**Українське кіно початку ХХ століття**

**ПЛАН**

І. Становлення і розвиток українського кіно у 20-х роках ХХ століття.

1. Початок культурної революції.

2. Початок 20-х років:

а) в пошуках нового;

б) дискусії початку 20-х років.

3. Друга половина 20-х років ХХ століття:

а) становлення нової естетики;

б) „Директиви у справі кіно” В.І.Леніна;

в) роль мистецтва у житті суспільства.

4. Пропагандистська роль кіно в умовах диктатури пролетаріату.

5. Організація кіно освіти на Україні:

а) статут-положення про державну школу кінематографічного мистецтва;

б) Київська студія екранної майстерності.

6. Негативні тенденції розвитку кіно.

7. Досвід братніх культур.

8. Досягнення українського кіно:

а) звільнення від абстрактної символіки та схематизму;

б) утвердження реалізму.

9. Структура республіканських кіноорганізацій.

ІІ. Хронікально-документальне і наукове кіно.

1. Становлення української радянської хроніки:

а) „Живий журнал”;

б) значення роботи операторів.

2. Документальний фільм „Симфонія Донбасу”:

а) новаторство авторів;

б) народ – будівник соціалізму;

в) реакція на фільм за кордоном.

3. Наукове кіно:

а) організаційні заходи;

б) пересувні кіноустановки;

в) міжреспубліканське співробітництво.

ІІІ. Художній фільм.

1. Агітфільм:

а) роль „агіток” у радянській пропаганді;

б) зв’язок з літературою.

2. Фільм „Тарас Шевченко” П. Чардикіна.

3. „Звенигора” О. Довженка.

IV. Висновки.

**Становлення і розвиток українського кіно у 20-х роках ХХ століття**

Велика Жовтнева соціалістична революція привела до глибинних змін в усіх сферах соціального і духовного життя народів. Народилося суспільство, в якому мистецтво стало надбанням трудящих. На початку 20-х рр.. партія і особисто В. І. Ленін визначили основні риси й шляхи становлення наймолодшого з мистецтв.

Одним із важливих завдань Країни Рад стало будівництво багато­національної культури. Почалася культурна революція - складова частина і продовження революції соціалістичної. Йшлося не лише про ліквідацію економічної відсталості, майже суцільної неписьменності, а й про докорінну соціальну перебудову, утвердження нової ідеології, нових естетичних принципів мистецтва.

На цьому шляху виникли великі труднощі, які, крім усього, визначалися культурною відсталістю, нерівномірністю розвитку ще вчора пригнічених націй, серед яких були і такі, що не мали не лише власної літератури, театру, а й навіть писемності. Складність виховання мас у дусі комуністичної моралі полягала і в тому, що партія в нових історичних умовах поставила завдання «побудувати соціалізм з тих людей, які виховані капіталізмом, ним зіпсовані, розбещені, але зате ним і загартовані до боротьби» .

Треба мати на увазі й те, що частина інтелігенції не зразу сприйняла Радянську владу. Це посилювало труднощі в творчій та виробничій перебудові кінематографа. Той, хто чесно перейшов на бік революції, брав активну участь у здійсненні організаційних і творчих заходів уряду.

«Вихідцями з яких класів були у своїй більшості представники мистецтва?» — запитувала Н. К. Крупська у статті «Головполітосвіта і мистецтво» (1921). І відповідала: «Або із буржуазії, або із інтелігенції, що обслуговувала ідейно буржуазію. І тому маса діячів мистецтва залишилась чужою революції і, в кращому випадку, думала про те, як би пронести неушкоджено крізь бурю революції старі цінності». Пізніше і ця частина інтелігенції змушена була визнати незаперечно прогресивну суть революції і так чи інакше сприйняти її завдання, перейшовши на службу народу.

Політика партії виходила з того об'єктивного положення, що й після перемоги пролетаріату класова боротьба продовжується, набуваючи нового змісту й форм. У цих умовах соціалістична демократія відкрила перед художниками всі можливості для відтворення життя народу-переможця, ідеалів революції. Про значення Великого Жовтня не раз говорив С. Ейзенштейн. Він підкреслював, що революція дала йому «найдорожче... зробила художником». Одні починали свій шлях до соціалістичного мистецтва ще до революції, інші — з'єднали свою творчу долю з ним в умовах радянської дійсності, а були й такі, що прийшли до нього крізь вагання, усвідомлення власних помилок.

В українському кіно з перших днів працювало чимало режисерів, акторів, операторів, які до революції стояли осторонь соціальних битв, політичного життя. Не всі вони відразу почали створювати радянські фільми. Комуністична партія з усією принциповістю засуджувала позицію «невтручання», орієнтацію на самоплив, особливо у такому молодому мистецтві, як кіно. Радянський уряд виявив терпіння і такт стосовно «попутників», котрі на ранньому етапі розвитку кіно становили значну частину творчої інтелігенції. Створювалися необхідні умови для їхнього швидкого переходу «на бік комуністичної ідеології».

В цих умовах оволодіння марксистським світоглядом робітничого класу, соціалістичною ідеологією стало одним з найголовніших завдань митців, які віддавали свій хист і талант справі служіння народові, розв'язанню невідкладних завдань революційної перебудови життя. Прийнявши революцію, українські кінодіячі принесли в молоде мистецтво свій особистий досвід життя і творчості.

В умовах гострої класової боротьби питання про ставлення до художньої спадщини мало особливо велике значення. Ідеологи Пролеткульту доводили, що оскільки в кожного класу своя ідеологія, то має бути в нього і своя окрема культура, тому робітничий клас не може прийняти мистецтво, яке творилося в умовах буржуазного суспільства. Таке ставлення до минулого виключало проблему традицій, а без них не могло бути пошуків нового змісту, нових художніх форм. У пролеткультівській концепції культури «класовість» мистецтва протиставлялася народності, обстоювалися його кастовість і відособленість від культури минулого.

20-ті рр. позначені проголошенням різних декларацій, маніфестів, закликами до експериментаторства, пошуками нового, що починалося, як правило, з відмови від старого.

Гарячі дискусії розгорнулися навколо принципово важливих питань про специфіку, новаторський характер кіно, ставлення до спадщини. Дискутувалося навіть питання, чи вважати кіно взагалі мистецтвом. На початку 20-х рр. класичні традиції заперечували і Дзига Вертов, і С. Ейзенштейн, й інші режисери-новатори, чиї тво­ри .стали згодом радянською кіно- класикою. В сміливих деклараціях ігнорувалися класичні авторитети, заперечувалися зображення психології героїв, творча інтуїція художника, висувалися гасла підміни мистецтва «життям», «мистецтвом життєбудування».

Реальна потреба в агітаційному масовому мистецтві сприймалася іноді як відмова від художніх традицій минулого. Поширювалися «теорії» конструктивізму, фактографії, «виробничого мистецтва». Полемічні крайності відомого маніфесту «кіноків» «Ми», багатьох виступів і статей Дзиги Вертова відбивали ліфівські гасла «технізації» кіно, відмову від традицій дореволюційного кіно.

С. Ейзенштейн тоді підтримував пролеткультівський лозунг про скасування «інституту театру», поділяв ліфівський нігілізм щодо традицій, оголосив війну «художній ілюзії», «натхненню». Але це, власне, були лише декларації, які не витримали перевірки практикою цих же митців і часом, заперечувались усім розвитком творчої й теоретичної думки радянського кіно.

Виступаючи на словах проти традицій, молоді митці, з ім'ям яких пов'язані новаторські пошуки 20-х рр., насправді об'єктивно засвоювали все плідне з попереднього досвіду кіно. Усвідомлення цього прийде пізніше. А в ці перші пожовтневі роки полеміка між захисниками традицій і їхніми опонентами набувала дуже гострих форм. Звичайно, слід об'єктивно підходити до дискусії між так званими кінотрадиціоналістами і кіноноваторами. І ті й інші зробили свій внесок у розвиток радянського кіно, сприяли збагаченню його естетики, образної мови. Це підтверджує історичний досвід екрана, зокрема, еволюція творчості Вертова, Ейзенштейна, Пудовкіна.

У дискусіях початку 20-х рр. проголошувалися найрізноманітніші погляди, теорії, прогнози щодо шляхів розвитку радянського кіномистецтва, його напрямів, природи виражальних засобів. Дзига Вертов, наприклад, повністю заперечував будь-яку драму і був переконаний, що майбутнє за фільмами документальними. Л. Кулешов віддавав перевагу пригодницькому жанру, Г. Козінцев і Л. Трауберг - засобам ексцентрики; С. Ейзенштейн розробляв теорію «монтажу атракціонів» як заперечення традиційного сю­жету, театру «переживання», відстоював універсальність монтажу в кіно.

У новаторських пошуках монтаж справді став важливим відкриттям як засіб екранної драматургії, що вносив якісно нове в принципи побудови сюжету, композиції, дозволяв фіксувати увагу на окремій деталі, завдяки їй передавати найсуттєвіше, маневрувати в часі й просторі, будувати дію за принципом контрасту, асоціативного зіставлення, одночасовості чи паралельності. Естетичний ефект монтажу, його, по суті, необмежені можливості так захопили кіномитців, що вони оголосили монтаж «альфою і омегою» кінообразності. Внаслідок цього заперечувалося значення актора в кіно, його розглядали як «сирий матеріал», «конструювали» героя за монтажним столом.

У гаслах і деклараціях молодих режисерів було багато такого, що потім переосмислювалося, переоцінювалося ними, переборювалося в історичному русі нашого мистецтва, у безпосередній творчій практиці. Всупереч «лівим» закликам «поріднитися з машиною», «тимчасово виключити людину як об'єкт зйомок». Дзига Вертов насправді ніколи не відходив у своїх фільмах від зображення людини, у пошуках «кіноправди» йшов від реалій сучасного життя, виробляв художню систему засобів образної кінопубліцистики.

З такою ж гостротою точилися дискусії, суперечки між різними угрупованнями, течіями і в українському кіно. Але були в цій боротьбі й свої особливості, зумовлені як специфічністю об'єктивних історичних обставин, так і своєрідністю кінопроцесу. Наскільки ці дискусії були непослідовними, суперечливими, а здебільшого політично й теоретично незрілими, засвідчують програма і діяльність одеської групи «Юголеф». В її декларації про роль і завдання кіно в нових умовах проголошувалося, що воно повинно стати «масовим агітатором, пропагандистом, організатором мас, відмовлятись від занепадницької буржуазної кінематографії...». Разом з тим у цьому ж документі виявилося неправильне розуміння самої специфіки художньої творчості, заперечення принципів типізації; мовляв, для відтворення сучасного чи минулого досить «передати факти так, як вони є, пам'ятаючи, що справжнє життя багатше, яскравіше, цікавіше, за найбільш дике марення, найнеприборканішу фантазію» .

