василь Манджура разом з Галею біля підніжжя романтичної старої фортеці в такий незвичайний спосіб заявляють про своє юнацьке ставлення до світу. Там — ненависть, злоба, жадання загибелі і руйнування, тут — віра в життя, прагнення добра, жадоба творчості. За допомогою такого різкого зіставлення контрастних епізодів і характерів режисери образно

виразили суть поетичної ідеї, яка лежить в основі як позитивних, так і негативних персонажів фільму. Такі їх прийоми багато в чому нагадують несподівані монтажні зіткнення, що часто зустрічаються у творах І. Савченка.

З великим смаком і розумінням справи показані у фільмі епоха, історична обстановка, її колорит, місце дії. Це заслуга художника декорацій В. Агранова і художника костюмів О. Яблонської. Непоказні будиночки міських околиць — житло робочого люду, вузькі покривлені вулички, жалюгідні вітрини провінціальних магазинів, напівобідрані співаки у привабливих ресторанчиках і т. ін. дуже виразно відтворюють час і місце дії. В цій непоказності і бідності виступає правда життя, мистецька чесність його зображення.

Слід також відзначити високу якість роботи головного оператора О. Пищикова і оператора І. Минковецького. Хоч «Тривожна молодість» знята на чорно-білій плівці, операторська майстерність в ній справляє незмірно вигідніше і сильніше враження, ніж в багатьох кольорових фільмах. Пояснюється це тим, що зображальний метод «Тривожної молодості» з погляду художнього в усьому відповідає змісту її драматичного образу. Операторське мистецтво виступає тут не саме по собі, як це часто трапляється в кольорових фільмах, воно є невід'ємною частиною ідейного змісту твору. Настрої, почуття, переживання героїв знаходять повне підтвердження в зображенні предметів, обстановки, взагалі зовнішнього середовища, яке їх оточує. Така єдність змісту фільму і його зображувального трактування вже сама по собі є найкращим доказом високих якостей операторської майстерності.

Музика фільму написана композитором Ю. Щуровським. Вона досить виразна і посилює загальне романтичне відчуття, особливо в першій, «дитячій» половині фільму. Дуже вдалий — оскільки художньо виправданий — лейтмотив, запозичений з поширеної революційної пісні молоді ранніх років Радянської влади — «Наш паровоз, вперед лети...». Виникаючи час від часу протягом всієї дії, цей лейтмотив набирає значення і змісту необхідного драматургічного елементу, він розширює емоційно-образну характеристику епізодів, посилює почуття внутрішнього зв'язку між ними.

Хороший смак режисерів, що впливає з ясного розуміння особливостей літературного матеріалу, проявився також і у доборі виконавців усіх основних ролей. Подібне завдання у творах, в яких поряд з дорослими виступають дитячі персонажі, завжди буває досить складним. Приклади більшості дитячих фільмів свідчать про те, як важко іноді знайти виконавців, які б могли передати віковій особливості дітей. О. Алов і В. Наумов це завдання розв'язали успішно.

Василя Манджуру, Петра Маремуху, Галю, Котьку Григоренка в дитинстві грали відповідно Лєоня Ципляков, Олесь Рудковський, Світлана

Величко і Олег Кирст. Їх гра, звичайно, в рамках поставлених перед ними завдань, заслуговує на найпозитивнішу оцінку. Ляоня Ципляков добре показав дещо недовірливий незграбний характер Василя, його настороженість, а також суто дитячу непримиренність до своїх супротивників і грубувату прямоту у ставленні до близьких товаришів. Олесь Рудковський чудово зіграв добродушного, довірливого товстуна Петьку, хоч і боягузливого в деяких випадках, але все ж не здатного на віроломство. Олег Кирст з не меншим успіхом розкрив злу, брехливу вдачу Котьки, який вже в шкільному віці став на шлях доносу і зради, що привів його пізніше в ряди шпигунів і диверсантів.

Цих самих героїв у юності грали актори О. Суснін, М. Крамар, Т. Логінова, М. Рибников. У втілених ними характерах в принципі переважали ті самі риси, правда, виражені психологічно тонше і різноманітніше, ніж ті, що були намічені виконавцями дитячих ролей. Але не можна не пожалкувати, що на творчості дорослих акторів позначилось згадане вище звуження літературного матеріалу у другій половині фільму темою викриття Печериці та Григоренка.

Тут О. Суснін, а також Г. Гай, який грав Микиту Коломійця, вступають в ролі людей, які підозрівають Григоренка у небезпечних справах і намагаються довідатися, чи немає у нього зв'язків з якими-небудь іншими темними особами. Цей сюжетний мотив визначив характер роботи обох акторів, зміст їх переживань і емоцій. Матеріал їх ролей виявився багато в чому спрощеним, що, природно, спричинилося і до спрощення акторських завдань. З іншого боку, розширення ролей Печериці і Григоренка, які стали головними персонажами другої половини фільму, з такою ж неминучістю спричинилося до ускладнення акторських завдань М. Рибникова, і Ю. Лаврова — Печериці.

Гра М. Рибникова і Ю. Лаврова, виконавців ролей націоналістів-диверсантів, становить значний мистецький інтерес. В ній є багато повчальних моментів. В традиційних, звичних, майже стандартних образах актори знайшли і розкрили нові сторони, які поглиблюють наше уявлення про запеклих ворогів народу. Ці нові сторони полягають не в ставленні Григоренка або Печериці до радянських людей, а в їх внутрішніх прихованих зв'язках. М. Рибников і Ю. Лавров дуже переконливо показали, що хоч їх герої ніби і спаяні загальною чорною справою, проте не вірять один одному, спустошені душевно до краю, паралізовані постійним жахом перед можливим викриттям. Особливо Ю. Лавров знайшов вірні, точні барви для виразу психології націоналіста Печериці, розлюченого на всіх і на все. Озлобленість свою він прикриває фальшивою сердечністю, машкарою дружнього співчуття. Коли Печериця обнімає і цілує Григоренка, шепочучи ніжно, як краще висадити в повітря завод, підлість його здається просто безмірною. В характері Григоренка М. Рибников розкрив, як нахабна самопевненість диверсанта досить швидко зникає, витіснена напівістеричним

почуттям цілковитої приреченості. Сильною є сцена, де Печериця, забувши про маскуару співчутливого наставника і друга, жорстоко побив Котьку за нерішучість. Скинута із східців другого поверху, Котька важко піднімається і бачить своє закривавлене зображення у дзеркалі. Секунду мовчки дивиться на себе, потім криво посміхається, проводить рукою по дзеркалу, немов бажаючи витерти кров на зображенні, і говорить, що завдання він, звичайно, виконає. Сцена справляє сильне враження завдяки майстерності М. Рибникова, а також тому, що розв'язана цілком кінематографічно.

Решту ролей грали: М. Крючков (ревкомівець Сергушин), С. Гурзо (Яшка Тіктор), О. Хвиля (петлюрівський сотник), О. Панова (Рогаль-Піонтовська), О. Тяпкіна (Марія Опанасівна), І. Кузнецов (Полевий). Гра кожного з них, хоч і різною мірою, свідчила про злагодженість акторського ансамблю і сприяла загальному позитивному враженню, яке справляв фільм.

Крім розглянутих творів на теми радянської дійсності, Київська студія здійснила ще постановку пригодницького фільму «Богатир» іде в Марто». Сценарій І. Прута, режисери Є. Брюнчугін і С. Навроцький, оператор О. Мішурін. Хоч фільм мав невеликі художні переваги, він користувався у глядачів певним успіхом. Захоплювали гострі цікаві пригоди.

Радянський пароплав «Богатир» вирушає у закордонне портове місто Марто з вантажем лісу для населення, яке зазнало лиха від руйнівної поводи. Президент лісного синдикату не хотів цього, і його найманці намагалися знищити «Богатиря». Всі їх підступи виявилися безрезультатними, «Богатир» благополучно прибув із своїм вантажем за призначенням.

Сюжет сповнений ризикованих, критичних ситуацій. Дійові особи — інженер Колос, капітан Крутов, помічник капітана Лучинін, старший матрос Плошкін, радистка Жень, молодий моряк Архаров, боцман Бутенко — змальовані схематично навіть з точки зору вимог пригодницького жанру. Артистам, що грали їх, — В. Авдюшкові, М. Белоусову, Л. Фричинському, М. Крючкову, Е. Бистрицькій, Ю. Коротченку і В. Добровольському було важко зробити що-небудь, крім відтворення окремих деталей суто зовнішньої портретної характеристики. Деякий виняток становить лише гра В. Добровольського. Створений ним образ боцмана Бутенка відрізняється деякою повнотою і закінченістю психологічної характеристики.

Ще слабші негативні персонажі. Президент лісного синдикату, а також покірливі виконавці його волі бандит Галтер, «зірка» екрану Еліс Доріт, людина невизначеного становища Нед Берген — цілком умовні фігури з якогось вигаданого світу умовних багатіїв, їх слуг, полюбовниць, бандитів, сищиків. Артистам Д. Мілютенку, М. Шарову, Л. Максимовій, М. Граббе нічого іншого не лишалось, як показувати людей і розігрувати пристрасті, немовби перейняті із старих детективних романів.

Мальовничо-колірна характеристика обстановки з перевагою тем-

ного і жовтого тонів — кольору смерті, злочину і зради — підкреслювала умовність негативних осіб.

Цей мелодраматичний несмак також знижував враження від фільму. Коротка характеристика основної групи оригінальних творів українського кіно досить переконливо показує, як розроблялася тема радянської дійсності його майстрами, що зроблено ними успішно і в чому полягають їх недоліки. Значно більше порівняно з першим післявоєнним п'ятиріччям було створено фільмів про радянську людину, водночас загальний художній рівень цих фільмів навіть при найбільш доброзичливій оцінці не можна визнати задовільним. Твори, подібні до «Тривожної молодості», є приємним винятком, в той час як вони повинні стати правилом. Найбільш поширений недолік українського кіномистецтва полягає в тому, що правильні самі по собі ідейно-тематичні задуми не знаходять рівноцінного художнього втілення ні в сценаріях, ні в режисерській інтерпретації. Посередністю і примітивністю художньої форми відзначається переважна більшість фільмів. Отже, усунення розриву між задумом і його образним втіленням становить одне з головних творчих завдань української кінематографії.

До цієї групи входять фільми «Максимка» (1952), «Земля» (1954), «Назар Стодоля» (1954) і «Лимерівна» (1954).

Щодо спадкоємного зв'язку вони належать до однієї з найстаріших і найбільш плідних традицій радянської кінематографії — екранізації творів вітчизняної і світової класичної літератури. За оповіданнями, п'єсами, повістями передових російських і українських письменників минулого століття, за художніми творами літераторів інших братніх народів створена велика кількість фільмів. В українському кіно також було багато екранізацій. Класична література досить інтенсивно використовувався у початковий період його історії, коли ще тільки зароджувалась і складалась радянська драматургія. Пізніше інтерес до класичних літературних пам'яток з різних причин помітно зменшується, а напередодні Вітчизняної війни майже цілком зникає. В перші післявоєнні роки у зв'язку з великим скороченням програми виробництва екранізація допускалась дуже рідко. За останні роки стан щодо цього поліпшився. Класична література стає знову тим невичерпним джерелом, звідки кіно все більше запозичує сюжети, ідеї, образи, які знайомлять глядачів з умовами життя в старому суспільстві, з боротьбою його кращих людей за розумний, справедливий соціальний устрій.

Серйозний інтерес до екранізації літературної класики викликаний об'єктивними причинами. Він відбиває передусім велике зростання культури радянського народу, його духовних запитів. З другого боку, цей інтерес посилений рішеннями XIX з'їзду партії. Поставлене ним завдання щодо значного збільшення випуску художніх фільмів, підкріплене відповідними організаційними і фінансовими заходами, спричинилося до широкого розгортання кіновиробництва. Безсумнівно, зростання кіновиробництва буде здійснюватись і за рахунок екранізації.

При екранізації в прямому розумінні слова, тобто коли твір класичної літератури втілюється засобами кіно, «перекладається» на його мову

за його законами й правилами, виникає досить складна творча проблема. Суть її полягає в тому, щоб ідеї, образи, стиль та інші художні особливості класичного оригіналу здобули загалом рівноцінне втілення в образах кіно.

Питання це на перший погляд може здатися простим. І справді, чи так вже важко створити фільм, наприклад, за п'єсами Гоголя, Островського, Шевченка, Франка, Тобілевича? Епоха зображена класиками в яскравих картинах, ідеї прогресивні, конфлікти глибокі, характери обрисовуються рельєфно, мова гнучка і образна. Здавалося б, немає нічого простішого для досвідченого митця, як взяти таку п'єсу і відразу почати складання режисерського сценарію... Та, звичайно, подібна думка була б помилковою. Постановка фільмів за класичними творами літератури є справою надзвичайно складною.

Досвід багатьох екранізацій показує, що найбільша творча складність випливає саме з необхідності зберегти і передати в образах і стилі фільму особливості образів і стилю класичного літературного оригіналу. Тут, як правило, криється справжня проба таланту сценариста, режисера, актора, оператора.

В радянському кіно є чимало прикладів правильного, вдалого розв'язання проблеми екранізації. Мабуть одним з найкращих до цього часу залишається «Пишка» (1934) режисера М. Ромма, поставлена за одноіменним оповіданням Мопассана. В ній тонко передано уїдливі сарказм у змалюванні нравів буржуазного суспільства того часу, характерів дійових осіб, а також загальної атмосфери і колориту Франції 70-х років XIX ст. Стиль Мопассана визначив стиль фільму, манеру і прийоми акторської роботи, весь зображувально-живописний образ фільму.

В українській кінематографії прикладом досить вдалої екранізації є фільм «В далекому плаванні» (1946) В. Брауна, здійснений за кількома оповіданнями К. Станюковича. У фільмі досить вірно показані матроси і офіцери російського військово-морського флоту початку 60-х років XIX ст., їх взаємовідносини, побут, флотські порядки, з таким знанням і такою майстерністю описані К. Станюковичем. Разом з тим у фільмі мали місце мотиви, зовсім не властиві вимогливому реалісту, яким був автор згаданих оповідань. Найбільше вони відчувались у зображенні іноземних портових міст, наприклад, у посиленому інтересі до різних екзотичних елементів.

Фільм «Максимка», поставлений В. Брауном за сценарієм Г. Ковтунова, екранізацією може бути названий умовно, з великими застереженнями. Сюжет одноіменного оповідання К. Станюковича опрацьований сценаристом цілком довільно, на свій розсуд. Деякі мотиви оповідання, зокрема надзвичайно коротке повідомлення мічмана Петеньки про бриг «Бетсі», капітан якого був господарем хлопчика-негра, у сценарії стали першопричиною конфлікту. Взагалі ж невеликий твір К. Станюковича

використаний авторами фільму лише як основа для багато в чому довільних сюжетних побудов.

А втім фільм «Максимка» користувався великим успіхом у глядачів: він патріотичний за змістом; зворушливо змальована доля безпорадного, забитого негренти, підбраного в океані і по-батьківському приголубленого російськими матросами; викликав симпатію кремезний (у К. Станюковича — невеличкий і худорлявий) матрос Лучкін, який взяв під своє заступництво Максимку; глядач обурювався жорстокістю капітана «Бетсі», яка проявлялась в його поводженні з кольоровими людьми. Літературні якості фільму доповнювалися акторським мистецтвом. Б. Андреев грав Лучкіна, архангельський школяр Толя Бовикін талановито виконав роль Максимки, М. Астангов чудово передав характер капітана «Бетсі». Добре розв'язали свої завдання й інші актори, в тому числі М. Крючков (боцман Матвеїч), С. Курилов (капітан корвета), С. Каюков (старший офіцер), В. Балашов (старший лейтенант Чебикін), В. Тихонов (лейтенант Горелов), М. Бернес (корабельний лікар), П. Соколовський (писар), Е. Геллер (помічник капітана «Бетсі»), О. Кашперов (боцман Річардс) та ін.

Зйомки операторів О. Мішуріна, В. Філіппова, С. Ревенка можна було б назвати навіть відмінними, якби вони краще передали відчуття морської стихії, простору, атмосферу і «фактуру» океану.

Але, зрозуміло, успіх «Максимки» ні в чому не міняє суті самої проблеми екранізації, не виправдовує сваволі у поводженні з класичними творами літератури і драматургії. Художньо-естетична і суспільно-виховна мета екранізації у строгому розумінні слова досягається лише в тому випадку, якщо класичний оригінал правильно прочитується та глибоко, образно і точно передається мовою кіно.

Дещо інакше екранізація здійснюється у фільмах «Земля», «Лимерівна» і «Назар Стодоля». В них досить виразно виступають, так би мовити, два аспекти екранізації, тісно пов'язані між собою. Один стосується оцінки ідейно-образного змісту екранізованих творів і повноти його розкриття, другий — прийомів і засобів кінематографічного втілення.

О. Швачко, В. Лапкниш, В. Івченко як актори сценарних розробок за повістю О. Кобилянської «Земля» і п'єсами «Лимерівна» та «Назар Стодоля» Панаса Мирного і Т. Шевченка в основному вірно передали головні сюжетні мотиви творів, долі персонажів, суть суперечностей і конфліктів між ними. Щодо цього вони прагнули ближче дотримуватися літературних першоджерел. Але, звичайно, деякі зміни, що диктуються обсягом літературного матеріалу, ними зроблені. Адже неможливо було вмістити у жорсткі рамки одного фільму, скажімо, зміст повісті «Земля», викладений майже на 16 авторських аркушах. Однак те, що становить драму гуцульського селянина, передано О. Швачком досить виразно.

В. Лапокниш зробив часткові скорочення тексту ролей і деякі композиційні зміни у п'єсі П. Мирного, викликані суто формальними причинами. Далі буде сказано, який недолік допущений ним у трактуванні окремих образів драми. В. Івченко також скоротив дещо у п'єсі Т. Шевченка, але його скорочення не торкнулись помітно суті образів дійових осіб. До речі, слід підкреслити, що теперішня екранізація «Назара Стодоля» є певною мірою художньою реабілітацією в українському кіно драматичного твору великого українського поета. Раніше, у 1936 р., він був екранізований Одеською студією. Випущений тоді фільм «Назар Стодоля» являв собою зразок вульгарно-соціологічного «переосмислення» класики. У фільмі все було поставлено з ніг на голову. Було введено нову дійову особу — польського пана Халецького, сусіда і суперника Кичатого в експлуатації простих козаків. Історія непримиренної ворожнечі двох панів зайняла у фільмі майже половину місця. Гнат Карий і Назар виявились не більше і не менше, як ватажками повсталих селян, керівниками розгрому садиб Халецького і Кичатого. В цілому п'єса Т. Шевченка стала приводом до соціологічних вправ.

Безсумнівний художній інтерес становила лише гра А. Бучми в ролі Кичатого, а також деяких інших акторів, які зуміли створити виразні, переконливі образи всупереч зміні сюжету п'єси. Проте на змісті їх акторських образів не могла не відбитись вульгаризація ідейного змісту драми.

Та хоч автори сценарних розробок вірно зрозуміли основні сюжетні мотиви і конфлікти, в ряді випадків вони все ж не уникнули недоліків.

О. Швачко спростив своє завдання, переробляючи для екрана такий оригінальний художній твір, як «Земля» О. Кобилянської. Спрощення виявилось переважно в тому, що він не розкрив, — а якщо і прагнув розкрити, то вкрай неспілку і недостатньо, — конкретного «матеріального» ставлення героїв до землі. У сценарії і фільмі видно, що драма, яка відбувається в сім'ї Івоніки, викликана, зрештою, умовами дрібнобуржуазного селянського середовища, де володіння землею є головним джерелом існування. Але сказати тільки так і тільки про це було аж ніяк не достатньо. Слід було значно ближче придержуватися повісті і в зображенні того, що можна назвати «поезією землі» і що О. Кобилянська виразила з незрівнянним мистецтвом.

Її персонажі не тільки говорять про землю, вони живуть нею у повному розумінні слова, відчувають її. Земля наповнює і замикає увесь їх світ, встає перед ними в різні пори року у проникливих ліричних картинах. Гармонічна злитість внутрішнього психологічного життя людей з образами природи становить відмітну рису стилю повісті. Земля виступає в ній неодухотвореним героєм. А саме це у сценарній розробці було втрачено. Івоніка, Марія, Михайло, Сава про землю говорять охоче і часто,

Анна згадує про неї навіть у першу хвилину свого любовного освідчення з Михайлом, але не більше. Показ їх ставлення до землі обмежений лише областю слова, воно не дістало образного підтвердження через інші кінематографічні елементи.

Викликає заперечення кінець дії. В повісті О. Кобилянська розповіла, що старий Івоніка усім серцем прив'язується до хлопчика — сина Петра і Анни. Світлий, мажорний акорд, який завершує напружено-тяжку оповідь, відбиває впевненість у тому, що хлопчик вийде в інший світ і виправдає надії на краще майбутнє. Таке рішення природно впливало із сюжету повісті і було її художнім завершенням. У фільмі старі Івоніка і Марія, відпочиваючи на роботі, пестують чийось хлопчика і дівчинку, що підійшли до них. Івоніка бере хлопчика на руки і промовляє слова надії про можливе майбутнє щастя на землі. Проте це не мало необхідного зв'язку з сюжетом і тому прозвучало як риторична фраза.

В. Лапокниш вніс у п'єсу «Лимерівна» деякі нові мотиви, що стосуються найбільше змалювання Кнура і Марусі. В його змінах яскраво помітне прагнення посилити «соціальне звучання» п'єси, «загострити» характеристику персонажів, не спиняючись при цьому навіть перед порушенням художньої правди літературного першоджерела. Кнур у фільмі вже не просто заможний селянин, а справжній куркуль; він власник вітряка, у його господарстві працює кілька наймитів. Згідно з таким соціально-економічним «загостренням» Кнур наділений справді куркульською жорстокістю. Маруся — справжня дочка куркуля. Виходячи з цього, дано і рішення драми, зокрема, її заключних сцен. Власне, В. Лапокниш просто вилучив з них усе, що так або інакше вступало у суперечність з його прямолінійним тлумаченням Кнура і Марусі. Маруся, звичайно, не відчуває за собою навіть найменшої провини за смерть Наталі і не просить у батька дозволу піти в монастир. Кнур цілком байдужий до того, що трапилось. Трагедія загубленого молодого життя зовсім не бенгезить його грубої здирської душі.

З абстрагованих соціологічних міркувань вільна зміна окремих образів «Лимерівни», можливо, може здатися і доречною та припустимою. Справді, що можна заперечити проти похвального наміру режисера поглибити викриття жорстокості і корисливої хитрості багатіїв? Прогне, якими б привабливими не були самі по собі такі прагнення, їх слід погоджувати з конкретним змістом самої п'єси. А в ній Панас Мирний засудив не тільки чванливу багачку Шкандибиху, заражену злочасною недугою Лимериху, обачливого Кнура, себелюбку Марусю. Його критичний вирок, зрештою, був спрямований і проти інших, більш глибоких явищ життя. Як і інші українські письменники-реалісти, які співчутливо ставилися до трудового народу, Панас Мирний ясно розумів, що все зло і всі лиха породжуються соціальними причинами, що трагедії окремих людей кореняться в несправедливих суспільних умовах. Тим-то в «Ли-

мерівни» прямі, безпосередні винуватці обману коханої бідної дівчини також зазнають тяжкого потрясіння. Загибель Наталі круто міняє їх життя. Свідомість своєї причетності до обману змушує Марусю та її матір назавжди зникнути за монастирськими ворітьми. Кнур, який прагнув зміцнити своє господарство, передавши його в надійні руки Василя, залишається нещасним і самотнім. Василь, обурений підступністю тих, кому він звик прямодушно вірити, іде шукати правди у козацькій вольниці. Все рушиться і розсипається. Такою розв'язкою драми Панас Мирний нібито наштотував читача на висновок, що життя погане, якщо воно ні для кого не влаштоване, що його треба якось перебудувати і поліпшувати, пристосовуючи до вимог розумного людського існування. А. В. Лапокниш, спростивши образи Кнура і Марусі, усунув разом з цим і узагальнюючі мотиви п'єси. Фільм від цього втратив як у силі викриття неправди минулого, так і у своїй художності.

При екранізації класичних літературних творів взагалі досить часто проявляється свого роду напівприховане, напівінстинктивне недовір'я до їх ідейної ясності. Через це виникає прагнення «підправити» класика, опустити в його п'єсі або повісті одне, відредагувати злегка інше і т. ін. Для виправдання таких не дуже делікатних операцій висловлюється багато всіляких важливих міркувань. Але якщо враховувати конкретний творчий досвід, доробка, зміна класичних творів у переважній більшості випадків є переконливим свідченням невміння охопити їх з усіх боків, в усьому ідейно-образному багатстві їх змісту.

Першорядне значення для розвитку самого кіномистецтва має питання про майстерність екранізації, тобто про використання специфічних засобів кінематографії при втіленні класичних творів літератури. Значення цього питання слід навіть підкреслити, оскільки в ряді фільмів українського кіно, випущених за останні роки, видно нігілістичне ставлення до зображувальної природи кіномистецтва. Замість свідомого користування у повному обсягу сильною, гнучкою мовою кіно багато творчих працівників задовольняються зовсім некритичним механічним запозиченням прийомів суміжних мистецтв і літератури. Внаслідок цього в сценаріях слово виступає часто як єдиний засіб зображення; режисери нехтують кінематографічною формою, надаючи перевагу театральній мізансцені; оператори, особливо в кольорових фільмах, часто-густо впадають у живописний натуралізм. Немає потреби говорити, якої непоправної шкоди це завдає виразності фільмів, як знижує і притупляє їх емоційальний вплив на глядачів.

Фільми-екранізації дають досить матеріалу подібного роду.

Сильною стороною як «Землі», так і «Лимерівни» та «Назара Стодолі» є акторське мистецтво.

В. Сокирко вірно зрозумів і чудово втілив характер Івоніки — повільного терпеливого селянина, який усім своїм мужицьким єством при-

ріс до землі, до поля і готовий заради них терпіти будь-які злигоди. На нашу думку, він незрівнянно краще, повніше, ніж інші актори, зайняті у фільмі, втілює головні риси свого літературного прототипу. Його Івоніка являє собою у точній відповідності з повістю живописний тип гуцульського селянина, чий побут, образ життя, напрям думок, взагалі все коло нескладних духовних інтересів і потреб цілком визначаються владою землі, цією магічною силою, що протягом століть тримала селянина у рабській залежності від себе. Якби трактування В. Сокирка було підтримано відповідно режисером і оператором, якби поетична ідея акторського образу здобула послідовне втілення у зображувальному рішенні фільму, характер Івоніки, напевно, став би одним з найбільш художньо значних в українському кіно. Івоніка — Сокирко поселянському повільний як в рухах та скупих рідких жестах, так і в мові. За його словами, які вимовляються ним рівно, без інтонаційного виділення і сильного емоціонального забарвлення, відчувається якийсь важкий, іноді навіть престо болісний хід плутаних, невиразних думок. Автор виразно дає відчуття, що його літній герой із зашкорублими руками звик не поспішаючи ходити за волами, благоговійно зорюючи поле, і кожен шматок хліба, здобутий у безперервній праці, сприймає як щасливий дарунок зрадливої, похмурої мачухи-долі.

Н. Ужвій, достойна партнерша В. Сокирка, граючи Марію, добре виразила її тяжкі переживання. Щирість почуттів Марії — Ужвій не викликає сумнівів у жодній сцені. Її виконання розкриває перед глядачем безвихідне становище селянської жінки, позбавленої найменших радощів і відпочинку, заклопотаної постійними турботами про шматок хліба, про землю, про долю своїх дітей. Разом з тим не можна не відзначити і того, що в окремих епізодах актриса надала Марії надмірно одноманітного мелодраматичного тону. Якими б не здавалися похмурими обставини повсякденного побуту Марії, як би не ятрилось її серце, наприклад, від руйнівної поведінки Сави, все одно вона повинна була знати, хоча б зрідка, хвилини бадьорого пожвавлення, миттєвої боязкої надії на щось краще, які супроводжуються теплим блиском очей і посмішкою на завжди скорботному обличчі. Такі рідкі прояви душевної сили, свого роду сигналів живої енергії не тільки не затьмарили б почуття важкості існування Марії, але навіть загострили б його ще більше.