На характер дискусій навколо проблем українського кіно, зокрема проблем сценарних, на його розвиток, безперечно, мали вплив літературні і мистецькі угруповання, організації. Кіномитці встановлюють творчі контакти з літературною організацією «Гарт», що була тоді провідною в творчому житті і позитивно впливала на становлення сучасної проблематики в кіно, стимулюючи боротьбу проти буржуазної ідеології, насаджуваної зарубіжними фільмами. Досить нагадати, що до цієї групи входили О. Довженко, В. Поліщук, В. Сосюра, творчість яких мала безпосереднє відношення і до українського кінематографа.

У постанові Політбюро ЦК КП(б)У від 10 квітня 1925 р. «Про українські художні угруповання» підкреслювалося, що жодна з творчих організацій не може монополістично представляти партію в художній літературі.

Водночас відзначалося, що «Гарт» за весь час існування виконав велику роботу щодо об'єднання навколо партії і Радянської влади найбільш живих і талановитих сил сучасної української літератури та поезії. «Гарт» до певної міри об'єднав український пролетарський письменницький фронт проти буржуазно-націоналістичної ідеології .

Як в українській літературі, так і в кіно даються взнаки погляди, згодом послідовно викладені в програмі групи, що об'єдналася навколо журналу «Нова генерація». Її учасники брали безпосередню участь у дискусіях кінематографістів, літераторів, художників.

Група «Нова генерація» представляла «лівий фронт» мистецтва і в своїй програмі стверджувала, що «панфутуризм» - це і є генеральна лінія в галузі розвитку культури. По суті ця група заперечувала саму специфіку творчості, вважаючи твір мистецтва «інженерною спорудою», а не наслідком художньої фантазії, відстоювала теорію «окремого факту». На обкладинці кількох номерів журналу незмінно друкувалась програмна теза: «Мистецтво як емоційна категорія культури відмирає». Пізніше «Нова генерація» проголо­сить, що вона за мистецтво, але за «ліве кіно, ліве оповідання, лівий роман», які, мовляв, і ввійдуть у нове життя.

Резолюція ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії в галузі художньої літератури» і згадана постанова «Про українські художні угруповання» мали велике значення для підвищення ідейно-художнього рівня української кінематографії, накреслювали основні шляхи розвитку нового мистецтва. Партія створювала умови для прискореного розвитку кіно, послідовно спрямовувала зусилля на ідейно-творчу консолідацію художньої інтелігенції.

Партія заохочувала вільне змагання різних напрямів у творчості, пошуки нових форм, зображальних засобів, розвиток стилів, вироблення художньої форми, доступної мільйонам. Турботи про молоде мистецтво були зумовлені вимогами самого життя, зростаючими естетичними смаками широких мас, потребою у творах про сучасників. Серед фільмів першої половини 20-х рр. особливе значення мав «Страйк» С. Ейзенштейна, що був поворотом до революційної те­матики і нового героя — робітничої маси.

Перед кінопрацівниками з усією гостротою і актуальністю постало питання правдивого відображення буремної доби. Відкриваючи нового героя, стверджуючи пафос революції, кіно активніше починало втручатися у життя. Ленінська думка про те, що на ґрунті соціалізму повинно вирости справді нове, велике комуністичне мистецтво, яке створить форму відповідно своєму змістові, знаходила підтвердження в творчій практиці радянського екрана. Відбувається процес об'єднання, консолідації найбільш прогресивної частини творчої інтелігенції навколо невідкладних завдань кінопроцесу. Ясна річ, це не усувало тих суперечностей, що виявилися і в нових обставинах дуже живучими.

Уже перші кроки українського радянського кіно засвідчили взаємозв'язок прогресу соціального і художнього: головним героєм екрана стала суспільна людина, яка будує новий світ. Пошуки нового героя і екранних засобів для його втілення особливо активізуються в середині і наприкінці 20-х рр.

В етапних фільмах другої половини 20-х рр., таких, як «Броненосець «Потьомкін»», «Мати», «Земля», радянське кіно знаменувало становлення нової естетики. Йшов процес усвідомлення того, що ідеал має не лише суспільний характер, а й науково-об'єктивну природу, що він завжди пов'язаний з інтересами і прагненнями трудових мас, що художній ідеал - поняття класове і змінюється він від покоління до покоління, наповнюючись новим соціальним змістом.

Кіно поступово ставало активним фактором культурної революції, ефективним засобом пропаганди соціалістичних ідей. Для цього потрібні були творчі кадри, митці, віддані ідеалам цього суспільства, потрібна була матеріально-технічна база, централізоване управління, здатне налагодити випуск кінофільмів, насамперед хронікально-документальних, для розв'язання невідкладних завдань революції.

Враховуючи всю складність становища, В. І. Ленін особисто цікавиться конкретними справами розвитку кіномистецтва, вносить пропозиції щодо посилення ідейного керівництва, контролю як за виробництвом, так і за прокатом фільмів. З метою посилення ідейого впливу на глядачів, заохочення випуску радянських фільмів В. І. Ленін у «Директивах у справі кіно» від 17 січня 1922 р. запро­понував встановлювати для кожної програми кіносеансів певну про­порцію: «а) розважальні картини, спеціально для реклами і для доходу (звичайно, без похабщини і контрреволюції) і б) під фірмою «з життя народів усіх країн» - картини спеціально пропагандистського змісту...» Ленінська «пропорція», що вимагала обов'язкової демонстрації хронікальних і науково-популярних стрічок, мала велике значення як для кіно періоду громадянської війни та відбудови господарства, так і надалі. При цьому враховувалась малочисельність ігрових фільмів, більш-менш прийнятних в ідейному відношенні, потреба поєднувати в кінорепертуарі хронікальні, науково-популярні та ігрові стрічки.

Ленінські настанови спрямовували розвиток мистецтва кіно, накреслювали його першочергові завдання у справі пропаганди соціалістичних ідей. виховання і освіти мас.

Нове розуміння завдань соціалістичної культури, партійність та інтернаціональний пафос стають основою ідейно-естетичного спрямування українського кіно - складової частини радянського кіномистецтва, що розвивається як багатонаціональне. У творчості утверджується у новій якості таке поняття, як народність. «Мистецтво належить народові, - говорив В. І. Ленін під час бесіди з Кларою Цеткін. - Воно повинно входити своїм найглибшим корінням у саму товщу широких трудящих мас. Воно повинно бути зрозуміле цим масам, і вони повинні любити його. Воно повинно об'єднувати почуття, думку і волю цих мас, піднімати їх. Воно повинно пробуджувати в них художників і розвивати їх ». Таке визначення ролі мистецтва в житті суспільства розкривало необмежені перспективи розвитку кіно в умовах радянської дійсності.

Історія підтвердила, що по-справжньому народною культурою стала культура, народжена соціалістичною революцією. Вона ввібрала і об'єднала кращі елементи демократичної культури минулого, створила умови для розвитку якісно нового мистецтва, в тому числі кіномистецтва, соціалістичного за змістом, національного за формою.

В історії українського радянського кіно особливу роль відіграють хронікально-документальні стрічки. Вони буквально народжувалися на барикадах революції, в окопах громадянської війни, на фронтах відбудови народного господарства.

Залишилися історичні кадри Зимового палацу в Петербурзі, штабу революції - Смольного, крейсера «Аврора». Від фіксації окремих документальних фактів, епізодів, вихоплених з буремного життя, кінематографісти поступово приходили до художніх узагальнень, створювали кінолітопис.

Знаменно, що українські радянські кінематографісти робили свої перші кроки поряд з митцями російського кіно, які брали участь в організації кіновиробництва, надавали допомогу у вихованні національних кадрів.

Згуртувався перший загін українських кінопрацівників-документалістів, які розуміли важливість поставлених перед кіномистецтвом завдань. Для митців, які починали свою діяльність у дореволюційній кінематографії, участь у будівництві радянського кіно в роки громадянської війни була політичною школою.

Після встановлення Радянської влади на Україні відновлюється робота кінотеатрів, а через кілька днів колегія народної освіти України надсилає місцевим Радам спеціальне розпорядження, в якому, зокрема, зазначалося: «Вважаючи, що всі кінематографи і театри служать, як і школа, народній освіті. Радам взяти під свій нагляд усі театри, особливо кінематографи, слідкувати за їх діяльністю, спрямовувати їх в бік розвитку культурних сил народу й закривати їх, якщо вони руйнують творчу роботу Радянської влади в галузі народної освіти».

На Україні починають діяти дрібні «кінооб'єднання», «товариства», кіностудії. Робляться спроби комплектування фільмофонду (були це переважно екранізації творів російської та української класичної літератури, зарубіжні стрічки), реставруються старі, від­криваються нові кінотеатри.

Ще до ленінського декрету про націоналізацію кінопромисловості в республіці були здійснені заходи по організації кіносправи. Велике значення мала постанова Тимчасового Робітничо-Селянського Уряду України від 18 січня 1919 р. «Про передачу всіх театрів та кінематографів у відання відділу освіти» (Харків). 27 січня 1919 р. утворено Всеукраїнський кінокомітет, реорганізований з Харківського кінокомітету при Всеукраїнському відділі мистецтв Комісаріату народної освіти УРСР і переведений в Київ, на який покладалося «врегулювання фото - і кінопромисловості з метою си­стематичного і раціонального використання її як знаряддя пропаганди ідей соціалізму і як органу культури й освіти». Кінокомітет складався з відділів, які охоплювали найважливіші ланки роботи в галузі кінематографії (відділи технічний, фотографічний, науково-педагогічний, дитячий, кінохроніки, виробництва картин, експлуатаційний та кіношкола, в якій передбачалося готувати кадри радянських кінематографістів).

Відділ кінохроніки, згідно з положенням, повинен знімати «найважливіші події, життя фронту, боротьбу з контрреволюцією, видатних політичних діячів для демонстрації у всіх електротеатрах». Дитячий відділ відповідав за влаштування дитячих сеансів «з популярними співбесідами і лекціями». Відділ виробництва картин у державних ательє і лабораторіях кінокомітету мав створювати фільми «на сюжети з історії революції всіх країн і народів, а також інші, що пропагуватимуть соціалізм, рівність і братерство».