Проникливо грала в «Лимерівні» Т. Алексеева, яка створила трагічний образ Наталі, жертви розрахунку, прямого обману. У трактуванні актриси трагічність її героїні випливає з того, що вона побачила брехню і обман, якими її оточили найближчі їй люди, але не знайшла в собі мужності розумно вийти з кола диких умов, що нівечать людину. Цю суперечність, всі пута, що її зв'язували, вона розв'язала смертю. Т. Алексеева проникливо показала духовне прозрівання Наталі, звільнення її від глибокого, нічим не затьмареного довірливого ставлення до

людей і те, як разом з відчуттям лиха в її душу проникли гіркий скептицизм, сльози, почуття цілковитої неможливості змінити якимось своє становище. Мабуть, найбільше вдалися молодій актрисі сцени, де підступність близьких встає перед Наталею в усій відразливості і де її моральні сили ламаються під важким тягарем, що звалився на них. Шкода тільки, що враження від останніх епізодів фільму послаблюється режисерським рішенням. Василь піднімає на руки мертву Наталю і йде. Куди? Навіщо?..

Образу Назара Стодолі актор М. Зимовець надав героїко-романтичного забарвлення. Таке трактування, на нашу думку, цілком доречне і законне, воно не суперечить змісту характеру героя, як останній зображений у п'єсі Т. Шевченка. Назар — гордий, самобутній козак, в ньому сильно розвинене почуття людської гідності, він не ламає догідливо шапки навіть перед самим гетьманом. Саме ці риси М. Зимовець зробив основними. Найбільш загальною ознакою акторського трактування Назара, є, мабуть, схвильованість, піднесеність, запал у втіленні вчинків і почуттів героя. Справді, Назар — Зимовець жодного разу не з'являється в іншому стані. Його енергійна натура, обурена несправедливістю Кичатого, не дозволяє йому бути байдужим жодної хвилини. Він обурюється у сценах з Кичатим, збуджений і ледве володіє собою під час розмови з другом Гнатом Карим, поривчастий і ніжний в епізодах з Галею. На протязі всієї дії Назар виступає як людина, що збуджена сильними пристрастями і переживає почуття романтичного піднесення. Ці його особливості викликають в пам'яті такі самі романтичні образи з інших творів українського кіно, зокрема з фільмів «Арсенал», «Щорс», «Богдан Хмельницький».

Виразно відчувається, що постановники фільмів: А. Бучма і О. Швачко — «Землі», В. Івченко — «Назара Стодолі», В. Лапокниш — «Лимерівни» прагнули виразити своє розуміння екранізованих творів передусім через мистецтво актора. Але всі вони допустили один недолік. Вони не підтримали творчих зусиль акторів достатньою мірою власне режисерськими кінематографічними засобами. Винахідливість постановників спрямовувалась не завжди вірними професіональними настановами.

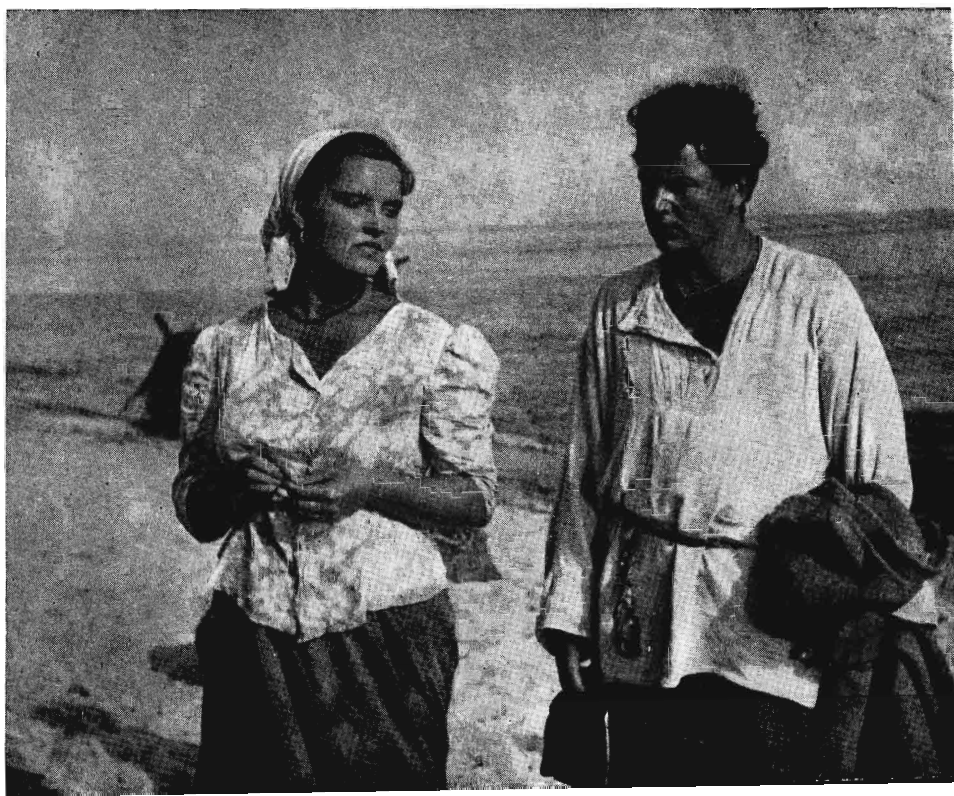
Більшість названих режисерів має досвід тривалої роботи в кіно. Однак, незважаючи на серйозну практичну «школу», яка дозволила їм, здавалося б, близько пізнати специфіку кіномистецтва, фільми свої вони вирішили в театральному плані. Театр менше помітний в «Землі», хоч його елементи наявні і тут, і просто переважає в «Лимерівні» і «Назарі Стодолі».

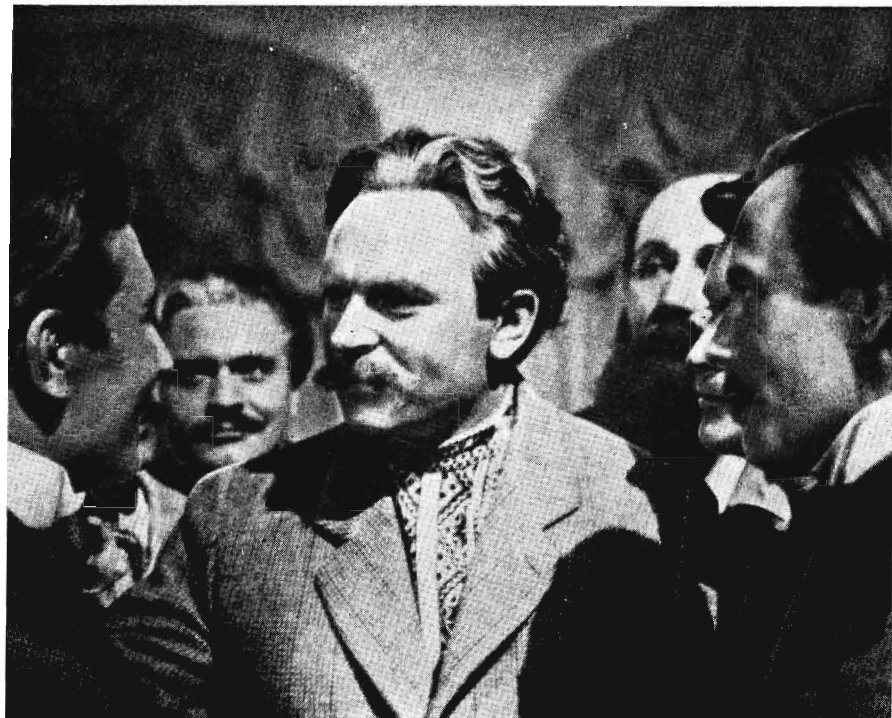
В «Землі» є сцени прозорі і виразні з точки зору форми кіно. До їх числа належить, наприклад, прощання Михайла з Анною, коли молодий гуцул іде в солдати. Його мовчазний уклін дівчині, що стоїть віддалік біля тину, і такий самий мовчазний, повільний і низький уклін



«Мальва».
Кадр з фільму.
В ролі Сергія —
Г. Юхтін.

«Мальва».
Кадр з фільму.
В ролі Мальви —
Д. Рітенбергс,
в ролі Якова —
А. Ігнат'єв.





«Іван Франко».
Кадр з фільму.
В центрі —
в ролі Франка —
С. Бондарчук.

«Іван Франко». Кадр з фільму.



Анни у відповідь розкриває стан закоханих, що розлучаються, краще, ніж слова. Запам'ятовується також короткий епізод зустрічі Анни із Савою біля річки. Зле, збуджене обличчя парубка, зняте крупним планом, і зляканий скрик дівчини вичерпно пояснюють їх взаємні почуття. Тут і в деяких інших випадках розповідь ведеться точною кінематографічною мовою.

В «Лимерівні» і «Назарі Стодолі» також можна знайти певну кількість епізодів, які вражають завдяки виразності психологічної характеристики персонажів, узагальненості образного змісту, лаконічності виразу. Але це спостерігається тільки там, де режисери, немовби забувши на мить про театр, користуються природними засобами кіно. Коли ж вони, ніби схаменувшись, знову звертаються до театральних прийомів, їх фільми втрачають виразні ознаки кінематографічної форми.

Повість «Земля» не зв'язувала автора сценарію і режисерів будь-якими жорсткими вимогами щодо принципів побудови дії фільму. Однак обмежувальні театральні прийоми відбилися цілком виразно. Практично це виявилось в тому, що хоч герої і з'являються на натурі, хоч за їх постатями часто видно гілля справжніх, а не бутафорських дерев, проте не зникає досадне почуття, начебто вони діють серед тісних сценічних декорацій. У сценарній розробці, як вже зазначалося, був втрачений поетичний зв'язок персонажів із землею. Земля не виступає там, на відміну від повісті, неодухотвореним героєм, що в свою чергу перешкодило потім вивести дійових осіб на простори природи, у світ селянської землі, сповнений для Івоніки, Марії, Михайла магічного тяжіння. Зображувальне трактування фільму, знятого оператором Н. Слуцьким, робило наочним цей недолік. За винятком одного або двох епізодів пейзажі у фільмі не мають ніякого відношення до стану героїв. Операторський погляд на природу вкрай слабо підкорений інтересам рішення драматичного завдання.

Смак до театального наклав виразне відбиття і на поведінку акторів. Наприклад, виконавці ролей Івоніки, Марії, Анни, Сави однаково по-театальному виражали стан своїх героїв, побачивши убитого Михайла, скрикували «Михайло!» і падали на його труп.

В «Лимерівні» і «Назарі Стодолі» просто вже видно сценічну роботу; переважна більшість мізансцен в них нічим не відрізняється від театральних; часом важко зрозуміти, чи це екранізація чи фільм-спектакль. Обидва фільми можуть почасти служити прикладом того, як програють твори кіномистецтва, вирішені прийомами, чужими його естетичній природі.

В «Лимерівні» вирізняється сцена, де доведена до відчаю, майже до істеричного стану Наталя частує Кнура, Лимериху, Марусю. Не може не хвилювати напружений, сповнений гірких натяків монолог нещасної жінки, подібний до викривальної промови, в якій образа, душевний біль,

сарказм однаково забарвлені трагічним почуттям повної безвиході. І зовсім не важко уявити, наскільки виразнішою стала б ця сцена, якби режисер побудував її за правилами кінематографічної мізансцени. Тоді б вона набула внутрішньої динаміки, глядачі виразніше побачили б і відчували, що її учасники не тільки сидять за столом і промовляють слова за текстом ролей, а й живуть, вражені кожний по-своєму горем Наталі.

В «Назарі Стодолі» посилену увагу викликає, наприклад, різке зіткнення Назара з Хомою Кичатим, який посватав дочку за старого полковника. Гострий за своїми можливостями драматичний епізод вкрай приглушений тим, що в його дію зовсім не введені інші особи. Вони стоять на другому плані і пасивні, як учасники масовки в якомусь поганому театральному спектаклі. Вся їх роль вичерпується тим, що вони спостерігають сварку героїв першого плану. Не вловлений і не показаний їх безпосередній інтерес до сварки, не підкреслені природні в цій ситуації симпатії одних, антипатії інших. В результаті, хоч епізод і прозвучав досить виразно завдяки тексту Т. Шевченка і акторському виконанню, в ньому, проте, не було широкого художнього узагальнення, властивої для кіно жвавості.

Не менш суперечливою виявилась і робота оператора С. Ревенка. У фільмі є багато планів, які відзначаються майже графічною чіткістю зображення, лаконізмом характеристики, строгою добірністю барв. А поряд з ними незбагненно уживаються художньо слабкі кадри, нібито зняті іншим, невибагливим майстром. В них заявляє про себе те, що можна назвати живописним натуралізмом і що становить предмет надмірного захоплення серед операторів кольорового кіно.

Наочне уявлення про це дають численні епізоди фільму. Знімаючи внутрішній вигляд хати Кичатого, оператор надзвичайно старанно висвітлив різноманітні предмети козацької розкоші. Персонажі, зокрема Галья, Стеха, Хома, часом губляться серед різнокольорових дорогих килимів, що переповнюють приміщення, серед ікон, оксамиту та іншого багатства чванливого сотника. Іноді вони здаються просто якимись необхідними деталями обширного мальовничого фону. Гра барв, переливи тонів, перенасиченість кадрів колірною яскравістю роздвоюють увагу глядачів, змушуючи їх вирішувати, що ж тут важливіше: сріблясті відтінки голубуватої сукні Галі, бронзові зборки жупана Хоми чи стан діючих осіб?

Правда, Т. Шевченко, характеризуючи убранство світлиці Хоми, вважав за потрібне підкреслити його багатство. Уявлення про це можна було дати, не складаючи гімна на честь речей.

У великому епізоді «Вечорниці» формальний живописний елемент зовсім витіснив драматичний зміст. Стеха з її віроломством справляє тут враження досадної випадковості. Мистецтво оператора цілком було віддане зображенню барв, щоб якнайповніше передати їх гру. Танці молодих па-

рубків, танок дівчат, групування учасників епізоду навколо кобзаря використані як привід для побудови цілої серії поточних, мінливих кольорних композицій. Голубий, білий, рожевий, синій, червоний кольори, взяті в різних сполученнях, заповнюють кадри. Завдання своє оператор звів, по суті, до того, щоб створити блискуче видовище барв. Із засобу зображення колір перетворений в об'єкт і мету зображення. Драматургічний матеріал п'єси виявився зведеним до стану якоїсь байдужої основи для виведення різних мальовничих узорів.