Кінокомітет провадив роботу по організації і налагодженню кіносправи в республіці - контролював репертуар, створював фонд науково-освітніх стрічок, укомплектовував штат лекторів-спеціалістів. Науково-освітній відділ кінокомітету, який став центром кіноосвіти на Україні, звернувся в січні 1919 р. до всіх культурно-освітніх організацій республіки, відповідних товариств і установ на заводах, фабриках, до професійних спілок, шкіл, училищ, гуртків і армійських частин з проханням взяти найактивнішу участь в освіті народу засобами кіно.

При Харківському філіалі кінокомітету був створений фонд науково-популярних фільмів, що забезпечував потреби культосвітніх організацій, заснована Науково-педагогічна рада з групою кваліфікованих лекторів, які виступали перед кіносеансами.

Кінокомітет Радянської України спирався на досвід братньої Росії. «У Великоросії, - читаємо в пояснювальній записці кінокомітету про мету і завдання роботи, - кінематографу вже довелося відіграти виключно велику роль у справі запровадження основ комунізму, писемності... формування Червоної Армії і т. і.».

27 серпня 1919 р. В. І. Ленін підписує декрет «Про перехід фотографічної і кінематографічної торгівлі та промисловості у відання Народного Комісаріату освіти». Підсумовуючи досвід організаційно-перетворюючої роботи в галузі кінематографа на місцях, декрет знаменував початок історії багатонаціонального радянського кіно, визначив генеральний шлях його дальшого розвитку.

25 лютого 1919 р. Рада Народних Комісарів УРСР видає декрет про націоналізацію і передачу ряду кінотеатрів і всіх кінокартин наукового й культурно-виховного характеру у відання кінокомітету. «Усі кінематографічні картини наукового і культурно-освітнього характеру, видові та казки, а також діапозитиви... - відзначалося в цьому документі, - оголошуються власністю Української Соціалістичної Радянської Республіки і передаються у відання кінокомітету Комісаріату народної освіти».

Першими були націоналізовані кінотеатри Харкова - «Ампір» (потім - Перший комсомольський кінотеатр ім. К. Лібкнехта), «Модерн» (потім - кінотеатр ім. Рози Люксембург) та «Мішель» (потім - кінотеатр ім. III Інтернаціоналу). Цей важливий документ повністю відповідав політиці Радянського уряду в галузі створення державної кінематографії.

Протягом 1919 р. на Україні було прийнято ряд важливих постанов, спрямованих на урегулювання кіносправи, - вже згадувана постанова Тимчасового робітничо-селянського Уряду України «Про передачу всіх театрів та кінематографів у відання відділу освіти» (18 січня); Декрет Ради Народних комісарів УРСР «Про приміщення, зайняті театрами та кіно» (21 березня 1919 р.); Положення про філіальні відділення Всеукраїнського кінокомітету у Харкові, Катеринославі, Одесі, Ялті та Ростові-на-Дону (18 березня 1919 р.); Постанова Всеукраїнського кінокомітету про облік і реєстрацію кіно - і фотопідприємств та предметів їх виробництва (28 березня 1919р.).

У квітні цього ж року Харківське відділення кінокомітету УРСР, «враховуючи гостру потребу української кінематографії в революційних фільмах», вирішило відправити до Москви 5000 метрів плівки з наявного запасу в 10000 метрів «для друкування в терміновому порядку революційних випусків за спеціальним списком».

На VIII з'їзді РКП(б) (1919 р.) було прийнято розроблену В. І. Леніним другу Програму партії, в якій відзначалася велика пропагандистська роль кіно в умовах диктатури пролетаріату. Значне місце відводилось кіно у справі всебічної державної допомоги «самоосвіті і саморозвиткові робітників і селян (створення мережі закладів позашкільної освіти: бібліотек, шкіл для дорослих, народних будинків і університетських курсів, лекцій, кінематографів, студій і т. ін.)». Накреслюючи завдання загальної освіти (шкільної і позашкільної), партія вказувала на її тісний зв'язок з комуністичною про­пагандою, на те, що «нема таких форм науки і мистецтва, які не були б зв'язані з великими ідеями комунізму і безмежно різноманітною роботою по будуванню комуністичного господарства». В рішеннях і резолюціях з'їзду пропонувались різні форми і засоби агітаційної роботи, використання кіно в лікнепі, в школі, особливо в галузі політичної пропаганди і культурно-освітньої роботи на селі: «Кінематограф, театр, концерти, виставки і т. ін. ...необхідно використовувати для комуністичної пропаганди як безпосередньо, тобто через їх зміст, так і шляхом поєднання їх з лекціями і мітингами».

У важкий час боротьби з інтервенцією партія накреслювала перспективу розгортання роботи по кінофікації, виробництву фільмів, використанню кіно в ідейно-виховній роботі. Український радянський кінематограф з перших кроків стає активним пропагандистом важливих заходів партії і уряду.

Х з'їзд РКП(б) (1921 р.) прийняв конкретну програму з питань дальшого розвитку радянського кіно, визначивши його роль як культурно-виховного фактора. В резолюції з'їзду «Про роль і завдання профспілок» було окремо поставлено питання про використання кіно в поширенні знань, у виробничій, антирелігійній пропаганді. У відповідь на рішення цього з'їзду знімається ряд фільмів на антирелігійні теми: «Чудотворець», «Комбриг Іванов», «Старець Василь Грязнов» та ін.

Українське кіно стає ареною класової боротьби. Вороги революції робили все, щоб перешкодити становленню радянського кінематографа. Частину наявної апаратури, фільмів вони переправляли через фронт на територію, яка перебувала під контролем білогвардійських військ.

Кінотехніка, плівки, прокатні фільми до революції ввозились в Росію з-за кордону. Перша світова війна повністю дезорганізувала імпорт цих товарів. До того ж виявилося, що і без того слабка матеріально-технічна база за роки війни була практично підірвана. Не вистачало також досвідчених режисерів, сценаристів, акторів. Усе це гальмувало розвиток фільмовиробництва.

У резолюції XII з'їзду РКП(б) (1923 р.) особливо гостро ставилося питання про кадри. Зважаючи на величезне виховне, агітаційне значення кіно, треба було дати кінематографічній справі як комуністів, що працювали в кінематографії до революції, так і господарників, що могли працювати на основах господарського розрахунку. Питанню кадрів був присвячений один із розділів резолюції XIII з'їзду РКП(б) (1923 р.): «Кіно повинно бути в руках партії могутнім засобом комуністичної освіти і агітації. Необхідно привернути до цієї справи увагу широких пролетарських мас, партійних і професійних організацій».

Партія та уряд у 20-ті рр. здійснюють ряд конкретних заходів по організації кіноосвіти на Україні. Був вироблений широкий статут-положення про Державну школу кінематографічного мистецтва при Народному комісаріаті освіти УРСР. В ньому обгрунтовувалася важливість створення учбового закладу, який мав складатись з двох секцій: учбово-освітньої і науково-академічної. Перша передбачала викладання й освіту, друга - наукову діяльність. Учбово-освітня секція охоплювала такі відділи: драматичний, архітектурно-декораційний (з класом скульптури й графіки), музичний (для ілюстраторів картин), відділи кінооператорів, кінолаборантів, механіків-демонстраторів та інструкторів-робітників ательє.

Завданням науково-академічної секції було дослідження теоретичних питань кінематографії, практична розробка технічних і художніх проблем, а також підготовка спеціалістів з усіх галузей кіномистецтва.

У роки громадянської війни організувати школу кінематографічного мистецтва широкого профілю не було можливості. Але цей перший документ, безумовно, сприяв відкриттю ряду кіноосвітніх установ: кінотехнікуму (1921) та Художньої майстерні екранної творчості під керівництвом О. Оскарова і М. Полянського (1923) у Києві, Одеських кінокурсів під керівництвом Б. Лоренцо; створенню факультетів кіно у Київському театральному технікумі (лютий 1923 р.), а також Харківському музично-драматичному інституті (1922), організації сценарної лабораторії при кінофакультеті Київського театрального технікуму та школи кіномеханіків у Києві (1924).

1923 р. в Києві розпочала роботу студія екранної майстерності. Її художній керівник О. Вознесенський як прихильник психологічного напряму в кіно дбав про виховання актора нового типу. В 1924 р. в Одесі було засновано на засадах вищого учбового закладу Державний технікум кінематографії. Кінофакультети Харківського музично-драматичного інституту та Київського театрального технікуму було ліквідовано, а найбільш здібних слухачів переведено до технікуму кінематографії. Одночасно при Київському державному музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка відкривається кіно-семінар.

Отже, проблеми кіновиробництва і кінопрокату, питання виховання кадрів, незважаючи на великі труднощі воєнного часу, розруху й технічну відсталість, були в центрі уваги Комуністичної партії та уряду Радянської України. Утворені при відділах народної освіти і політвідділах Червоної Армії кінокомітети взяли на себе організацію виробництва нових фільмів та їх демонстрування серед військ і населення. У березні 1919 р. при кіносекції агітосвіти Київського військово-окружного управління (Окрвоєнкому) створено кіноцентр, «монопольне керівництво й управління всіма кінематографами України і всіма підприємствами фотокінопромисловості».

У підпорядкування ВУФКУ було передано близько 600 кінотеатрів України та Криму, а також кінофабрики в Києві, Ялті, Одесі. 2 травня 1922 р. Українська економічна Рада затвердила статут ВУФКУ, що передбачав широке розгортання кіновиробництва в республіці.

1 листопада 1922 р. ВУЦВК видав «Кодекс законів про народну освіту», в якому спеціальний розділ був присвячений українській кінематографії. Вперше положення про кінематограф затверджувалось у формі законодавчого акту, в якому визначалася роль радянського кіно і його завдання. «Кінематографічна справа в усіх стадіях виробництва, прокату і демонстрації фільмів, - як підкреслювалося в Кодексі, - є монополією держави і знаходиться у віданні й управлінні Головполітосвіти в особі підпорядкованого йому органу -фотокіноуправління, яке Головполітосвітою залучається до проведення «агітаційних і пропагандистських кампаній». Велике значення для організації кіносправи мала постанова ЦК КП(б)У «Про роботу ВУФКУ» (1925).

Розвиток народного господарства нашої країни, зокрема успішне здійснення політики Комуністичної партії в галузі індустріалізації, сприяли розв'язанню таких важливих проблем технічного оснащення кіно, як закупка та виготовлення вітчизняної кіноапаратури, кіноплівки, технічного обладнання для кіностудій.

Кінофабрики ВУФКУ оснащуються новою технікою. В статті «На Ялтинській кінофабриці», вміщеній у журналі «Кіно», зазначалося: «Фабрика має удосконалену знімальну і освітлювальну апаратуру, підсобні підприємства, розширена й забезпечена випробуваним складом кінопрацівників, закінчується перебудова лабораторії, що має апарати найновішої конструкції». Колегія Наркомосу УРСР у 1926 р. приймає рішення про спорудження великої кінофабрики у м. Києві.

Помітно розширюється кіномережа, зростають інженерно-технічні кадри. Якщо в 1924 р. на Україні було 312 кіноустановок, то в 1929 р.-2336. На 1 жовтня 1923 р. на відновлених українських кінофабриках працювало всього 47 чол., на 1 жовтня 1925 р.-300, на 1 жовтня 1927 р.-541 чол., в 1929 р.- вже понад 1000 творчих, інженерно-технічних працівників та обслуговуючого персоналу. Протягом 1928/1929 рр. на Україні переглянули кінофільми 16890 тис. глядачів. У ці роки радянські вчені й кіномитці успішно проводять експериментальні роботи щодо практичного застосування звуку в кіно.

Характерною рисою розвитку кіномережі була нерівномірність розміщення кіноустановок, експлуатацією яких займались і ВУФКУ, і органи політосвіти, і райвиконком, і школи, а в 1929 р. сільська кіномережа на Україні взагалі була передана у відання споживчої кооперації. Це заважало нормальній плановій роботі по кінофікації села й експлуатації існуючої кіномережі. Основним видом кіноустановок на селі були кінопересувки, а це, безумовно, знижувало якість кінообслуговування сільського населення. XI Всеукраїнський з'їзд. Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів (1929) назвав як одне з першочергових завдань докорінне поліпшення кінофікації в республіці. У постанові з'їзду від 15 травня 1929 р. «Про стан та перспективи культурного будівництва» зазначалося: «З'їзд звертає увагу на потребу всебічно використати кіно як один. з культурно-освітніх заходів піднесення культурного та господарського рівня мас».

Інтерес широкої громадськості до кіно дедалі зростає. 15 жовтня 1929 р. в Харкові було створено оргбюро Всеукраїнського товариства друзів радянського кіно, реорганізоване пізніше у Центральну раду Всеукраїнського товариства друзів радянської кінематографів та фотографії (ТДРКФ). Товариство відіграло значну роль, сприяюча дальшому розвитку кіносправи на Україні. Помітно активізується й теоретична кінодумка: з'являються друковані видання - журнал «Кіно» (1925), газета «Кінотиждень», праці з питань кінематографії.

ВУФКУ помітно розширює технічну базу кінофабрик. До 10-річ-ного ювілею Радянської влади було створено значну матеріально-технічну базу кінематографа. В 1926 - 1927 рр. реконструюється Одеська кінофабрика, в 1928 р. завершується будівництво кінофабрики в Києві, оптико-механічного заводу «Кінап» - в Одесі.

На середину 20-х рр. припадає кількісне та організаційне зростання українського кіно. Такому піднесенню сприяли створення виробничо-технічної бази в республіці й прихід на кіностудії молодих творчих працівників. На кінець 20-х рр. помітно збільшується випуск художніх, хронікально-документальних, науково-популярних стрічок; на екран дедалі менше потрапляє зарубіжних фільмів, які до середини десятиліття складали основний фільмофонд республіки.

30 січня 1928 р. відбулася Всеукраїнська партійна кінонарада, а 15 - 21 березня того ж року - І Всесоюзна партійна кінонарада. На цих кінонарадах було глибоко проаналізовано діяльність радянської кінематографії на новому етапі соціалістичного будівництва обговорено доповіді про підсумки розвитку кіно в нашій країні та його завдання, про організаційні й господарські питання радянської кінематографії, розгортання кінообслуговування.

Наради поставили перед кіноорганізаціями завдання використовувати фільми як могутню зброю виховання трудящих мас в комуністичному дусі, вказали на необхідність створення таких кінотворів, які б організовували маси на виконання рішень партії по індустріалізації країни, колективізації сільського господарства, здійсненню культурної революції.

Всесоюзна партійна кінонарада 1928 р. засудила негативні тенденції, які мали місце у практичній діяльності раппівців. Останні, як відомо, намагалися підмінити партійне керівництво, розглядали роль кіно в житті суспільства з вульгарно-соціологічних позицій, заперечували умовність у мистецтві. Партійна нарада звернула увагу на те, що кіномистецтво в своїх кращих реалістичних тенденціях утверджується в умовах ідейної боротьби, що буржуазні й дрібнобуржуазні сили ведуть наступ проти пролетаріату, намагаються впливати на трудящі маси. Учасники наради відзначили зростаючу роль у цій боротьбі кіномистецтва як засобу комуністичної пропаганди, естетичного виховання.

У виступах учасників і в рішеннях згаданих нарад підкреслювалося, що кіномистецтво може успішно розвиватися лише в тісному взаємозв'язку з іншими суміжними мистецтвами, використовуючи художній досвід літератури, театру, живопису; ставилося велике коло практичних і технічних питань, таких, як сценарна проблема, створення виробничо-технічної бази. Всеукраїнська партійна нарада мала велике значення для розвитку кіно республіки. Відомо, що їй передували дискусії про роль і місце кіно в радянському суспільстві, про його специфічну природу, художньо-виражальні можливості.

Комуністична партія послідовно спрямовувала творчу енергію працівників кіно - найбільш масового, «найважливішого, - за висловом В. 1. Леніна, - з усіх мистецтв», надаючи їм практичну допомогу, чим сприяла становленню кіно як нового, соціалістичного мистецтва.

Творчий метод радянської літератури і мистецтва народжувався в умовах гострої боротьби з проявами формалізму, впливом буржуазної ідеології і естетики, всілякими «лівими» пролеткультівськими гаслами.

Теоретики пролеткульту вважали, що принцип партійності несумісний з народністю художньої творчості. Фактично, і раппівці виключали народність з поняття класовості пролетарської культури. Відмову від принципу партійності В. І. Ленін порівнював з повним роззброєнням пролетаріату на користь буржуазії. Як науковий критерій принцип партійності включає відображення всієї складності людських відносин, переживань, думок, оскільки жодна людина не може не ставати на бік того чи іншого класу.

Посилення реалістичних рис у кіно, зокрема українському, зу­мовлювало його вплив на широкі маси, підтверджувало, що партійність - категорія естетична, і виявляється вона специфічно як сфера прекрасного—не додається механічно до художності, а органічно входить до неї. Ігнорування цього вело до заперечення самої специфіки творчості, нівелювання художника як індивідуальності.

Партійність мистецтва включає проблему ідейної позиції митця і водночас проблему художньої правди, що виявляє внутрішні закономірності процесу творчості. Соціальна спрямованість твору зумовлена цілісністю його ідейно-художнього змісту, філософською та естетичною концепцією, авторським поглядом й оцінкою.

Українське радянське кіно поступово утверджувалось як самостійне мистецтво, нагромаджувало творчий досвід, відкривало нові сфери художнього зображення, формувало нові естетичні засади, засновані на вимогах життя. Уже в перші пореволюційні роки не лише в хронікально-документальних, а й в агітфільмах, художніх стрічках з'являється якісно новий образ, який втілював риси радянської людини - свідомого будівника соціалістичного суспільства.

Художні можливості нового мистецтва розкривалися насамперед у розробці теми революції. У складних умовах пошуків і боротьби з негативними тенденціями дореволюційного кіно, формалістичними захопленнями керівна роль належала Комуністичній партії. Соціалістичний реалізм передбачає правдиве, історико-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку, при цьому правдивість й історична конкретність художнього зображення мали поєднуватися із завданнями ідейного виховання трудящих мас в дусі комунізму.

Увагу митців дедалі більше привертають проблеми формування і становлення людської особистості, нової психології людини праці. Щоправда, це стосувалося не тільки кіномистецтва, а й - літератури і театру, зв'язки з якими поглиблювалися. Кіно черпало у них не лише теми, сюжети, біографії героїв, а й виражальні засоби, прийоми, що в свою чергу сприяло виробленню специфічної екранної мови. Особливістю радянського українського кіно (зокрема, на ранньому етапі) було звернення до досвіду сценічного мистецтва.

Велику роль у становленні кінематографа відігравав досвід братніх національних культур, у яких були спільні проблеми - освоєння сучасної теми і сучасного героя. На шляху молодого мистецтва у розв'язанні цих завдань поставали значні труднощі. Не було досвіду в творенні образу позитивного героя, але уже виробилися штампи, схеми (не без впливу дореволюційного кінематографа). Не відразу посіла своє місце сучасна тематика. Дані підтверджують, що глядач першої половини 20-х рр. виявляв інтерес до стрічок з «екзотичними» сюжетами, до водевілей, фарсів.

Агітфільмам періоду громадянської війни часом важко було конкурувати з такими екранними видовищами. Стрічки на сучасні теми з радянського життя теж нерідко знімалися за цими ж зразками, з орієнтацією не на кращі смаки. З'явилася навіть «теорія», що виробництво радянських фільмів взагалі має бути пристосоване «до потреб зарубіжного глядача». Гостро постала проблема: зарубіжним буржуазним фільмам з їх розтлінною міщанською мораллю, містичними сюжетами і «сатанинськими» героями, за якими нерідко вгадувався контрреволюційний підтекст, необхідно було протиста­вити фільми радянські, що розповідали б правду про народження нового світу.

Поступово змінювалося поняття про героїчне, новим змістом наповнювалося розуміння загальнолюдського. На зміну міщанському надломленому персонажу на екран виходив герой, що руйнував старий світ і будував нове суспільство. Він ще не все до кінця усвідомлював із того, що навколо нього відбувалося, був і малоосвічений, і бідно вдягнений, але безмежно відданий ідеалам революції.

Від зображення окремих фактів життя українські митці переходили до розкриття психології героїв, через окреме, індивідуальне - до типізації характеру і обставин.