Як загальний висновок можна сказати, що фільми-екранізації також підтверджують, яким актуальним для української кінематографії є завдання підвищення ідейно-художніх якостей творів.

Класика для нас не мертва. Вона становить живий, активний елемент багатонаціональної радянської культури, вона вчить, виховує, збагачує учасників комуністичного будівництва. Кінематографія буде звертатися до неї безперестанно. Але щоб правильно використати величезне художнє багатство, нагромаджене у минулому, і розкрити його в рівноцінних образах і картинах, мйстри кіномистецтва повинні підвищувати свої знання і всемірно удосконалювати свою майстерність.

новий Гай» являють собою спробу вже більш рішучої самостійності екранізації відповідних оперного і драматичного спектаклів. Їх режисери В. Лапокниш і Т. Левчук, мабуть, прагнули відійти від театру як у трактуванні, так особливо у засобах втілення музично-оперного і літературного матеріалу. Проте свій намір здійснили далеко не цілком.

В «Запорожці за Дунаєм», звичайно, підкупала музика, підкупали неповторні класичні образи Карася і Одарки. Щодо режисерської сторони, то В. Лапокниш не використав, як слід, можливостей кіно з тим, щоб надати дії фільму жвавості і напруженості, звільнивши його від зайвої оперної умовності. У фільмі майже зовсім не виявилось природи, кидається у вічі суто оперна бутафорія, груба підробка під натуральні предмети. Виконавці деяких ролей мають хороший голос, але посередні драматичні дані. В цілому фільм виявився більше оперою, ніж твором кіно.

В «Калиновому Гаї» режисер Т. Левчук і оператори Д. Демуцький, Н. Слуцький, В. Філіппов дію винесли на природу, розгорнувши надзвичайно яскравий кольоровий фон. Річка, її береги, заходи сонця, квітучі сади та багато інших краєвидів відзначаються різноманітністю барв, пишнотою, святковою мальовничістю. В такому оточенні, серед запашної природи живуть і діють герої фільму. Співзвучно розкішній природі, вони одягнені в чудове шерстяне і шовкове вбрання. Будинки колгоспників подібні до міських коведжів, вони потопають у зелені.

На жаль, зображально-живописний образ фільму не завжди в'яжеться із змістом п'єси, із суттю її драматичного конфлікту. Матеріальний достаток, який підтверджується на кожному кроці різноманітними засобами, робить невиправданою «опозицію» Вітрового, усуває причини його незадоволення Романюком. Справді, навіщо було вимагати кращої організації праці, збільшення виробітку на трудовень, якщо колгоспники і без того вже перебувають у нечуваному матеріальному достатку.

Винесення дії на природу являло собою певною мірою лише перший крок на шляху відходу від театру. Т. Левчук міг зробити, але чомусь не зробив другого, більш сміливого кроку, щоб розірвати театральну форму, змінивши п'єсу згідно з вимогою екранізації. Хоч дія і була винесена на природу, вона ні в чому не змінилась істотно в порівнянні з театром. Мізансцени, особливо групові, фактично виявилися копією театральних. Персонажі сиділи, сперечались, сварились, мирились, приходили, виходили так само, як це робиться в спектаклі. Тільки на цей раз спектакль ішов не на сцені театру імені Ів. Франка, серед мальованих декорацій, а серед справжньої природи.

Перевага фільмів-спектаклів полягала в акторській роботі, в мистецтві виконавців головних ролей як радянського, так і класичного репертуару.

Рецензенти на диво одноставно відзначили успіх артистів театру імені Ів. Франка, зайнятих у фільмі «Укрادене щастя». А. Бучма, Н. Ужвій,

В. Добровольський психологічно проникливо розкрили характери Миколи Задорожного, Анни, Михайла Гурмана. Вони показали, що саме нівечило в минулому життя простих людей, яка сила забирала їх людське щастя. Особливо відзначалась гра А. Бучми.

Артисти Г. Юра, М. Крушельницький, В. Чайка та інші виконавці комедії І. Тобілевича «Мартин Боруля» талановито викрили і висміяли станові передсуди, сказавши своїм трактуванням образів п'єси, що справжнє, розумне честолюбство людини повинно полягати в його прагненні до чесної праці. Г. Юра правдиво відтворив риси головного героя, Мартина Борулі, послідовно, крок за кроком показавши розвиток його комедійної пристрасті, різні її відтінки, а потім і цілковите одужання від станової хвороби. М. Крушельницький в ролі наймита Омелька підкреслив його здоровий глузд, скептицизм і напівприховане іронічне ставлення до господаря. Цим артист вніс деякі нові мотиви у тлумачення характеру мовчазного наймита.

У фільмах-спектаклях «В степах України» і «Калиновий Гай» брали участь в основному ті самі актори. Всі вони досить успішно виконали свої ролі, деякі досягли високих мистецьких результатів.

Неповторним був Ю. Шумський у виконанні ролей Галушки і Романюка. Граючи ролі цих відомих персонажів п'єси О. Корнійчука, він розкрив такі сторони свого величезного оригінального таланту, показав таку майстерність перевтілення, що про це слід було б написати спеціальне монографічне дослідження. Його образи багаті винятковим мистецьким змістом, який не вкладається у звичні оціночні формули. В Галушці він відкрив глибокий природний національний розум, не дуже оброблений і відшліфований освітою, але зате якнайкраще пристосований до реальних умов життя. Класичному Галушці у виконанні Ю. Шумського обставини підказують, що треба йти в ногу з часом, не відстаючи від нього, але він помиляється в засобах досягнення цього. Природний розум, хитрість, готовність прилаштовуватися до зовнішніх, часто випадкових фактів життя пояснюють по-своєму гнучку кмітливість Галушки, з якою він керує кологоспом або ж схоплює відтінки думки «керівного товариша». Проте звідси ж випливають помилки в побудові «цвітущої життя», що приводять його кінець кінцем до неминучої поразки.

Поряд з Галушкою, втіленням Ю. Шумським, бліднуть і відступають на другий план інші персонажі. Наприклад, Д. Мілютенко переконливо виконав роль проникливого, що заглядає в майбутнє, Часника. З умоглядних ідейних міркувань симпатії глядачів повинні бути на боці Часника. Але безпосереднє мистецьке задоволення їм дає більше все ж Галушка. У Часника, очевидно, надто сильно виступають абстрактні принципи. Вони далеко не цілком розчинилися в особистому характері героя, не стали органічною частиною його художньої натури, в чому винен не

Це остання велика група творів, здійснених працівниками української кінематографії на протязі розглянутих років. До неї входять «В степах України» (1952), «Украдене щастя» (1952), опера «Запорожець за Дунаєм» (1952), «Калиновий Гай» (1953), «Мартин Боруля» (1953).

Півтора або два роки тому фільми-спектаклі заповнювали екрани кінотеатрів. Там глядачі мали змогу бачити кращі постановки провідних театрів, такі, як «Любов Ярова», «Розлом» «Ревізор», «На дні», «Єгор Буличов», «Анна Кареніна», «Живий труп», «Лихо з розуму», «Учитель танців» та багато інших.

Безперечно, фільми-спектаклі відіграли неоціненну загальнокультурну роль. Завдяки їм жителі найвіддаленіших місцевостей країни познайомилися з мистецтвом видатних майстрів сцени, з високим рівнем розвитку радянського театру. Разом з тим, захоплення фільмами-спектаклями мало певні тіньові сторони.

Як всяке захоплення, воно не завжди було достатньою мірою критичним і розбірливим, внаслідок чого на півдні фіксувались іноді спектаклі посередніх ідейно-художніх якостей. Крім того, широке вторгнення театру в кінематограф відвернуло на деякий час увагу майстрів кіно від важливих завдань кіномистецтва. До цього слід ще додати породження нігілістичного ставлення до зображувальної природи кіно. Порівняна творча легкість зйомки театральних постановок, а також їх незмінний успіх у глядачів звернули багатьох сценаристів і режисерів на шлях наслідування театру. В сценаріях з'явилися надмірно довгі діалоги, дійові особи почали зловживати розмовами; режисери нехтували кінематографічною формою, мізансцени у фільмах часто-густо будувались за правилами театрального мізансценування. В результаті фільми почали програвати в силі своєї емоційної дійовості. Пізніше, коли цей нігілізм у питанні про специфіку кіномистецтва набув цілком відвертих контурів,

залунали тривожні голоси, які закликали вивчати мову кіно, розвивати і удосконалювати його форму.

Не важко бачити, наскільки обмеженою була власне кінематографічна «проблематика» фільмів-спектаклів. Літературний матеріал, його зміст, образи, характери, їх трактування, стиль — взагалі увесь твір з усіма його художніми особливостями входили в галузь театрального мистецтва, втілювались його прийомами. Театральний режисер, театральний актор, театральний художник були тими особами, які повновладно тлумачили п'єсу. Роль кінематографії була тут суто службовою, в переважній своїй частині пасивною: остання лише надавала у розпорядження театру свої величезні технічні можливості. Якщо ж в окремих випадках автори фільмів-спектаклів і застосовували надзвичайно боязливо прийоми кіномистецтва, то робили це знову-таки з метою більш чіткого виявлення театральної інтерпретації п'єси.

Сказане цілком підтверджується фільмами-спектаклями української кінематографії.

Режисером спектаклів київського драматичного театру імені Ів. Франка «Украдене щастя», «Мартин Боруля», «В степах України» був Гнат Юра. Знімали їх режисери кіно І. Шмарук та Т. Левчук.

Немає ніякої потреби дріб'язково прослідковувати ті незначні зміни, що їх режисери кіно змушені були внести у п'єси або композиції спектаклів. Все, що вони робили, мало на меті єдино те, щоб надати спектаклям певної жвавості. Тим-то вони в одних випадках трохи скорочували тексти ролей, домагаючись прискорення темпу дії або ж полегшуючи монтажний перехід від сцени до сцени, в інших випадках показували персонажів крупним планом і т. ін. Звичайно, жодна з таких дрібних змін і прийомів не торкалася театральної природи вистави. Спектаклі і на екрані жили за законами свого театального життя.

Зрозуміло, неправильним було б зовсім не бачити кінематографічної культури в тих вузьких, тісних службових рамках, в яких вона тільки і могла проявитися у фільмах-спектаклях. Режисери пробували застосовувати при зйомці театральних вистав деякі елементарні прийоми кіно. Так, О. Швачко і оператор С. Ревенко, які фіксували комедію І. Тобілевича (Карпенка-Карого) «Мартин Боруля», досить гнучко користувались апаратом, виносили дію з чотирьох стін у дворик, в садок і т. ін.; вони прагнули «донести» до глядачів відтінки комедійного характеру людини, зараженої становими передсудами. Ще виразніше кінематографічні засоби використані при екранізації «В степах України». Режисер Т. Левчук помітно затушував відчуття сценічної коробки, чому багато сприяла відмінна операторська робота. Д. Демуцький так майстерно зняв павільйонні декорації, які зображували околицю села, що іноді їх дуже важко відрізнити від справжньої натури.

На відміну від сказаного фільми «Запорожець за Дунаєм» і «Кали-

стільки актор, скільки автор п'єси. А в Галушці приваблює саме різнобічність і реалізм виявлення живого характеру.

З не меншим блиском Ю. Шумський виконав роль Романюка. До речі, вдалим був його грим. Романюк огрядний і мальовничий. На ньому сорочка з надзвичайно широкою вишивкою, галіфе і чоботи. Кругле, важне обличчя прикрашають великі світлоруді вуса, які їх власник час від часу витирає величезною хусткою. Постать і одяг Галушки, звичайно, не відзначались такою імпозантністю і не свідчили про великі достатки і процвітання.

Характером, думками і психологією Романюк де в чому нагадує Галушку. Головне в ньому — переоцінка досягнутого, переоцінка ролі і значення своєї власної особи. Ці риси Романюка Ю. Шумський втілює з граничною виразністю. Хорошою партнершею артиста була Н. Ужвій, яка грала роль Ковшик. Деякі спільні їх сцени просто виблискують талантом. Коли Романюк і Ковшик мирно розмовляють, наприклад, про те, що добре було б прикрасити кладовище деревами, або коли Ковшик запрошує розвінчаного голову до себе у гості, на вечірку, важко висловити, скільки розуму і гумору відчувається в їх словах, поглядах, інтонації, натяках...

Взагалі, як вже зазначалося, фільми-спектаклі мали серйозне загальнокультурне значення, знайомлячи глядачів найвіддаленіших місць у різних республіках з досягненнями театрального та оперного мистецтва братніх радянських народів. У численних рецензіях, що публікувалися в центральних і республіканських газетах, вказувалось, чим і чому близькі трудящим, приміром, Грузії, Казахстану або Туркменії постановки «Украдене щастя», «В степах України», «Калиновий Гай». В житті і становищі українського народу, відображених у класичних і сучасних творах, трудящі інших радянських республік знаходили багато рис, подібних до їх власного стану: соціальне безправ'я в минулому, всебічний економічний, політичний і культурний розвиток після Жовтневої революції. А це сприяло вихованню у глядачів почуття дружби, пролетарського інтернаціоналізму, радянського патріотизму.



Режисер О. Маслюков.

Розвиток українського кіномистецтва протягом дев'ятиріччя, з 1946 по 1954 р. включно, проходив в обстановці активного політичного і суспільного життя. Тільки-но замовкли гармати на фронтах Великої Вітчизняної війни, радянський народ-переможець приступив до відбудовної праці. Почалось нове успішне просування нашого суспільства до комунізму. За надзвичайно короткий історичний строк відбулося багато подій, які справили великий вплив на радянське мистецтво і літературу.

Початок дев'ятиріччя ознаменований пам'ятними рішеннями партії про літературу, театр, кіно, музику. В історії вітчизняної культури ці рішення займають винятково важливе місце, їх справедливо називають програмними документами,—так глибоко, всебічно і конкретно визначались у них вирішальні завдання соціалістичного мистецтва і літератури. Дещо пізніше за ініціативою партії були проведені широкі дискусії з найрізноманітніших проблем радянської науки—філософії, фізіології, мовознавства, біології та інші, які значно сприяли посиленню всіх галузей ідеологічної роботи. На Україні ЦК КП(б)У розкрив факти націоналістичних перекирчєнь в історичній науці, літературознавстві та художній літературі. Були здійснені заходи щодо посилення виховної роботи в республіці.