Радянські фільми, зокрема українські, поступово завойовували екрани республіки, витісняючи дешеві «ілюзіони», зарубіжні «бойовики». Для українського кіно другої половини 20-х рр. характерне широке розкриття теми народу як творця історії і господаря життя. В ці роки воно звертається до відображення гострих класових конфліктів у нашому суспільстві, особливо в селі, до всенародного трудового подвигу в будівництві першого соціалістичного суспільства, провідної ролі Комуністичної партії у перетворенні дійсності.

В житті радянського суспільства відбуваються події, які докорінно змінюють обличчя міста і села. Темпи і масштаби перетворень набувають такого розмаху, що кіномитці часом не встигають їх відразу осмислити, оцінити, а іноді й зрозуміти.

Шлях до утвердження соціалістичного реалізму в українському кіно був складним, тривалим, суперечливим. Це стосується й інших національних кінематографій, які проходили свої етапи зародження і розвитку, виробляли свої традиції. При всій різноманітності й самобутності цих шляхів національні кінематографії об'єднував спільний для всіх художній ідеал. Відбувається процес дальшого поглиблення взаємозв'язків між братніми радянськими кінематографіями. Великою мірою кіно допомагало пізнавати як особливості життя кожної нації, їх історію, побут, характер, своєрідність мистецьких традицій, так і становлення інтернаціональної спільності людей.

Зростає й міжнародний авторитет українського радянського кіно. Вже з середини 20-х рр., українські фільми завойовують міжнародні премії, відзнаки.

Зазначений період принципово важливий в історії українського радянського кіно. У 20-ті рр. закладалися й утверджувалися його ідейно-естетичні основи, відбувався складний процес становлення його творчого методу. На це особливо слід звернути увагу ще й тому, що за рубежем дехто намагається, з одного боку, представити цей період як період суцільних «ідейних помилок», з іншого — оголошують роками мирного «співіснування» різних за класовим спрямуванням течій і напрямів (тут бачимо спробу ігнорувати класовий характер боротьби за утвердження творчого методу, підмінити цю боротьбу ідилічним, позакласовим «співіснуванням» різних ідейних тенденцій).

Дозвуковий період в історії українського радянського кіно позначений дискусіями, гострими внутрішніми суперечностями, напруженою боротьбою за реалістичне кіномистецтво, проти українського буржуазного націоналізму, формалізму, різного роду декадентського штукарства. На кінець 20-х рр. українське кіно досягає значних успіхів, звільняється від рецидивів абстрактної символіки, схематизму у відображенні як сучасності, так і минулого народу, остаточно утверджуючись на шляхах реалізму, на позиціях партійності й народності.

Впродовж 20-х рр. у Країні Рад склалася своя організаційно-господарча структура кіноорганізацій, спрямована на економічно-виробниче зміцнення радянської кінематографії. З утвердженням у 1922 р. Держкіно (Центрального державного кінопідприємства) йому була передана монополія прокату. Майже у всіх союзних республіках у цей час утворювалися свої національні кінопідприємства (ВУФКУ на Україні, Держкінпром у Грузії, АФКУ в Азербайджані, Туркдержкіно, Бухкіно в Середній Азії тощо). На Московській нараді наркомів освіти союзних і автономних республік 1923 р. йшлося про надання республікам права монопольного прокату, на Всесоюзній нараді з кіносправи 1924 р. - про необхідність об'єднання державних кінопідприємств у кожній республіці.

Ідеологічні та організаційно-господарчі питання розвитку радянської кінематографії обговорювалися на XII і XIII з'їздах партії, рішення яких сприяли перебудові всієї кіносправи, розширенню прокатної кіномережі на селі. В грудні 1924 р. Раднаркомом РРФСР було утверджено нове акціонерне товариство Радкіно (членами якого стали всі кінопідприємства Російської Федерації, Вища Рада Народного Господарства, наркомати зовнішньої торгівлі і народної освіти, міські Ради Москви і Ленінграда). У відання Радкіно та аналогічних організацій в союзних республіках перейшли прокат, експорт й імпорт.

Зосередження прокату і виробництва у провідних кінопідприємствах республік означало остаточну перемогу над приватним капіталом, давало кошти для розширення державної виробничої бази. Вирішальне значення для створення вітчизняної кінопромисловості мали рішення XV з'їзду партії (1927). Всесоюзна партійна кінонарада 1928 р. сформулювала завдання кінофікації і кінопрокату.

Політика партії і Радянського уряду в державному будівництві кінематографії була керівною у виробленні заходів по дальшому розвитку кіносправи в Українській РСР. При цьому долалися і складності організаційного характеру. Мається на увазі недостатня в ряді випадків прокатна оперативність ВУФКУ і неузгодженість дій Радкіно і ВУФКУ (на екранах республіки із запізненням пройшов, наприклад, «Броненосець «Потьомкін»», не завжди вчасно демонструвалися українські фільми в РРФСР - як «Гамбург», «Боротьба велетнів»).

В цілому ж названа структура республіканських кіноорганізацій 20-х р. себе виправдала, довела свою життєздатність. Будівництво радянської кінематографії в першому пожовтневому десятиріччі показало, що вона розвивалась як багатонаціональна, як дійовий фактор ленінської програми культурної революції.

На рубежі 30-х рр. назріває потреба у створенні єдиної всесоюзної кіноорганізації, яка б спрямовувала виробничо-прокатну, репертуарну політику всіх кінопідприємств країни. Такої організаційної перебудови кіносправи (ідея об'єднання національних кінопідприємств не відразу усвідомлювалася окремими українськими кінодіячами) вимагали інтереси соціалістичного будівництва, комуністичного виховання трудящих, завдання розвитку кіномистецтва в цілому.

У лютому 1930 р. Раднарком СРСР прийняв постанову про створення при Вищій Раді Народного Господарства СРСР загальносоюзного об'єднання з кінофотопромисловості - Союзкіно, що було реальним виявом історичного процесу інтернаціоналізації всіх сфер життя радянського суспільства. Організація Союзкіно стала новим стимулом для розвитку національних кінематографій, усунула всі перешкоди на шляху вільного обміну фільмами, кадрами, матеріально-технічними, творчими ресурсами.

У 20-ті р. були закладені ідеологічні, естетичні, організаційно-виробничі основи радянського кіно, створена надійна база для його дальшого зростання як мистецтва, що являє сплав духовних цінностей всіх націй і народностей СРСР.

**Хронікально-документальне і наукове кіно**

Українське радянське кіно починалося з хроніки. Саме кінохроніка поряд з такими найбільш оперативними видами художньої творчості, як плакат, документальна фотографія, стала пропагандистом молодого радянського суспільного ладу і впливовим агітатором серед широких верств народу. Величезні пропагандистські можливості кінохроніки неодноразово відзначав В. І. Ленін. За його думкою, висловленою в бесіді з А. В. Луначарським, «...виробництво нових фільмів, пройнятих комуністичними ідеями, які відбивають радянську дійсність, треба починати з хроніки». Революційна хроніка стала дорогоцінним кінолітописом Країни Рад, зберегла для нащадків риси покоління, що вибороло і захистило новий суспільний лад, зафіксувала події й факти буремних років Жовтневої революції та громадянської війни.

Молода українська радянська хроніка розвивалася, використовуючи технічну базу і професійний досвід дореволюційного кіно. Щоправда, дореволюційна кінохроніка не могла мати таких розвинених реалістичних традицій, як, скажімо, дореволюційна публіцистика та інші оперативні жанри мистецтва, її призначенням була переважно зйомка так званих придворно-офіційних подій, фактів сенсаційного характеру. В дореволюційному кіно було дві основні форми хроніки - кіножурнал і репортажний фільм про певну подію. Вони переважали й на початковому етапі становлення українського радянського документального кіно.

Революційну хроніку відзначає політична цілеспрямованість, вагомий суспільний зміст, вона відкрила нового героя - народні маси, людину праці. Віддані справі революції оператори знімали мітинги на заводах, комуністичні суботники, бойові дії Червоної Армії та ін. Хронікальні сюжети демонструвалися в кінотеатрах, а також на міських вулицях та площах і сприймалися народом з величезним інтересом.

Організатори кіновиробництва, зокрема зйомок кінохроніки на місцях, керувалися вказівками В. І. Леніна про те, що зміст фільмів має визначатися агітаційно-пропагандистськими органами уряду та народними комісаріатами освіти республік. Щодо хроніки, зазначав В. І. Ленін, то вона повинна бути «образною публіцистикою, в дусі тієї лінії, яку, скажімо, ведуть наші кращі радянські газети».

Хронікальні кадри революційних подій 1918 р. були початком кінолітопису Радянської України. Не всі хронікальні кадри, зняті в перші роки Радянської влади, дійшли до наших днів, а ті, що дбайливо зберігаються в Центральному Державному архіві кінофото-документів СРСР, у відповідному республіканському архіві, є надзвичайно цінним матеріалом, що передає революційний пафос у тяжкий час боротьби за владу Рад.

Перші спроби більш-менш планомірних кінозйомок важливих фактів і подій у житті країни пов'язані з утворенням радянських кіноорганізацій на Україні, зокрема Всеукраїнського кінокомітету. Одним з перших керівників відділу кінохроніки був М. Кольцов - досвідчений на той час журналіст, організаційна робота якого сприяла розгортанню планомірних документальних зйомок.

Хронікальні зйомки проводили також кіносекції політвідділів ди­візій Південно-Західного фронту. Бюро української преси (БУП).

Народний комісаріат пропаганди, кіногрупи агітпоїздів, агітпароплавів та ін. Кінокомітети й політвідділи частин Червоної Армії широко використовували кінохроніку в агітаційно-пропагандистській роботі, що проходила під гаслом «Комуністи - в народні маси!». Ці перші кроки молодого радянського кіномистецтва мали велике пропагандистське й освітньо-виховне значення.

У лютому 1919 р. відділ кінохроніки Всеукраїнського кіно комітету випустив перший на Україні кіножурнал («Живий журнал»), який розповідав про важливі події суспільного й політичного життя республіки. Кіносекція Київського окружного військкомату у березні .1919 р. починає випуск кінохроніки «Червона зірка». Виходили також хронікальні нариси «Кіногалерея діячів революції». Використовуючи досвід партійної преси, віддані справі революції кіножурналісти у складних умовах громадянської війни намагалися відбивати в хронікальних сюжетах революційні перетворення в республіці.

Знімаючи бойові дії Червоної Армії, кінооператори не раз виявляли мужність, чесно виконуючи свій громадянський обов'язок. Сміливість, високу революційну свідомість демонстрували оператори, які входили до складу бойових груп червоноармійців та агітаторів, що відправлялися в райони, ще не звільнені від ворожих банд. Крім зйомок ці групи проводили велику агітаційно-пропагандистську і освітню роботу серед населення. Так, влітку 1919 р. одна з кіно-бригад у складних умовах здійснила рейд по придніпровських селах, влаштовувала політичні мітинги. За два місяці рейду було організовано 55 кіносеансів. Такі рейди сприяли активізації боротьби проти банд, виникненню в селах комуністичних осередків.

Хронікальні стрічки того часу - «Вручення М. І. Калініним ордена Червоного Прапора Першій Кінній Армії», «Парад військ і демонстрація 1 Травня у Києві», «Бойові подвиги 41 дивізії в боротьбі з інтервенцією та контрреволюцією», «Діячі соціалістичної революції на Україні», «Взяття Одеси частинами Червоної Армії» та ін. - відображали найголовніші події, якими жила країна. Вперше на екрані була показана незламна сила народу, його згуртованість у боротьбі за нове життя.

Важко переоцінити значення роботи, яку здійснювали в той час кіножурналісти. Вони фіксували на плівці перші кроки соціалістичної держави. І що б не знімав оператор - атаку червоних бійців на окопи петлюрівців, мітинг у визволеному Харкові, радісні обличчя дітей в їдальні дитячого будинку, битву за Крим, перебування на Україні делегатів III Інтернаціоналу, рейси агітпоїздів і агітпароплавів, - це були кадри величезного історичного значення, які передавали характерні ознаки часу, фіксували образи тих, хто боровся за ідеали революції. Відображення нового героя вимагало особливої уваги й майстерності з боку кіножурналістів, які підпорядковували цьому завданню всі засоби виразності, що були в їх розпорядженні. Новий погляд на людину реалізувався і в характері зйомок, і в композиції, і в написах (титрах) хронікальних картин. Кінохроніка тих часів переконує, що оператори здійснювали зйомки винахідливо, оригінально, застосовували панорами, крупні плани, цікаві ракурси, тобто вже тоді кіномитці намагалися донести до глядачів тему фільму, яскраво розповісти про певну подію. Скажімо, знімаючи народні мітинги, маніфестації, вони використовували верхні точки зйомки, щоб показати масовість, масштабність події, водночас створювали цікаві, характерні людські портрети (червоноармієць з гвинтівкою, селянин, що уважно слухає оратора та ін.).

Значний вплив на розвиток українського, взагалі радян­ського, документального кіно мав останній фільм, створений Дзи­гою Вертовим на Україні, - «Симфонія Донбасу» (оператор Б. Цейтлін), перший радянський звуковий документальний фільм. Ця стрічка була справді новаторською, в ній Дзига Вертов прагнув творчо використати новий важливий винахід у кінематографі - звук. Дзига Вертов із захопленням зустрів ідею використання звуку в кіно, не лише музики, а й різноманітних «звуків життя». Контрапунктична роль звуку, посилення смислової та емоційної значимості фільму уявлялись йому перспективними. Ще раніше він намагався передати звуки за допомогою монтажу німих кадрів (вдалі спроби спостерігаємо в картині «Одинадцятий»). Коли ж у Ленінграді (лабораторія професора О. Шоріна) і в Москві (лабораторія інженера П. Тагера) були створені вітчизняні звукозаписувальні апарати, Дзига Вертов відразу ж розпочав запис хронікальної фонограми, а згодом і ро­боту над «Симфонією Донбасу».

Фільм присвячено трудівникам Донбасу. Д. Вертов, пропагуючи засобами кінопубліцистики нове, прогресивне в житті країни, захоплено і з почуттям гордості сприймаючи трудовий героїзм, прагнув яскраво відобразити це на екрані; музичний супровід, «голос індустріалізації» він вважав одним із важливих компонентів втілення свого задуму. В Ленінграді була виготовлена спеціальна малогабаритна камера звукозапису. Там же були записані вуличні та виробничі шуми. Ці записи знімальна група продовжила на Донбасі під час зйомок фільму.

Картиною «Симфонія Донбасу» було вписано нову цікаву сторінку в історію радянського документального кіно. Фільм складається з кількох епізодів, об'єднаних чіткими соціально-політичними темами. В першому епізоді розкривається тема, що вже знаходила своє розв'язання в стрічках Д. Вертова, - протиставлення старого і но­вого. Церковний передзвін, богомольці, ікони. Кінокамера неначе розгойдується разом із дзвоном, хитається як п'яний, що вештається на площі біля церкви. Це - старий, відживаючий світ. І раптом лунає бадьорий комсомольський марш. Він наче могутня хвиля руйнує світ релігійного засилля. Церква перетворюється на клуб робітничої молоді. Так з'являється нова тема - молодого радісного життя. Вертов вникав у кожну деталь музичного оформлення фільму, він докладно виклав композитору М. Тимофєєву музичний сценарій і ритмічну послідовність кадрів цього епізоду.

Наступні епізоди із застиглими вагонетками, мертвими домнами, паровозами змінюються кадрами підготовки молодих шахтарів, які за закликом партії і комсомолу прийшли на допомогу Донбасу. Автор із теплотою зображує молодих хлопців, прагне показати людину праці, її красу. Як і в «Одинадцятому», він з великим захопленням і на високому художньому рівні відтворює нові риси трудівника Донбасу. Його герої - красиві своєю працею, згуртовані єдиним трудовим ентузіазмом, що виразно і переконливо фіксує кінокамера. А за допомогою монтажу режисер створює опоетизований образ соціалістичної епохи. Поєднуючи в контрапункті зображення, авторський коментарій і музичну фразу, індустріальні звуки, режисер виразно й емоційно відтворив трудовий ритм, загальну атмосферу першої п'ятирічки. В цих епізодах відчутно виражено захоплення митця ентузіазмом народу.

У фільмі «Симфонія Донбасу» Дзига Вертов вперше використовує синхронно записані голоси героїв, документальну фонограму для більш переконливого, життєво вірогідного відтворення образів людини праці, будівника соціалізму. Творче, новаторське використання звуку підтверджує ряд епізодів «Симфонії Донбасу». Зокрема, кадри святкової демонстрації режисер озвучив фонограмою натуральних виробничих шумів, а кадри шахт і заводів - святковими звуками демонстрації: піснями, лозунгами, привітаннями.

Ця патріотична новаторська стрічка, створена Д. Вертовим на засадах соціалістичного реалізму, не знайшла, на жаль, належної підтримки з боку критики. Певну упередженість до нового фільму режисера можна пояснити тим, що свіжими були ще враження від гострої дискусії, критичної оцінки його попереднього фільму «Людина з кіноапаратом». Щоправда, надмірність музичного супроводу та індустріальних шумів у деяких епізодах картини ускладнювала їх сприйняття. Творці фільму зіткнулися також з рядом труднощів, зумовлених неякісним технічним обладнанням. «Ми надто випередили в своїх планах і намірах, - писав Дзига Вертов, - наші технічні й організаційні можливості. Ми не врахували цих перешкод, що постали на шляху виробництва цього фільму». Разом з тим, безперечне позитивне значення фільму в тому, що він яскраво відтворює за допомогою виразних засобів кінопубліцистики образ народу - будівника соціалізму.

Картина «Симфонія Донбасу» переконує, що звук може бути важливим конструктивним елементом у побудові публіцистичного кінообразу, що документальний фільм з чітко визначеною авторською думкою здатний піднімати важливі соціально-політичні питання, бути дійовим засобом духовного, естетичного виховання народу.

Робота Дзиги Вертова на Україні позитивно позначилась на розвиткові українського документального кіно, вона збагатила самого режисера на шляху його пошуків у сфері образної кінопубліцистики. Вплив естетичних засад Дзиги Вертова, його принципів побудови і публіцистичного твору на сучасну тему був помітний у фільмах ряду інших документалістів.

Вертовські творчі принципи створення публіцистичного фільму, організації й осмислення життєвого матеріалу, застосовані ним образні засоби емоційного розкриття теми твору відіграли значну роль у розвитку українського і взагалі радянського кіно. Зняті Дзигою Вертовим на Україні фільми стали помітним явищем у світовій прогресивній кінодокументалістиці. Після перегляду «Симфонії Донбасу» в листопаді 1931 р. у Лондоні Чарлз Чаплін сказав: «Я ніколи не міг собі уявити, що ці індустріальні звуки можна так організувати, щоб вони здавались прекрасними. Я вважаю фільм «Ентузіазм» однією з найбільш хвилюючих симфоній, які я коли-небудь чув. Містер Дзига Вертов - музикант. Професори повинні у нього вчитися, а не сперечатися з ним».

Фільм «Симфонія Донбасу» за кордоном був сприйнятий по-різному, зокрема в Німеччині. «З одного боку, фільм «Ентузіазм» особливою комісією при міністерстві внутрішніх справ був визнаний «künstlerisch Wertvoll», тобто цінним як твір мистецтва. - писав Дзига Вертов, - з другого боку, те ж міністерство внутрішніх справ в особі самого міністра д-ра Вірта з політичних міркувань остаточно заборонило показ фільму навіть на закритих переглядах». У Гамбурзі під час перегляду картини в робітничій аудиторії лунали вигуки «Рот фронт!», а після його закінчення виник стихійний мітинг. Гамбурзькі робітники виступили в пресі з протестом проти заборони «Симфонії Донбасу». Слід зазначити, що Дзига Вертов досить критично ставився до оцінок свого фільму зарубіжною пресою, водночас підкреслював, що демонстрація «Симфонії Донбасу» за рубежем мала велике пропагандистське значення.

Вертовський фільм «Симфонія Донбасу» був свідченням безперечних досягнень української кінопубліцистики першого пожовтневого десятиліття.

20-ті рр. для українського документального кіно були роками становлення і творчих пошуків. Від фіксації на кіноплівку важливих фактів і подій громадянської війни та відбудови народного господарства радянські кіножурналісти переходять до осмислення життєвих явищ, створюючи фільми на актуальні публіцистичні теми. Цей процес відбувався у складних умовах формування методу соціалістичного реалізму, в атмосфері гострих дискусій про призначення мистецтва в епоху соціалістичного будівництва.