XIX з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу, який відбувся у жовтні 1952 р., прийняв директиви по п'ятому п'ятирічному плану. Їх здійснення забезпечило нове піднесення соціалістичної економіки і господарства, дальше зростання науки, культури, мистецтва, включаючи кіно.

В останній, завершальний рік розглядуваного дев'ятиріччя, у грудні 1954 р. відбувся Другий Всесоюзний з'їзд радянських письменників. Йому передували такі самі з'їзди в усіх союзних республіках. Митці слова, пензля, театру, кіно, музики, взагалі найширші верстви інтелігенції активно обговорювали стан радянської літератури та мистецтва, їх відповідальні завдання, що випливають з особливостей періоду поступо-

вого переходу до комунізму. В дискусіях, що розгорнулися у творчих організаціях, на сторінках газет і журналів, основна увага приділялась теоретичним проблемам соціалістичного реалізму.

В тому ж 1954 р., у травні, відбулась подія, яка глибоко відгукнулася у серці кожної радянської людини. Всі народи Радянського Союзу відзначили історичну дату величезного значення—300-річчя возз'єднання України з Росією. Свято викликало скрізь велике піднесення. Особливо широко, урочисто і багато воно, супроводжуване прийняттям важливих державних актів, відзначалося на Україні. Рішенням Союзного уряду до складу Української РСР була передана Кримська область, яка раніше входила до складу РРФСР. Відбулася сесія Верховної Ради УРСР, на якій були присутні делегації від усіх союзних республік і деяких країн народної демократії, в тому числі Польщі. На закінчення святкування була проведена ювілейна сесія Верховної Ради РРФСР за участю численної делегації від Української РСР.

Вся обстановка і атмосфера ювілейних днів були пройняті почуттям братнього єднання радянських народів, ідеями пролетарського інтернаціоналізму. Святкування було новим переконливим проявом моральної і політичної єдності багатонаціонального радянського суспільства.

Працівники українського кіно, на жаль, не створили художніх фільмів, так або інакше зв'язаних з подіями трьохсотрічної тісної дружби російського і українського народів. У дні ювілею на екранах з'явилися лише документальні фільми: «Навіки з російським народом» (сценарій А. Малишка, режисер М. Слущкий, виробництво студії кінохроніки) і «Співа Україна» (сценарій Ф. Маківчука і Л. Грохи, режисери В. Лапокниш і Т. Левчук, виробництво Київської студії художніх фільмів).

У першому фільмі розповідалось про древні початки дружби російського і українського народів, про основні факти визвольної боротьби народних мас України в 1648—1654 рр. і Переяславську раду, а також про економічне і культурне відродження республіки у складі Радянського Союзу. Основу другого фільму становив матеріал огляду художньої самодіяльності республіки, проведеного на честь 300-річчя возз'єднання.

Обидва фільми користувались успіхом у глядачів, про них написано багато схвальних рецензій. Але, зрозуміло, незважаючи на свої достоїнства, документальні фільми не могли замінити художніх. Майстри кіномистецтва, правда, почали тоді роботу по підготовці кількох творів, присвячених пам'ятним подіям 1648—1654 рр., проте робота ця дуже затягувалась.

Взагалі, 1946—1954 рр. відзначаються великою кількістю внутрішніх подій, інтенсивністю і різноманітністю ідеологічного життя. Це супроводжувалось у свою чергу зростанням активної виховної, перетворювальної ролі літератури і мистецтва, підвищенням вимог щодо якості художніх творів.

В результаті здійснення заходів щодо посилення ідеологічної роботи в українському кіно відбулися серйозні якісні зміни. Значно різноманітнішою стала тематика художніх фільмів. Поряд з темами про Велику Вітчизняну війну систематично розроблялись проблеми мирного господарського будівництва, здійснюваного радянським народом. В кращих творах того часу більш досконалішими стали прийоми художнього відтворення життя; драматурги, режисери, актори більш повно і переконливо показували істотні явища дійсності. Їх мистецтво звільнилось від пишномовства, перебільшеного ораторського пафосу, що характеризувало багато українських фільмів воєнних років. Творчі зусилля майстрів кіно тепер все більше зосереджувались на тому, щоб розкрити багатий, складний духовний світ радянського позитивного героя.

В післявоєнні роки українське кіно ще тісніше об'єдналось з іншими мистецтвами та літературою.

В попередні роки своєї історії воно, звичайно, також розв'язувало завдання, що їх висунули перед радянським мистецтвом революційне перетворення світу, практика соціалістичного будівництва. Це цілком безперечно. Але тоді в його русі все ж мали місце помітні відступи в бік від генеральної мети нашого мистецтва і літератури, ухили від неї у вигляді або якихось «шкіл», ворожих соціалістичному реалізму, або захоплення кінематографією як мистецтвом, що протистоїть іншим видам художньої творчості. Все це, разом узятє, перешкоджало більш тісному зближенню кіно з іншими видами мистецтва. Зрозуміло, можна знайти мотиви, спільні як для фільмів, так і для творів живопису, театру, поезії, прози тих вже віддалених років, але при уважному звіренні вони виявляються незрівнянно слабшими за ті, що спостерігаються тепер. Окремі оригінальні фільми в певному розумінні навіть посилювали відокремлене становище кіно щодо інших видів мистецтва.

Різка зміна у вказаному становищі намітилась з часів Вітчизняної війни. Коли над Батьківщиною нависла небезпека фашистського поневолення, українське кіномистецтво, так само, як кіно інших братніх радянських народів, всі свої зусилля підкорило тому, щоб у художніх образах втілити патріотичне піднесення радянських людей, сприяючи цим мобілізації їх моральних сил. Ця найвища мета міцно об'єднала все радянське мистецтво. Після Вітчизняної війни їх єдність, їх спільний фронт зміцнилися ще більше, в чому неocenенну роль відіграли рішення партії з ідеологічних питань. Зараз українське кіномистецтво значно активніше, ніж у минулому, в тісній співдружності з театром, літературою, живописом розв'язує завдання, висунуті партією і народом. Його історія все глибше і частіше переплітається з історією суміжних мистецтв.

Зближення мистецтв — в розумінні злагодженого виконання ними одних і тих самих спільних ідейних завдань — супроводжується у твор-

чий практиці посиленням їх взаємовпливу. Не важко уявити, як це збагачує кінематографію і як збільшує її активний вплив на життя.

Пошлемося на один приклад з багатьох.

Проблема художнього освоєння кольорового кіно, яка стала на Україні актуальною саме після війни, в останні роки, могла бути успішно розв'язана завдяки вивченню живопису, його величезного досвіду. Для того, щоб добре володіти кольоровою характеристикою як тонким різноманітним, надзвичайно дійовим художнім засобом, майстри кіно повинні були уявити значення колориту, колірної гами та інших подібних нових речей, розуміти які вчить спадщина великих живописців. Надзвичайно показово, що коли режисери, оператори, художники прагнуть серйозно оволодіти цим, їх мистецтво різко відрізняється від «творчості» тих, хто з барвами і кольором поводить, як маляр.

Слід зазначити, що українське кіномистецтво, до речі, в 1946—1954 рр. не створило кольорових художніх фільмів хоч якоюсь мірою цікавих у вказаному відношенні. Виняток становить лише «Тарас Шевченко».

Кінематограф не обмежується тим, що тільки бере від інших мистецтв, удосконалюючись на основі їх досягнень. Не менш щедро він дає їм від свого власного естетичного багатства і справляє на них специфічний вплив. Загальновідомо, наприклад, що художнє мислення сучасного письменника або режисера театру надає перевагу лаконічним формам зображення, насиченості дії подіями, бурхливому її перебігу. В сучасному романі рідко зустрічаються заглиблення в психологічний аналіз, немає потягу до детального опису переживань людини, що обов'язково зустрічається в романах минулого століття. Замість широких описів і роздумів зараз даються конкретні вчинки, через які романіст і прагне розкрити психологію персонажів. В театральному спектаклі робиться не тільки нібито «монтажне дроблення» сюжету п'єси на дрібні, навіть найдрібніші сценки і картинки, які прискорюють темп розвитку дії, але й застосовуються дуже широко інші прийоми (наприклад в освітленні), невідомі раніше театрові. Подібні зміни в літературі і мистецтві породжені багатьма причинами, в числі останніх не можна не бачити величезного впливу кінематографії.

У 1946—1954 рр. ще більше зросло традиційне позитивне значення радянської науки для кіномистецтва. Постановка фільму «Тарас Шевченко» стала можливою в значній мірі завдяки успіхам української радянської історичної науки і літературознавства. Саме представники цих наук уважно дослідили факти і обставини, зв'язані з життям і творчою діяльністю поета, саме вони сприяли виробленню правдивої загальної концепції його творчої і політичної біографії. Плоди їх зусиль безумовно допомогли режисеру фільму в його художньому трактуванні образу Шевченка.

Отже, як у цьому, так і в багатьох інших випадках наука збагачувала зміст кіномистецтва, допомагала йому в зміцненні його на ґрунті реальної дійсності.

Істотною особливістю досліджуваного дев'ятиріччя є зростання значення сучасної теми. Правда, вирішальною сучасна тема вважалась завжди, проте її реальна питома вага у виробництві дуже часто була вкрай обмеженою. Але після ХІХ з'їзду партії фільми про радянську людину — будівника комунізму зайняли провідне місце — попереду екранізацій і фільмів-спектаклів. Немає приводу сумніватися в тому, що випуск таких творів, який дедалі розширюється, увінчається в найближчому майбутньому серйозними мистецькими досягненнями.

Відзначені позитивні факти не закривають тіньових сторін українського кіномистецтва.

Найсерйознішим недоліком його, докладно розглянутим на відповідних сторінках нарису, була мистецька пропаганда культу особи. В ряді фільмів, присвячених головним чином колгоспному селу, дійсність зображувалась у прикрашеному і підправленому вигляді, реальні суперечності життя замовчувалися, боротьба за побудову комунізму показувалась як дуже легка справа. В результаті такі твори справляли демобілізуючий вплив на глядачів, не мали нічого спільного із справжнім призначенням мистецтва.

Розширення виробництва, яке почалося з 1952 р., не супроводжується помітним якісним поліпшенням українського кіно. Крім «Подвигу розвідника» і «Тараса Шевченка», які вийшли раніше зазначеного часу, із загальної маси фільмів останніх років дещо вирізняється лише «Три-можна молодість». Отже, ідейно-творчий рівень українського кіномистецтва залишає бажати багато кращого.

Причини цього побажання різні. Можна назвати, наприклад, невібагливість творчої критики в процесі виробництва фільмів, зниження критеріїв художності, залучення малоздібних режисерів, організаційні недоліки в роботі з письменниками і т. ін. Якщо ж виділити основні питання, за значенням на перше місце слід поставити недоліки драматургії і режисерської майстерності.

Недоліки сценаріїв пояснюють, звичайно, тим, що автори не вивчили справи, про яку пишуть, погано знають життя. І проти цього важко що-небудь заперечити. Якби, скажімо, автори сценарію фільму «Герої-лучні друзі» мали чітке уявлення про реальних прототипів своїх героїв, вони, звичайно, не примусили б їх говорити манірною, претензійною мовою. Знання дійсних умов життя захистило б драматургів від введення в сценарій надуманих, фальшивих мотивів. Те саме можна сказати про сценарій «Команда з нашої вулиці». Ці та інші аналогічні приклади знову і знову підтверджують актуальність старої істини: письменник повинен добре знати те, про що пише.

Однак це безперечно саме по собі положення аж ніяк не висчерпує всієї суті питання. Справа стає яснішою, якщо враховувати також способи і прийоми, з допомогою яких здійснюється образне відтворення життя. Саме з цим, тобто з областю художньої форми, пов'язана більшість недоліків українських сценаріїв і фільмів, особливо про радянську дійсність.

Доречно сказати, що після Вітчизняної війни українське кіно стало незрівнянно різноманітнішим щодо жанрів. Поряд з кіноповістю з'явилися художньо-документальна епопея, комедія, пригодницький фільм, історико-біографічний фільм. Кращі з них становлять досягнення загальноносоюзної кінематографії. Але переважним жанром, як і раніше, залишається кіноповість. Сценарії більшості творів про радянське життя — типові кіноповіді з характерними для цього жанру манерою побудови сюжету, композицією та іншими ознаками.

Зрозуміло, шкідливого і небезпечного у цьому факті нічого немає. Кіноповість існує в кіно вже давно, вона виникла тут під впливом великих літературних форм, зокрема романа. З художньою прозою кіноповість зв'язана, мабуть, тісніше, ніж інші жанри мистецтва.

У неї є великі переваги. На відміну, наприклад, від психологічної драми з її напруженою увагою до долі порівняно небагатьох персонажів форма кіноповіді дозволяє показати дуже широке коло дійових осіб і подій; вона більш гнучка, вільна. Особливості її жанру, які виникли, зрештою, внаслідок необхідності широко показувати людину як активного учасника соціалістичного будівництва, забезпечили кіноповіді великий розвиток. Вона виявилася чи не панівним жанром радянської кінематографії.

Пізніше в природі кіноповіді сталися негативні зміни. Починаючи з воєнних років, головне місце в ній почало займати зображення не стільки людських характерів, скільки самих подій. Спочатку здавалось, що таке зміщення художніх акцентів, викликане особливими причинами, швидко мине, що інтерес до образного виявлення духовного життя героя дістане перевагу над усім іншим. На ділі все виявилось набагато складнішим. Захоплення переважно подіями увійшло в звичку, перетворилося у свого роду неписане правило. А постановка в післявоєнні роки різних позбавлених смаку розкішних «епопей» зміцнила показ саме подій на шкоду реалістичному, правдивому розкриттю образу людини.

Ця обставина вкрай згубно відбилась на якості сценаріїв українських фільмів. Надмірне захоплення подіями, відхід внаслідок цього в бік від якнайповнішого втілення характерів виразно проступають у більшості сценаріїв. В «Долі Марини» головний драматичний мотив ускладнений, точніше — приглушений рядом паралельних і сторонніх мотивів. Крім відносин Марини і Терентія, які містять можливий поетичний матеріал великої драми, зображені ще голова колгоспу Гнат з давнім прихованим

коханням до Марини, потім Женья, яка на перших порах вірно любить Терентія, потім «конкуренти» Павло і Сашко, які домагаються прихильності Галинки, і, нарешті, напівкомедійна історія розриву і примирення Матвія і Мотрі.