Кінохроніка в той час була однією з провідних мистецьких форм відтворення революційної дійсності. С.Ейзенштейн пізніше писав: «Колись, у двадцяті роки, хроніка і документальний фільм вели наше кіномистецтво. На багатьох фільмах художньої кінематографії, що тоді зароджувалась, лежав безперечний відбиток того, що створювала тодішня документальна кінематографія.

Гострота сприймання матеріалу і факту; гострота зору і дотепність у сполученні побаченого, впровадження в життя і дійсність і ще багато, багато вніс документальний фільм у стиль радянської кінематографії».

Активний процес розвитку українського документального кіно в 20-ті рр. підготував і його майбутні надбання: на початку третього десятиліття кінопубліцистика піднімає й розв'язує актуальні суспільно-політичні теми, створює багатогранний образ людини праці, образ нової дійсності.

У справі популяризації наукових, технічних і суспільних знань, виховання нової свідомості, моралі велика роль належала науковому фільму, який розвивався разом з усіма іншими видами кіно.

Як масовий наочний засіб наукового пізнання, популяризації та пропаганди, освіти кінематограф використовувався для розв'язання завдань культурного будівництва уже в перші роки Радянської влади. Не випадково серед головних завдань, що їх поставив В.І. Ленін перед молодою радянською кінематографією, було створення образних прилюдних лекцій з різноманітних питань науки і техніки.

У резолюції VIII з'їзду РКП(б) кінематограф розглядався як один з найважливіших засобів комуністичної пропаганди і культурно-освітньої роботи, зокрема на селі. Науковий кінематограф стає важливою формою зв'язку між науковими ідеями і народом.

Широкі маси трудящих виявляли надзвичайно великий інтерес до праці науковців, вчених, винахідників, прагнули ознайомитися з науково-технічними досягненнями в народному господарстві молодої республіки. Роль кіно у справі інформації та пропаганди наукової й технічної думки була неоцінимою.

Одним з перших організаційних заходів Всеукраїнського кіно-комітету було проведення обліку наукових, культурно-освітніх і видових стрічок з питань техніки, сільського господарства, географії, етнографії, історії тощо. Чимало таких картин довелося реквізувати не лише у приватних прокатних конторах, а й у власників бібліотек, крамниць. Усі ці стрічки потім увійшли до фільмофонду кінокомітету і широко використовувались у пропагандистській та культурно-освітній роботі.

У кінотеатрах почали втілювати в життя вказівку В.І. Леніна про обов'язкове співвідношення в сеансах художніх, науково-популярних і документальних стрічок. Відкриваються спеціальні «показові» кінотеатри, що виконували культурно-освітні функції. Спочатку з'явилися вони в Харкові, потім - у Чернігові, Києві, Одесі. В Києві вперше влаштовуються культпоходи на науково-освітні сеанси. Нерідко під час перегляду лектори пояснювали зміст, окремі незрозумілі наукові терміни тощо.

На початку 20-х рр. при Одеській кінофабриці створюється лекторське бюро, до роботи в якому залучаються спеціалісти для читання лекцій в кінотеатрах, де демонструвалися наукові стрічки.

На допомогу лекторам, пропагандистам, агітаторам в республіці розроблялися спеціальні інструктивно-методичні посібники. Вони містили в собі поради (деякі з них уже встигли пройти випробування на практиці) щодо використання кінематографа як наочного підруч­ника з усіх загальноосвітніх та спеціальних предметів, як літератур­но-художнього альманаху для всіх, починаючи від неписьменного до освіченого включно.

Значну роль відігравали пересувні кіноустановки. Для науково-технічної пропаганди використовувалися агітпоїзди, обладнані відповідним чином фургони, пароплави, баржі, трамваї. Програми складалися з урахуванням аудиторії і, як правило, включали популяризаторські стрічки. Ось, наприклад, програма, яку показували в Овручі делегатам з'їзду комнезамів: «Трудова комуна», «Приготування корму для худоби», «Розкриття мощей Тихона Задонського».

Нерідко після перегляду виникали мітинги, дискусії, бесіди. Активну участь у них разом з видатними громадськими діячами і митцями брали відомі вчені (О. В. Палладін, О. 1. Білецький та ін.).

Часто можна було бачити такі афіші-заклики культурно-освітніх кінотеатрів: «Громадяни робітники і селянин! Сьогодні демонструватимуться картини революційного і наукового змісту. Приходьте - навчайтеся». На такі сеанси збиралися тисячі глядачів. Навчалися грамоти в школах, бібліотеках, читальнях, клубах, створених на базі «показових» кінотеатрів.

Широку популярність серед глядачів здобули народні кіноуніверситети, які існували на громадських засадах. Особливо великим успіхом користувалися лекції, присвячені науковим проблемам. Такі кінофіковані лекції відбувалися за спеціальними програмами, про їх тематику повідомлялося через пресу.

Поряд із використанням стрічок, які пощастило зібрати до фільмофонду, українські кіномитці приступили до створення нових картин, що мали популяризувати досягнення радянської науки і культури. Доцільно згадати в зв'язку з цим й агітфільми наукової тематики. Вони висвітлювали питання історії революційного робітничого руху, допомагали в санітарно-освітній роботі по ознайомленню з основами медичної профілактики і соціальної гігієни.

Деякі з них являли собою своєрідні тези кінолекцій чи кінодоповідей. Так, за сценарієм лікаря М. Бака режисер Л. Замковий ставить кінофільм «Жертви підвалу» (1919), який мав допомогти у боротьбі з туберкульозом.

Санітарно-освітні функції виконувала й картина «Азіатська гостя» режисера М. Вернера, випущена на екрани влітку 1919 р. і присвячена профілактиці холерних захворювань.

Ряд фільмів зняв режисер А. Лундін, серед яких - картина про запобігання захворювання на тиф, кілька антирелігійних стрічок.

Нерідко фільми закінчувалися відповідними закликами. Такі кінцівки були не лише логічно пов'язані зі змістом картини і випливали з нього - вони сприймалися як безпосереднє звернення героїв фільму до глядачів. Іноді після показу фільмів виникали бесіди й мі­тинги. Дедалі відчутнішою ставала роль екрана у процесі освіти й виховання трудящих мас. Кіно «має стати засобом масового поширення наукових і технічних знань серед робітників і селян», - говорив М. І. Калінін.

Випуск наукових фільмів налагоджували спеціально утворені при кінокомітетах відділи наукової зйомки. Було випущено ряд стрічок про особливості різних галузей сільського господарства, про впровадження у практику нових машин. Умови, в яких проходили становлення й розвиток наукового кіно на Україні, були схожими з умовами розвитку російського та білоруського наукового кіно.

З часом тематика наукових фільмів стає дедалі різноманітнішою, зміст більш глибоким, екран - багатшим на зображально-виражальні засоби, які в науковому кіно вже починають набувати своєї специфіки. Кінематографісти прагнули поєднати всі компоненти наукового фільму в єдине органічне ціле, що давало відчутні наслідки.

Науково-популярні фільми, створені українськими кіномитцями, все частіше виходять на всесоюзний екран. Широко відомими стають нарис автора-оператора Б. Цейтліна «Олівець», в якому розповідалося про Московську фабрику паперових виробів, а також його оборонні фільми. Набув популярності й фільм «УЧХ» («Український Червоний Хрест»).

Відбувається і взаємообмін фільмами різних республік. На екранах України демонструються стрічки виробництва «Радкіно» - «Загадка життя», «До берегів Тихого океану», «Бджільництво», «Дошкільне виховання», «Лісові люди», грузинський фільм «Сіль Сванетії»; узбецькі - «Бавовництво в Голодному степу», «Тропічні хвороби», таджицькі - «Поради стрільцеві», «Від бавовни до тканини».

Українські творці науково-популярного кіно спілкувалися з митцями не лише братніх республік, а й зарубіжних кіноорганізацій. За ці роки ВУФКУ взяло участь у кількох міжнародних конференціях, присвячених питанням цього виду кіно (Швейцарія, Голландія,. Чехословаччина). Картини «Комуна», «Лісосплав», «Бджільництво», «Українська Шампань» були рекомендовані для показу на міжнародних виставках, серед них і культурфільм «Асканія-Нова» (сценарій Г. Тасіна, оператор І. Лозієв), який був премійований на весняній (травневій) виставці 1925 р. в Парижі.

Творчо використовуючи досвід ігрового та документального кінематографа, наукове кіно впевнено виробляло свої. Специфічні засоби. «Пошуки нової методики кінопоказу, жанрова і тематична різноманітність культурно-освітньої роботи, окремі вдалі спроби, створення науково-популярних фільмів, - відзначається в «Історії радянського кіно», - зроблені в 20-ті роки діячами радянського-кіно, - все це, безумовно, не пройшло даремно. Саме в цей час були відкриті важливі методи й прийоми кінематографічного розв'язання наукових тем».

Йдучи шляхом пошуків, прагнучи до глибини, точності й дохідливості, наукове кіно України відігравало дедалі вагомішу роль у справі освіти і формування соціалістичної свідомості.

**Художній фільм**

Найбільш ранньою формою ігрового радянського кіно, покликаною до життя буремною добою перших пожовтневих років і громадянської війни, був агітфільм (агітка).

Агітфільми разом з документальною хронікою закладали основи радянського кіно, вперше звернулися до тематики нової, революційної дійсності, маючи ті ж завдання, що й інші види агітаційного мистецтва. В образній формі в них пояснювався зміст важливих політичних лозунгів і закликів партії; вони мобілізовували народну ініціативу на відсіч інтервентам, контрреволюції, на господарськеі культурне будівництво.

Агітаційні фільми відзначалися політичною актуальністю, публіцистичною гостротою, дохідливістю. Невеличкі фільми-плакати фільми-листівки, фільми-заклики робили корисну справу і посіли певне місце в історії радянського кіно.

Як і перші документальні стрічки, агітфільми виконували, по суті ту ж функцію, що й преса, - оперативно відгукувалися на факти і події поточного політичного моменту. Їх пафос було спрямовано на утвердження нового життя, на боротьбу проти старого, реакційного ладу; вони підносили боєздатність мас у боротьбі проти внутрішніх і зовнішніх ворогів революції, сприяли справі політичного виховання робітників, селян і радянських воїнів.