Надмірна кількість різних людських доль, які потребують свого особливого вираження, звичайно не могла не перешкодити авторові сказати повною мірою про те, що було найважливішим з точки зору його власного задуму. Від цього потерпів передусім образ Марини.

На перший погляд здається, нібито картина життя береться широко, з різних боків, з безліччю відтінків. Але це вигідне враження швидко зникає, оскільки виявляється, яка поверхова вона по своїй суті.

Такі самі риси характеризують сценарій фільму «Командир корабля». В ньому зав'язано багато всякого роду серйозних і напівсерйозних драматичних вузлів, які розв'язані здебільшого поспішно, без заглиблення в характери.

Навіть якщо взяти сценарій окремо від роману «В далекій гавані», не важко переконатися, наскільки внутрішньо бідні його герої, які великі драматургічні і літературні можливості опущені авторами.

Ці приклади дозволяють сказати, що сценаристи вміють знаходити життєві обставини і намічати досить змістовні конфлікти. Проте вони вкрай слабо втілюють це в характерах. Поглиблена розробка образів фактично підмінюється зображенням безлічі всякого роду другорядних історій, персонажів, обставин. Внаслідок цього факти дійсності, що лежать в основі сюжетів фільмів, не дістають і не знаходять узагальнюючого образного відбиття.

Не менш виразно в картинах виступають недоліки режисерської майстерності. Являючи собою твори зовсім різного змісту і різних режисерів, вони мало все ж відрізняються один від одного. Мимоволі починає здаватися, нібито режисери зовсім однаково розуміють мистецтво, мають однаковий смак, додержуються однакових принципів у роботі з акторами. Ознаки індивідуального режисерського стилю невлесні. Особисті мистецькі погляди ніби розчиняються в чомусь обезбарвленому, що прийнято називати середнім рівнем.

Дійові особи також однорідні, вони стомливо подібні один на одного — не зовні, а характерами. При втіленні образів героїв, особливо позитивних, режисери і актори старанно випинають такі їх риси, в яких проявляються більше не художні особливості даного характеру, а абстрактні уявлення, скажімо, про мужність, вірність, честь, обов'язок і т. ін. Герої, що виступають як живі вмістища відповідних абстрактних норм, відрізняються і зовнішнім виглядом і манерою поведінки. Про їх непогрішну, ідеальну ортодоксальність можна прочитати навіть на їх обличчях. Вони заморозливо сухі не тільки з підлеглими по службі, але й вдома, в сім'ї і з близькими. Самі ж вони надзвичайно заклопотані своїм

відповідальним призначенням у суспільстві, з їх строгих вуст, які промовляють лише повчальні і виховні слова, ніколи не зривається жарт; вони рідко сміються і взагалі здається, що живуть наче не на землі, а в якійсь далекій, скучній сфері.

Режисери, видно, не завжди чітко уявляють собі, які величезні, виняткові переваги для сміливої творчості наявні в методі соціалістичного реалізму. Тим-то у своїх фільмах вони часто згладжують суперечності дійсності, послаблюють гостроту її конфліктів, не відтворюють їх з належною силою в характерах дійових осіб. Дуже часто вони виходять з невірних естетичних настанов, несумісних з природою кіномистецтва, не удосконалюють і не розробляють специфічних засобів кінематографічної виразності.

Викликає тривогу та обставина, що режисери, по суті, втратили смак до психологічного аналізу в найпростішому його вигляді. Їх винахідливість спрямовується здебільшого на те, щоб передаги не рух характерів згідно з їх художньою логікою, а ефектні, «виграшні» моменти сюжетних ситуацій. Вони звикли зовсім опускати пояснювальні обставини, які могли б з'ясувати причини зміни поведінки персонажів. Розвиток образів відбувається часто не за їх внутрішніми мотивами, а за зовнішньою заданою схемою, заради доказу якоїсь авторської тези. Режисери не тільки не пом'якшують, а, навпаки, посилюють недоліки кінодраматургів.

Психологічний аналіз, глибока мистецька увага до життя образів у фільмах часто-густо підміняються багатослів'ям. Твори українського кіномистецтва втрачають багато в силі свого впливу тому, що власне кінематографічна виразність захлеснута в них літературщиною. Режисери втратили почуття яскравості кінематографічної мізансцени, осмисленого ракурсу і крупного плану, а також емоціональної вражальності монтажу, деталі і багатьох інших елементів мови кіно, вміле, різностороннє застосування яких становить живу традицію нашого кіномистецтва. Багатослів'я у фільмах переходить часом в справжнісіньке пустослів'я.

Іде це, зрозуміло, від сценаріїв, але режисери не докладають достатніх зусиль до того, щоб словесний потік підкорити вимогам художньої доцільності.

Гіпертрофія слова, що так пишню розцвіла у фільмах післявоєнних років, спирається на суто начотницьке застосування в кіномистецтві відомого положення про звукову мову слів як єдину мову людського суспільства.

Безперечно, що звукова мова завжди була і є єдиною мовою людини, що в окремих видах художньої творчості, наприклад, літературі (поезія, проза), слово є їх матеріалом, першоелементом. Щодо таких видів мистецтва, як театр і кіно, то тут слово виступає хоч і як головний, але далеко не єдиний і винятковий засіб зображення. Крім нього ці види



Режисер М. Маєвська.

мистецтва володіють величезним, невичерпним арсеналом інших зображувальних елементів. Щоб уявити, наскільки різноманітні специфічні засоби втілення образів в театрі і кіно, треба лише уявити призначення і суть роботи режисера, художника, декоратора, гримера, композитора, оператора та багатьох інших спеціалістів.

Крім згаданої літературщини в українських фільмах останніх років виразно проявився вплив театру у вигляді механічного перенесення в кіно законів побудови театральної дії. Особливо виразно і послідовно це відбилося у фільмах, поставлених за класичними творами української доживотної літератури, не говорячи вже про фільми-спектаклі. Театральщина вкрай негативно відбилася на якості творів кіно.

Критичні зауваження щодо впливу літератури і театру не означають, звичайно, наміру протиставити їм кіно. Це було б нісенітницею. Література і театр належать до числа тих основних художніх джерел, які історично підготували виникнення кінематографії як мистецтва. Якщо з погляду технічного воно цілком зобов'язане сучасній індустрії й науці, особливо точній механіці, фізиці, хімії, оптиці, електротехніці, то його естетичне народження в усьому зумовлене традиціями реалістичної художньої прози, драматургії, театру (питання про значення і місце живопису і музики тут можна не торкатися). Від літератури кіно з перших днів свого виникнення запозичало сюжети, смак до широких суспільних проблем, у неї воно навчилось таємниць словесного мистецтва. В драмі кіно знайшло досконало розроблені закони побудови драматичної дії. Театр дав йому актора, навчив показувати людину у вчинках і дії. Але й навчившись всього цього, ставши вже цілком самостійним мистецтвом, кіно ніколи не поривало своїх традиційних зв'язків з літературою і театром, не переставало звертатися до них і творчо засвоювати їх мистецькі досягнення.

Але саме творчо, а не механічно. Кіно, мабуть, не стало б незалежним масовим мистецтвом, якби воно являло собою хитромудре поєднання різномірних елементів старих мистецтв. Все те, що кінематограф брав і бере у них, видозмінюється у відповідності з його власною природою, за її естетичними законами. Запозичуючи у літератури слово, кіно поводити себе, проте, дуже розбірливо, бо йому потрібне було не будь-яке слово, а найкоротше і найбільш образне, виразне і рельєфне, так би мовити, злите з характером людини, з дією. Невиразне, бліде, розпливчате слово, чуже і самій літературі, просто нетерпиме в кіномистецтві; останнє деякою мірою ніби відновило в усьому обсягу предметне значення слова, яке спостерігається лише у високих зразках класичної художньої прози. Драма і театр вже показували людське життя, здавалося б, в усій його складності, кінематографія пішла, проте, ще далі і проникла у такі віддалені його тайники, в такі глибокі шари, про які до нього в сценічному мистецтві не могли навіть і думати. Користуючись можливостями своєї досконалої

техніки, кіно зробило видимим найтонший душевний порух, виражений у короткій невловимій усмішці, в тремтінні вій, у миттєвому погляді, рукостисканні і т. ін. Кіно також поставило свої вимоги до мистецтва виконавця. Актор театру, який звук до широкого жесту, що його добре видно з віддалених місць залу, до голосного вимовляння тексту ролі, до схематично різкого гриму, перед зйомочним апаратом повинен був знаходити більш природні прийоми гри. Нещадний реалізм кіно викривав фальш перебільшених відтворень.

Спочатку дія у творах кіно, безпорадних і примітивних, будувалася з врахуванням умовних законів театрального простору й часу. Але досить скоро нове мистецтво рішуче відійшло від них, оскільки відкрило безмежні переваги власного простору й часу. Віднині кінематографічна дія набула надзвичайної жвавості, гнучкості, бурхливості і свободи розвитку. Зникла обмеженість сценічної коробки, герой почав діяти в оточенні реального середовища — у степу, в лісі, на річці, в морі, на гомінливій міській вулиці і на тихому путівці. Глядачі бачили його в сценах кохання і в епічних картинах воєнних баталій, в момент народження і в останні хвилини життя. Кінематограф дав їм можливість спостерігати світ дійсності у всій складності і в усьому багатстві його реальних зв'язків і відносин.

Кіномистецтво справедливо називають синтетичним, розуміючи під цим, що елементи інших видів художньої творчості, зокрема літератури і театру, переплавлені в ньому і цілком зумовлені власною його поетикою. Звідси випливає, що нехтування або недооцінка її вимог мститься за себе, знижуючи мистецьку цінність фільмів. Саме так трапилося з тими українськими фільмами останніх років, де кінематографічна виразність була приглушена елементами літератури і театру.

Деякі фільми 1946—1954 рр. змушують сказати і про те, що працівники української кінематографії, особливо їх творча і керівна частина, не надають належного значення національним особливостям українського радянського народу. Своєрідність умов його життя, побуту, його культури, мови, — взагалі всього того, що входить у поняття національної специфіки, можна бачити лише у фільмах на теми про дореволюційне минуле України, в таких, як «Тарас Шевченко», «Земля», «Назар Стодоля» та деякі інші. Щодо фільмів, присвячених Радянській Україні, українським колгоспникам та інтелігенції, то в них національний характер здебільшого майже не знайшов ніякого відбиття. Вони справляють невідгідне враження. В них діють персонажі, наділені українськими іменами, події розвиваються на Україні, в її містах і селах, і разом з тим, в мові героїв, в їх психічному складі, побутових звичках і житлі відсутні національні українські риси. Режисери часто намагаються компенсувати це, вводячи у фільми українські народні пісні, але самі по собі пісні не міняють становища.

Зазначені недоліки пояснюються скоріше всього тим, що багато сце-

наристів і режисерів, що працюють в українському кіно, погано знають український народ. Вони задовольняються, отже, поверховими уявленнями про нього, почерпнутими з газет і журналів. Така їх легковажність фактично підтримується сценарними відділами, художніми радами студій, та іншими інстанціями, оскільки останні затверджують сценарії та фільми, де на українському фоні, в українському середовищі виступають багато в чому умовні українці.

* * *

У картинах не вичерпуються ні позитивні, ні негативні сторони українського кіномистецтва 1946—1954 рр. Безумовно, його працівники зробили багато, але їм треба буде зробити незрівнянно більше. Разом з майстрами інших радянських національних кінематографій вони покликані відображати в образах найбільш масового мистецтва героїчну практику комуністичного будівництва. Творчий досвід післявоєнних років свідчить про те, що успішно це можна розв'язати лише при умові підвищення мистецької вимогливості, професійної майстерності на основі вивчення життя і політики Комуністичної партії, в боротьбі з вульгарним соціологізмом, прикрашальництвом, натуралізмом та іншими тенденціями, чужими соціалістичному реалізмові. Немає сумніву в тому, що в нових своїх творах майстри українського кіномистецтва, керуючись рішеннями XX з'їзду партії, створять правдиві узагальнені образи радянських людей, які будуть виховувати, вчити нашого вимогливого, культурного, вдячного глядача.

Стан в українській художній кінематографії, що склався за останні два роки, тобто вже після того, як були написані ці нариси, цілком підтверджує зроблені в них основні висновки.

Триває розширення виробництва фільмів. Цьому особливо сприяли вказівки XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу, який ще раз підтвердив потребу всестороннього піднесення випуску художніх фільмів, а також поліпшення їх ідейно-естетичної якості. Поява порівняно великої кількості творів, здійснених у 1955—1956 рр. на українських студіях, дозволяє сказати, що перша частина згаданого завдання розв'язується послідовно і нормально. Немає сумніву в тому, що в найближчому майбутньому зростання виробництва стане ще помітнішим і приведе, на решті, до ліквідації занадто тривалого відставання українського кіномистецтва. Набагато складніше стоїть справа із створенням високоякісних фільмів. Розширення виробництва, на жаль, не супроводжується водночас різким піднесенням якісного рівня творів кіно. Тим-то боротьба за ідейність кіномистецтва, за досконалу професійну майстерність сценариста, режисера, актора, оператора, за правдивість і реалізм не тільки не перестала бути актуальною, але постійно зростає у своєму значенні.

Сказане аж ніяк не означає наміру перекреслити очевидний факт зростання окремих творчих працівників: якраз за останні роки зміцніла професійна майстерність деяких відомих режисерів старшого і середнього покоління, з'явилися нові імена майстрів кіномистецтва.

Наприклад, безсумнівно удосконалювалась режисерська майстерність такого досвідченого постановника, як В. Браун. У нарисах відзначається, можливо, навіть дещо підкреслено, що в багатьох його фільмах дуже відчутні елементи умовності, стилізації, а також нахил до зовнішніх ефектів, згладжування суперечностей у змальованні характерів позитивних героїв і т. ін. Та починаючи з «Максимки», а особливо з «Матроса Чижика» (1955) і «Мальви» (за М. Горьким, 1956), В. Браун відчутно



Режисер Т. Левчук.

виявив прагнення по можливості повніше і краще оволодіти методом правдивої психологічної характеристики. Тому згодом він значно ускладнює акторські завдання, посилює вимогливість до виконавців, не захоплюється зовнішніми ефектами, а шукає шляхів до глибоких душевних почуттів глядачів. У вказаному розумінні фільм «Матрос Чижик» є дуже показовим. Звичайно, ці прагнення режисера, як і художні наслідки, перебувають і завжди перебуватимуть у прямій залежності від якості драматургічного матеріалу.

Більш впевненою стає майстерність Т. Левчука. Після зйомки спектаклю «В степах України», напівспектаклю «Калиновий Гай», а також деяких документально-художніх фільмів постановка великого, відповідального біографічного фільму «Іван Франко» (1956) є, безумовно, його режисерським успіхом. Це, звичайно, не виключає деяких істотних недоліків постановки, але треба сказати, що більшість останніх пояснюється слабкістю драматургічного рішення теми, яка зумовлена багато в чому невірними поглядами на біографічний жанр. «Іван Франко», як і інші твори такого ж типу, містить багато матеріалу для дискусії про радянський біографічний жанр, його призначення і шляхи розвитку.

Зростанням професійної зрілості позначена остання постановка О. Маслюкова та М. Маєвської — «Педагогічна поема» (1955), здійснена за мотивами відомої одноім'енної книги А. Макаренка.

О. Маслюков та М. Маєвська працюють в галузі дитячого і юнацького фільму з початку тридцятих років, їх творчий досвід у цьому розумінні становить певний інтерес і заслуговує на вивчення. Їм належать, зокрема, такі фільми, як «Партизанська донька» (1935), «Карл Бруннер» (1936), «Митька Лелюк» (1937) та ін., що користувалися незмінним успіхом у дітей та молоді. Вітчизняна війна тимчасово перервала їх самостійну творчу роботу, яку О. Маслюков поновив лише в 1952 р. В його першому післявоєнному фільмі «Команда з нашої вулиці», розглянутому в нарисах, дидактизм сценарію скривав безпосередність прояву характерів героїв. На відміну від цього в «Педагогічній поемі» зусилля режисерів зосереджені вже на можливо повнішому виявленні образів дійових осіб, на тому, щоб за допомогою актора якомога яскравіше передати особливості індивідуального складу кожного з них. В основному вони цього домоглися, хоч не можна не помітити, що деяке притуплення гостроти життєвого матеріалу, припущене в сценарії, утруднювало досягнення поставленої мети.

Як відзначено у нарисах, художнє мислення режисерів О. Алова і В. Наумова, які поставили «Тривожну молодість», відзначалося свіжістю поетичністю, впевненістю. Вони не боялися різних барв, сміливих порівнянь, гострих монтажних переходів і зіставлень. Ідея тривожної молодості покоління радянських людей, чие дитинство збіглося з першими роками Жовтневої революції, дістала в їх першому фільмі образне, оригінальне втілення. На жаль, О. Алов і В. Наумов не зуміли закріпити своїх

початкових досягнень. «Павло Корчагін» (1956) нагадує не екранізацію в прямому розумінні слова, а скоріше суб'єктивні, дуже довільні варіації на тему деяких мотивів роману М. Островського. Шукання художньої виразності, гостроти раз у раз переходять у маніричання, герої діють часто під впливом якихось помилкових, гіпертрофованих почуттів, помітно виступають елементи натуралізму. Безперечні режисерські здібності не спрямовані тут тверезою думкою, досить продуманою ідеєю. Завдання повноцінної екранізації роману «Як гартувалася сталь» ще чекає свого розв'язання.

Увагу глядачів привернув фільм «Весна на Зарічній вулиці» (1956) режисерів Ф. МIRONERA і М. ХУЦІЄВА, присвячений життю і праці молодих сучасних робітників великого металургійного заводу. Не можна сказати, що тема фільму вирішена глибоко. Однак беззаперечним достоїнством фільму є те, що в ньому немає набридлого шаблону і штампу. «Весна на Зарічній вулиці» приваблює правдивістю інтонації, почуттям міри, художнім тактом у змалюванні дійових осіб, а також відвертим ставленням до деяких тіньових сторін нашої дійсності. Фільм належить до числа тих поки що не дуже численних творів радянського післявоєнного кіно, автори яких рішуче порвали з дидактикою і риторизмом, з книжними начотницькими поглядами, прагнучи зображати людські характери в реальних умовах і обстановці.

Але, відзначаючи професіональне зростання окремих майстрів, створення цікавих з того або іншого боку фільмів, необхідно все ж визнати, що якісний стан українського кіномистецтва в цілому залишає бажати кращого. Художній рівень переважної більшості фільмів, випущених українськими студіями за останні два-три роки, не відповідає справедливим вимогам глядачів. Надто помітний у цих фільмах схематизм, надто мало їх автори виявляють творчої винахідливості і свободи у зображенні героїчної радянської дійсності. Щоб скоріше подолати подібні недоліки, треба ще і ще раз усвідомити глибоке значення рішень XX з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу, виникнути в їх творчий смисл і, керуючись ними, боротися за ідейність і реалізм кіномистецтва, підносити професіональну культуру, сміливо звільняючись від усіх рутинних навиків і звичок. Йдучи цим шляхом і в цьому напрямі, працівники української кінематографії здобудуть художні перемоги. Тоді сторінки її історії прикрашатимуть назви нових видатних творів, що гідно прославлятимуть велич подвигу будівників комунізму.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

1941

«Дочка моряка», 8 ч., кіноповість. Одеська студія. Дозволено 21 квітня 1942 р. Сценарій О. Новогрудського, режисер Г. Тасін, оператор Я. Куліш, композитор Ю. Мільотін, художники А. Уткін, С. Худяков, М. Юферов. Артисти: П. Пельтцер, І. Любезнов, Т. Беляєва, В. Аркасов, М. Комісаров, О. Консовський, П. Івакін, В. Проклов, А. Мирошніченко.

«Морський яструб», 8 ч., пригодницький. Одеська і Ташкентська студії. Дозволено 24 січня 1942 р. Сценарій М. Шпанова та О. Михайловського, режисер В. Браун, оператори Я. Куліш і І. Шабанов, композитор Г. Ворс, художник М. Юферов. Артисти: І. Переверзев, А. Файт, Л. Кміт, Л. Морозов, Г. Клерінг, Ч. Сушкевич, М. Гродський, І. Бобров, Л. Рахленко, М. Комісаров, О. Абдулов, Є. Агєєв, В. Бадальян, А. Нікітін, О. Долінін, К. Михайлов, В. Проклов, А. Сова, Я. Мюльберг, О. Бахурін, О. Нікітін, А. Мирошніченко.

1942

«Олександр Пархоменко», 9 ч., історико-революційний. Київська і Ташкентська студії. Дозволено 21 травня 1942 р. Сценарій Вс. Іванова, режисер Л. Луков, головний оператор О. Панкрат'єв, композитор М. Богословський, художники М. Уманський, В. Каплуновський. Артисти: С. Гольдштаб, М. Боголюбов, О. Хвиля, П. Алейников, С. Каюков, В. Шершньова, В. Зайчиков, Б. Чирков, І. Новосельцев, Т. Окунєвська, Ю. Лавров.

«Бойовий кінозбірник» № 9, 8 ч.. Київська і Ашхабадська студії. 1942 р. Автор конференса Г. Гребнер, режисер М. Донської, оператор Б. Монастирський. До кінозбірника увійшли фільми:

а) «Квартал № 14». Сценарій С. Лазуріна, режисер І. Савченко, оператор Ю. Єсельчик. Артисти: Я. Анджієвська, М. Бернес, С. Дитлович, В. Красовицький;

б) «Маяк» (за повістю П. Северова). Режисер М. Донської, оператор О. Мішурін. Артисти: М. Братерський, В. Бубнов, В. Миронова, Б. Рунге.

«Роки молодії», 9 ч., кіноповість. Київська студія. 1942 р. Сценарій А. Голловка, Л. Дмитерка, І. Савченка, режисер І. Савченко, оператор Д. Демущий, художник К. Юкельсон, композитор С. Потоцький. Артисти: В. Дашенко, О. Ізмайлова-Турок, Г. Лисянська, Б. Андреев, Є. Мельникова.

«Як гартувалася сталь», 11 ч., кіноповість. Київська і Ашхабадська студії. Дозволено 24 вересня 1942 р. Сценарій М. Донського (за одноіменним романом М. Островського), режисер М. Донської, оператор Б. Монастирський, композитор

Л. Шварц, художник М. Солоха. Артисти: В. Перест-Петренко, Д. Сагал, І. Федотова, В. Бубнов, О. Хвиля, В. Балашов, В. Красовицький, А. Дунайський, Є. Ануфрієва, Г. Аронов, М. Братерський, М. Волошин, Т. Виноградова, С. Дитлович, С. Жаворонок, Д. Капка, П. Лизлов, Г. Лисянська, Є. Тетерін.

«Партизани в степах України», 8 ч., кіноповість. Київська і Ашхабадська студії. 1942 р. Сценарій І. Савченка (за однойменною п'єсою О. Корнійчука), режисер І. Савченко, оператор Ю. Єсельчик, композитор С. Прокоф'єв, художники М. Уманський, К. Юкельсон. Артисти: М. Боголюбов, Н. Ужвій, Б. Чирков, А. Дунайський, В. Красовицький, Л. Ємельянцева, В. Балашов, В. Рунге, Д. Мілютенко, Є. Пономаренко, К. Кошевський.

1943

«Райдуга», 11 ч., кіноповість. Київська студія. Дозволено 14 січня 1944 р. Сценарій В. Василювської, режисер М. Донської, головний оператор Б. Монастирський, композитор Л. Шварц, художник В. Хмельова. Артисти: Н. Ужвій, Н. Алісова, О. Тяпкіна, В. Іванова, А. Дунайський, Г. Лисянська, Г. Клерінг, В. Чобур, М. Братерський. Виконавці дитячих ролей Вітя Виноградов, Ема Перельштейн, Вова Пономарьов.

1945

«В далекому плаванні», 9 ч., кіноповість. Київська студія. Дозволено 8 березня 1946 р. Сценарій Г. Ковтунова. Режисери В. Браун і Є. Брюнчугін, оператор О. Мішурін, художник Й. Юцевич, композитор Ю. Мілютин. Артисти: А. Бучма, Б. Дмоховський, М. Висоцький, М. Романов, О. Князев, В. Шишкін, Ю. Шилов, С. Петров, Б. Вербицький, О. Кузнецов, А. Сова, В. Освецімський, А. Аркадьєв, К. Зюбко, А. Савченко, Д. Капка.

«Зигмунд Колосовський», 10 ч., кіноповість. Київська студія. Дозволено 22 грудня 1945 р. Сценарій І. Луковського, режисери С. Навроцький і Б. Дмоховський, оператор В. Фірсов, композитор О. Сандлер, художники Я. Риваш, М. Солоха, Є. Ганкін. Артисти: Б. Дмоховський, В. Освецімський, В. Шишкін, Д. Голубинський, Ч. Сушкевич, П. Скороход, І. Мурова, О. Добронравов, Г. Клерінг, Д. Мілютенко, М. Висоцький, М. Роменський, Є. Опалова, С. Петров, О. Таршин, М. Гродський, М. Романов.

«Нескорені», 11 ч., кіноповість. Київська студія. Дозволено 9 жовтня 1945 р. Сценарій Б. Горбатова і М. Донського, режисер М. Донської, головний оператор Б. Монастирський, композитор Л. Шварц, художник М. Уманський. Артисти: А. Бучма, Л. Карташова, Д. Сагал, Є. Пономаренко, В. Славина, М. Самосват, М. Зимовець, М. Трояновський, К. Осмяловська, І. Кононенко, О. Ватуля, А. Дунайський, Г. Долгов, С. Столлерман, М. Висоцький, В. Халатов, Г. Клерінг. Виконавці дитячих ролей — Вадим Закурєнко, Юнона Яковченко, Люда Мізангевич.

«Українські мелодії», 6 ч., фільм-концерт. Київська студія. 1945 р. Сценарій план Л. Дмитерка і Є. Помещикова, режисери І. Земгано та І. Ігнатівич, оператор О. Лаврик, музичний керівник М. Вериківський, художник М. Уманський. Артисти: І. Паторжинський, О. Сердюк, З. Гайдай, В. Іванова, М. Платонов, В. Шишкін, К. Лаптев, В. Добровольський, О. Ватуля, К. Осмяловська.

1946

«Центр нападу», 9 ч., комедія. Київська студія. Дозволено 28 грудня 1946 р. Сценарій Є. Помещикова і Б. Ласкіна. Режисери С. Дерев'янський та І. Земгано, оператори І. Шеккер та С. Ревенко, художник О. Бобровников, композитор О. Сандлер. Актори: К. Деревщикова, В. Доронін, Б. Толмазов, Ю. Лавров, А. Сова, М. Висоцький, Л. Карташова, В. Селезньов, В. Лепко, Ю. Тимошенко, В. Валерський.

«Голубі дороги», 9 ч., кіноповість. Київська студія. Дозволено 29 грудня 1947 р. Сценарій Г. Ковтунова. Режисер В. Браун, оператор І. Шеккер, художник Й. Юцевич, композитори В. Гомоляка і Я. Цегляр. Артисти: П. Кадочников, М. Калінкіна, В. Добровольський, М. Романов, С. Столяров, Ю. Любимов, В. Освеційський, А. Аркадьєв, О. Луценко, А. Сова, В. Максимов, В. Савельєв, Б. Мироненко, Л. Кміт.

«Подвиг розвідника», 10 ч., кіноповість. Київська студія. Дозволено 9 вересня 1947 р. Сценарій М. Блеймана і К. Ісаєва. Режисер Б. Барнет, оператор Д. Демуцький, художник М. Уманський, композитори Д. Клебанов і О. Сандлер. Артисти: П. Кадочников, А. Бучма, В. Добровольський, Д. Мілютенко, С. Мартінсон, М. Романов, П. Аржанов, Б. Барнет, О. Ізмайлова, В. Улєсова, С. Петров, В. Халатов, В. Драга, О. Биков.

1948

«Третій удар», 12 ч., художньо-документальний. Київська студія. Дозволено 13 квітня 1948 р. Сценарій А. Первенцева. Режисер І. Савченко, оператор М. Кирилов, художник М. Уманський. Артисти: О. Дикий, М. Боголюбов, Ю. Шумський, В. Станіцин, В. Головін, М. Романов, І. Переверзєв, С. Блінников, В. Наумов, М. Бернес, М. Пішванов, Л. Файзієв, В. Баталов, В. Петровський, С. Мартінсон, М. Астангов, П. Аржанов, А. Цінман, Ю. Лавров.

1950

«У мирні дні», 10 ч., кіноповість (пригодницька). Кольоровий. Київська студія. Дозволено 22 березня 1951 р. Сценарій І. Прута. Режисер В. Браун, оператор Д. Демуцький, художник О. Бобровников, композитор Ю. Мейтус. Артисти: М. Тимофєєв, А. Толбузін, О. Гречаний, С. Гурзо, А. Сова, В. Тихонов, К. Мгеладзе, Г. Юматов, Д. Костенко, В. Авдюшко, В. Добровольський, В. Миронов, Л. Кміт, Е. Бистрицька, Л. Драновська, В. Васильєва, Г. Єгорова, Л. Фенін, М. Белоусов, С. Петров, О. Смирнов, Л. Масоха.

«Щедре літо», 9 ч., кіноповість, кольоровий. Київська студія. Дозволено 30 грудня 1950 р. Сценарій Є. Помещикова і М. Дальшого. Режисер Б. Барнет, оператор О. Мішурін, художники О. Степаненко та М. Юров, композитор Г. Жуковський. Артисти: М. Крючков, Н. Архипова, М. Кузнєцов, М. Бебутова, В. Добровольський, К. Сорокін, М. Висоцький, А. Казанська, В. Кузнєцова, В. Гумілевський.

1951

«Тарас Шевченко», 11 ч., історико-біографічний, кольоровий. Київська студія. Дозволено 7 червня 1951 р. Сценарій І. Савченка. Режисер І. Савченко, оператори А. Кольцатий, Д. Демуцький, І. Шеккер, художники Л. Шенгелія і Б. Немечек, композитор Б. Лятошинський. Артисти: С. Бондарчук, В. Честноков, М. Тимофєєв, Г. Юра, І. Переверзєв, Н. Ужвій, Є. Самойлов, М. Кузнєцов, О. Консовський, Л. Файзієв, О. Чемодуров, М. Бернес, Д. Мілютенко, М. Бебутова, Л. Масоха, П. Шпрінгфельд, М. Трояновський, М. Названов, О. Хвиля, Г. Жуковська, М. Висоцький, Г. Юдін, Л. Кміт, О. Баранов, К. Сорокін, Г. Шпігель.

«В степах України», (п'єса О. Корнійчука), 11 ч., комедія. Спектакль Київського державного українського драматичного театру імені Ів. Франка. Режисер Г. Юра, художник М. Драк, композитор Ю. Мейтус, танці Н. Шуварської. Київська студія. Дозволено 4 листопада 1952 р. Режисер Т. Левчук, оператори Д. Демуцький, М. Чорний, художник М. Юферов. Артисти: Д. Мілютенко, Л. Комарецька, В. Дашенко, Ю. Шумський, В. Чайка, Н. Новацька, М. Яковченко, В. Добровольський, О. Кусенко, О. Омельчук, П. Сергієнко, М. Маркевич, М. Панасьєв, К. Кульчицький, Г. Нелідов.

«Максимка», (за мотивами оповідань К. М. Станюковича), 8 ч., кольоровий, кіноповість. Київська студія. Дозволено 24 січня 1953 р. Сценарій Г. Ковтунова, режисер В. Браун, оператор О. Мішурін, композитори В. Гомоляка, І. Шамо, художники М. Юферов, М. Майер. Оператор комбінованих зйомок С. Ревенко. Артисти: Б. Андреев, М. Крючков, Толя Бовикін (Максимка), С. Курілов, С. Каюков, В. Балашов, В. Тихонов, М. Бернес, П. Соболевський, К. Сорокін, М. Пішванов, А. Сова, М. Пуговкін, М. Астангов, Е. Геллер, О. Кашперов.

«Нерозлучні друзі», 8 ч., кольоровий, кіноповість. Київська студія. Дозволено 7 лютого 1953 р. Сценарій О. Батрова, О. Спешнева, режисер В. Журавльов, оператори В. Войтенко, О. Пищиков, композитор А. Свечников, художники В. Агранов, О. Степаненко, тексти пісень Б. Палійчука. Комбіновані зйомки: оператор М. Ілюшин, художник В. Корольов. Артисти: М. Кузнецов, В. Добровольський, Є. Самойлов, О. Антонов, І. Пельтцер, Г. Плужник. Виконавці дитячих ролей: Миша Мокринський, Володя Лушик, Володя Суддін, Анатолій Шиманюк, Наташа Морель, Юра Критенко. В епізодах — М. Пономаренко, Г. Лепанов, В. Слепов, Ю. Каменецький, О. Лапшин, В. Рєпін, О. Патерман.

«Украдене щастя» (п'єса Івана Франка), 11 ч., драма. Спектакль Київського державного українського драматичного театру імені Ів. Франка. Режисер Г. Юра, художник М. Уманський, композитор Н. Пруслін. Київська студія. Дозволено 26 травня 1952 р. Режисер І. Шмарук, оператор В. Войтенко, художник М. Юров. Артисти: А. Бучма, Н. Ужвій, В. Добровольський, С. Гуменюк, Л. Комарецька, М. Яковченко, І. Маркевич, В. Чайка, Н. Копержинська, К. Кульчицький.

1953

«Запорожець за Дунаєм», 10 ч., кольоровий (опера). Київська студія. Дозволено 9 липня 1953 р. Композитор С. Гулак-Артемівський. Літературна обробка лібретто М. Рильського. Постановка В. Лапокниша, головний оператор О. Мішурін, художники М. Юферов, Ю. Майер. Музичний керівник М. Вериківський, балетмейстер С. Сергєєв. Артисти: І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, Є. Чавдар, М. Шелюшко, М. Гришко, В. Матвєєв, І. Кученко, К. Бородинський.

«Калиновий Гай» (п'єса О. Корнійчука), 11 ч., кольоровий, комедія. Київська студія. Дозволено 28 грудня 1953 р. Режисер Т. Левчук, оператори Д. Демуцький, Н. Слуцький, В. Філіппов, композитор А. Свечников, художники О. Степаненко, Й. Юцевич. Тексти пісень О. Новицького. Артисти: Ю. Шумський, Н. Ужвій, Н. Мордюкова, О. Кусенко, М. Кузнецов, В. Добровольський, Є. Пономаренко, П. Нятко, Д. Мілютенко, Ю. Тимошенко, М. Яковченко, Н. Копержинська.

«Команда з нашої вулиці», 9 ч., кольоровий, кіноповість. Київська студія. Дозволено 18 лютого 1954 р. Сценарій Ю. Сотника, режисер О. Маслюков, оператор М. Чорний, композитор В. Рощественський, тексти пісень І. Донського. Художники В. Мигулько, О. Степаненко, О. Яблонська. Артисти: Костя Євгенєв, Галя Кавура, Саша Симонов, Алік Лабушин, Лариса Борисенко, Едік Хандрос, С. Петров, Д. Андреева, А. Ларіонова, М. Малишевський, М. Рябников, С. Каюков.

«**Мартин Боруля**» (п'єса І. Тобілевича), 10 ч., комедія. Спектакль Київського державного українського драматичного театру імені Ів. Франка. Режисер Г. Юра. Київська студія. Дозволено 26 травня 1953 р. Режисер О. Швачко, оператори Г. Александров, С. Ревенко, художник М. Солоха. Артисти: Г. Юра, В. Чайка, О. Кусенко, С. Олексієнко, М. Крушельницький, Г. Тесля, В. Дашенко, Д. Мілютенко, М. Яковченко, М. Світенко, С. Лихогоденко.

«**Назар Стодоля**» (п'єса Т. Шевченка), 8 ч., кольоровий, кіноповість. Київська студія. Дозволено 25 лютого 1954 р. Сценарна розробка і постановка В. Івченка, оператор С. Ревенко, композитор П. Поляков (в епізоді «Вечорниці» — музика і слова П. Ніщинського у виконанні Державної заслуженої академічної капели «Думка»). Художники Г. Прокопєць, Г. Самутіна. Комбіновані зйомки: оператор І. Трегубова, художник С. Старов. Артисти: Д. Козачковський, Т. Литвиненко, М. Зимовець, О. Давиденко, А. Босенко, В. Максименко, С. Грінченко, Ф. Гаєнко, В. Яременко, В. Сухницький. В епізодах — О. Ножкіна, Н. Копержинська, В. Розумна, С. Сібель, А. Власова, В. Діденко, Л. Костирко, В. Наборацько та ін.

«**Доля Марини**», 10 ч., кольоровий, кіноповість. Київська студія. Дозволено 11 листопада 1953 р. Сценарій Л. Компанієць, режисери В. Івченко, І. Шмарук, оператор В. Войтенко, композитор Г. Жуковський, художники М. Юров, Г. Прокопєць. Комбіновані зйомки: оператор Т. Чернишова, художник М. Абрамов. Артисти: К. Литвиненко, М. Гриценко, Т. Конохова, О. Сердюк, М. Кузнецов, Б. Андрєєв, Н. Копержинська, Р. Мануковська, Л. Биков, М. Задніпровський, В. Чайка, Р. Макогонова, Л. Іванова. В епізодах — М. Белоусов, Ю. Тимошенко, К. Хабарова, А. Мирошніченко.

1954

«**Богатир**» іде в **Марто**», 8 ч., кольоровий, пригодницький. Київська студія. Дозволено 18 жовтня 1954 р. Сценарій І. Прута, режисери Є. Брюнчугін, С. Навроцький, головний оператор О. Мішурін, композитор Ю. Мейтус, тексти пісень Є. Долматовського, художники О. Бобровников, К. Гаккебуш. Комбіновані зйомки: оператор М. Ілюшин, художник Ф. Вакериса-Гальдос. Артисти: М. Белоусов, В. Нашипленко, Л. Фричинський, Б. Безгін, В. Добровольський, М. Крючков, В. Авдюшко, Е. Бистрицька, К. Лапанова, О. Тяпкіна, І. Ізницька, Ю. Кротенко, Р. Муратов, Г. Бударов, Л. Пирогов, М. Граббе, Д. Мілютенко, О. Шатов, Л. Максимова, Л. Олевський, Є. Моргунов. В епізодах — С. Петров, В. Буре, І. Кононенко, І. Ветров.

«**Земля**» (за однойменного повістю О. Кобилянської), 8 ч., кольоровий, драма. Київська студія. Дозволено 28 вересня 1954 р. Сценарна розробка О. Швачка, режисери А. Бучма, О. Швачко, оператор Н. Слуцький, композитори В. Гомоляка і Б. Крижанівський, художники В. Агранов, М. Гантман. Артисти: Н. Ужвій, В. Сокирко, С. Фещенко, П. Грубник, Т. Алексєєва, В. Беспольотова, О. Кисельова, П. Михневич, О. Карпенко, Н. Наум.

«**Командир корабля**» (за романом Л. Зайцева і Г. Скульського «В далекій гавані»), 10 ч., кольоровий, кіноповість. Київська студія. Дозволено 23 лютого 1954 р. Сценарій Л. Зайцева, Г. Скульського, Г. Ковтунова, режисер В. Браун, оператори В. Філіппов, О. Герасимов, композитори В. Гомоляка та І. Шамо, тексти пісень Б. Паїйчука, художники Б. Немечек, О. Петрова. Комбіновані зйомки: художник В. Корольов, оператор М. Ілюшин. Артисти: М. Кузнецов, О. Вербицький, Л. Соколова, Б. Смирнов, Н. Крачковська, В. Добровольський, В. Балашов, В. Тягушев, І. Горбачов, І. Гуров, Є. Черні, Г. Гай, А. Душечкін, Г. Петров, І. Косих. В епізодах — Л. Акімова, Ю. Лямзін, Є. Ташков, Л. Силаєв, Б. Безгін, Є. Моргунов, В. Голик, А. Сова.

«**Лимерівна**» (п'єса Панаса Мирного), 10 ч., кіноповість. Київська студія. Дозволено 23 червня 1955 р. Сценарист і режисер В. Лапокниш, оператор М. Чорний, композитор Г. Жуковський, художник Б. Немечек. Артисти: Т. Алексєєва,

Б. Ставицький, Л. Криницька, С. Федорцева, В. Крайниченко, О. Лицканович, Г. Козаченко, Л. Комарецька.

«**Навіки з російським народом**», 6 ч., кольоровий, документальний. Українська студія хронікально-документальних фільмів. 1954 р. Сценарій А. Малишка, режисер М. Слущкий, оператори Я. Марченко, І. Кононов, композитори Д. і Дм. Покрасс, В. Рождественський. Текст читає Л. Хмара.

«**Співа Україна**», 8 ч., кольоровий, художньо-документальний, концерт. Київська студія. Дозволено 2 липня 1954 р. Сценарій Ф. Маківчука, Л. Грохи, режисери В. Лапокниш, Т. Левчук, оператори І. Шеккер, В. Войтенко, композитор Г. Жуковський, художники В. Агранов, О. Степаненко, О. Яблонська. Артисти — учасники республіканського огляду художньої самодіяльності.

«**Тривожна молодість**» (за мотивами трилогії В. Беляєва «Стара фортеця»). 10 ч., кіноповість. Київська студія. Дозволено 17 лютого 1955 р. Сценарій В. Беляєва, М. Блеймана, режисери О. Алов, В. Наумов, оператор О. Пишиков, композитор Ю. Шуровський, художники В. Агранов, О. Яблонська. Комбіновані зйомки: оператор Т. Чернишова, художник М. Абрамов. Артисти: Ляоня Ципляков та О. Суснін, Олесь Рудковський і М. Крамер, Світлана Величко і Т. Логінова, Олег Кіртст та М. Рибников, С. Гурзо, М. Крючков, Г. Гай, Б. Бабочкін, Ю. Лавров, О. Тяпкіна, І. Кузнецов, А. Панова, О. Хвиля. В епізодах — А. Дунайський, І. Іваній, І. Ізвицька, Ю. Коротенко, О. Кузнецов, І. Маркевич, М. Яковченко.

ЗМІСТ

Розділ перший

(1941—1945)

Вступ	7
Бойові кінозбірники	9
Фільми перехідного періоду	16
«Партизани в степах України»	34
«Райдуга» і «Нескорені»	39
Інші фільми	63
Висновки	68

Розділ другий

(1946—1954)

Вступ	77
Перші післявоєнні фільми	81
Фільми про Велику Вітчизняну війну	97
Фільми про мирну працю і оборону Батьківщини	127
«Тарас Шевченко»	145
Фільми про післявоєнне соціалістичне будівництво	165
Фільми-екранізації	193
Фільми-спектаклі	204
Висновки	209
Післямова	220
Фільмографія	223