Виконуючи настанови партії про кіно як важливий засіб політичної освіти і комуністичної пропаганди, радянські державні кіноорганізації (Московський, Петроградський кінокомітети, Всеросійський фотокіновідділ Наркомосу), а також політоргани Червоної Армії налагодили випуск великої серії фільмів, присвячених важливим суспільно-політичним подіям, зокрема першій річниці Жовтня («Ущільнення», «Повстання», «Підпілля»), Червоній Армії («Червона зірка», «За червоний прапор», «Дезертири», «Останній патрон»), першочерговим завданням радянського народу в період громадян­ської війни («Всі під рушницю!», «У дні боротьби», «На фронт!» та ін.).

До роботи над агітаційними картинами залучалися відомі діячі радянської культури. Сценарії писали А. Луначарський, О. Серафимович, В. Маяковський. Серед перших постановників агітфільмів, були Ю. Желябужський, Л. Кулешов, І. Перестіані, В. Гардін, О. Пантелеєв, О. Разумний та інші режисери, що активно включилися у творення молодої радянської кінематографії. Велику допомогу Україні надавали Московський кінокомітет, центральні партійні організації, політвідділи Червоної Армії.

Випуск короткометражних агітаційних стрічок, кінохроніки, розпочинає щойно створений Всеукраїнський кінокомітет і армійські політвідділи республіки.

Агітфільми, які знімалися в Москві й Петрограді, в Києві, Харкові та Одесі, мали спільні тематику і завдання. Траплялось, що деякі з них збігалися не лише тематично, а й за своїм сюжетом. Так, українська картина «Мир хатам - війна палацам» (1919) розвитком подій, образами повторювала один з перших радянських агітфільмів «Повстання», створений в 1918 р. режисером О. Разумним.

За роки громадянської війни на Україні було знято понад п'ятдесят ігрових агітаційних стрічок. Самі назви цих фільмів досить виразно розкривають їхнє мобілізаційне спрямування: «Повстаньте, гнані і голодні!», «Революційний тримайте крок!», «Це буде останній і вирішальний бій», «Братній союз міста і села», «Ми переможемо!» тощо.

Агітфільми складали своєрідні тематичні серії-цикли: стрічки червоноармійської та військово-пропагандистської, робітничої, селянської, антирелігійної, інтернаціональної, санітарно-просвітньої, науковоучбової тематики, стрічки, присвячені політичним кампаніям боротьбі з розрухою, голодом, вихованню класової пильності, популяризації серед мас комуністичних ідей та ін.

Короткометражні агітфільми знімалися й випускалися на екрани дуже швидко. На створення фільму йшло від трьох до десяти днів. Не відповідало завданням оперативної політичної роботи в армії і серед населення в умовах воєнного часу. Газета «Коммунист» повідомляла, що постановка агітаційних фільмів терміново здійсню­ється в усіх київських ательє («Світлотінь», «Червона зірка» тощо).

1 квітня 1919 р. в Києві було відкрито чотири червоноармійських кінотеатри. В одному з них з успіхом демонструвався агітаційний фільм «Хай згине темрява, хай живе світло!» режисера А. Лундіна. Після демонстрації фільму перед глядачами виступив з доповіддю М. І. Подвойський. Вітаючи появу нового кінематографа, нарком воєн України відзначив, що він повинен стати «джерелом світла й правди».

Комуністична партія приділяла велику увагу розповсюдженню нових фільмів серед населення. В пресі нерідко сповіщалося про влаштування безкоштовних «вуличних кінематографів», які збирали тисячні натовпи глядачів.

Коли в Києві на Думській площі демонструвався фільм «Мир хатам - війна палацам», глядачі заповнили не лише площу, а й балкони, дерева і навіть дахи прилеглих будинків. На одній з київських вулиць екран було встановлено у вітрині, перед якою збиралося багато глядачів. Фільми демонструвалися в частинах Червоної Ар­мії, на вокзалах і агітпунктах, у спеціально обладнаному кінотрамваї.

Останнім часом у науковий обіг введено чимало нових архівних матеріалів і документів, які свідчать про масовість агітаційної кіно-роботи на Україні в перші пожовтневі роки, зокрема надходження з Москви до Харкова перших партій картин незабаром після його звільнення. Уже в лютому 1919 р. газета «Комуніст» сповіщала:

«Днями очікується одержання в Харкові з Москви транспорту з кінематографічними фільмами агітаційно-революційного змісту і для демонстрування в червоноармійських частинах, у першу чергу картин: «Ленський розстріл», «У цупких лапах двоглавого орла», «Смерть тов. Олени», «Революціонер» та ін., а також «Влада темряви» Л. Толстого. В агітпросвіткомісію при Військовому відділі великі партії фільмів з Москви регулярно надходили і надалі. Частина з них використовувалася на безкоштовних сеансах для червоноармійців, місцевого населення міст і сіл, а основна частина від­правлялась на фронт, де демонструвалася в підрозділах і звільнених населених пунктах».

Кінопропаганда, отже, була зосереджена не лише у великих містах. У складних умовах воєнного часу особлива роль належала агітпоїздам і агітпароплавам. У 1919 р. на Україну прибув агітпоїзд імені В. І. Леніна, сформований і обладнаний ВЦВК; він здійснював важливу культурно-пропагандистську роботу в багатьох населених пунктах.

Агітпоїзд мав бібліотеку, кіноустановку, запас різноманітних стрічок. Кіносеанси влаштовувалися у спецвагоні, на платформах, на міських майданах, у клубах, театрах, парках. Кінопрограми складалися з художніх, документальних та освітніх стрічок російського й українського виробництва. Ось деякі фільми, показані під час рейсу в грудні 1919 – січні 1920 рр. Художні: «Батько і син», «За червоний прапор», «Справа Червоної Армії», «Чим ти був?», «Руслан і Людмила», «III Інтернаціонал», «Взяття Казані», «Бабка та Мурашка», «Черевички», «Цар Іван Грозний», «Собака-детектив», «Лілія», «Материнство». Науково-популярні: «Життя бджіл», «Як виховувати телят?», «Правильне підковування коней», «Спорт взимку», «Види Швейцарії», «Штучне виведення курчат», «Олімпійські ігри», «ПоВолзі», «Розкриття мощей Задонського», «Життя мурахи». Документальні: «Чехословацький фронт», «Жовтнева революція в Москві», «Жовтнева революція в Петрограді», «Червона Одеса», «Святкування Дня Червоної Армії в Києві 5 травня 1919 року», «Роковини революції», ряд номерів «Живого журналу», «Кінотиждень» тощо.

Прибуття агітпоїзда імені В. 1. Леніна на Україну - одне з найяскравіших свідчень взаємодопомоги, дружби російського та українського народів. Газета «Більшовик» від 8 березня 1920 р. писала, що поїзд побував у багатьох містах і селах України. Під час рейсу виходила спецгазета російською і українською мовами. Після кіносеансу присутнім роздавали газети, брошури, листівки. Агітпоїзд привертав увагу і своїм зовнішнім оформленням. Стіни вагонів були розписані мальовничими картинами з революційної тематики, обвішані плакатами.

У липні 1919 р. Комісаріат агітації та пропаганди України ввів у дію агітпоїзд «Пам'яті борців, що полягли за робітничо-селянську революцію». Він мав вагон-театр і вагон-кінематограф, укомплектований великою кількістю фільмів, серед них; «Червона ріпка», «Влада темряви», «Собака моряка», «Світ не без добрих людей», «Фауст» навиворіт», «Альпійська троянда», «Поривання серця», «Коробійники», «Контрабандисти», «Вправи матросів», «Авіаційний тиждень комах», «Свято Всеобуча в Києві», «Бій биків в Іспанії», «Карнавал», «Загибель «Лузітанії», ряд номерів «Кінотижня» та ін.

Агітпоїзд «Більшовик» обслуговував у 1920 р. населення Донбасу та району Мелітополя. Крім картин постійно діючого фонду, він отримав додатково від кіносекції політосвіти Південного фронту кілька програм революційного змісту, зокрема: «Жовтнева революція», «Сон Тараса», «Домовий агітатор», «Хроніка революції», «Мозок Радянської Росії», «Діти вчать стариків».

Різнобічну діяльність розгорнув у 1919 р. (з травня по серпень) прекрасно обладнаний культурно-освітній агітпароплав «Більшовик». Крім театральних вистав і кіносеансів влаштовувалися виставки творів живопису, проводилися лекції з багатьох галузей знань, зокрема з різних видів мистецтва. На пароплаві була також фонотека грамзаписів: виступи видатних діячів революції, твори революційної поезії, музики.

Агітпароплав здійснював рейси в найнебезпечніші райони, фактично працював у фронтових умовах. Між Черкасами і Кременчуком його переслідували роз'їзди отамана Григор'єва, біля Трипілля жорстоко обстріляла інша банда. Перш ніж підійти до причалу, проводилась розвідка, повз деякі села доводилось йти під обстрілом.

У містах, де воєнна обстановка була особливо напруженою, комуністи агітпароплава - члени команди і політпрацівники - допомагали місцевій владі проводити мобілізацію до Червоної Армії. Їх помічниками в цьому були агітфільми. Під час другого рейсу пароплав «Більшовик» перейшов у розпорядження Черкаського комітету партії.

Всеукраїнський кінокомітет надавав великого значення сеансам-лекціям (для дітей і дорослих), проводив велику культурно-просвітницьку роботу. Сеанси влаштовувалися в спеціально виділених кінотеатрах за участю письменників, критиків, акторів. Кіно сприяло й першим крокам у справі ліквідації неписьменності. «Буде відкрито школу, - говорилося в одному з документів того часу, - де викладання грамоти провадитиметься за допомогою кінематографа. З цією метою уже виготовлено фільми відповідного змісту».

Сеанси-лекції користувалися великою популярністю серед населення. У Харкові, наприклад, з 9 лютого по 9 квітня 1919 р. подібні сеанси відвідало 16 тисяч робітників і червоноармійців. В Одесі щомісяця для дітей притулків, народних будинків, шкіл і дитячих майданчиків влаштовувалися безкоштовні сеанси з пояснювальним читанням.

Така форма організації кіносеансів набула великого поширення по всій Україні завдяки допомозі Московського кінокомітету, який надсилав копії фільмів, розробляв тематику лекцій.

У травні 1919 р. при Всеукраїнському комітеті мистецтв було створено комітет пропаганди мистецтва, до якого ввійшли і представники кінокомітету. У робітничих клубах, театрах і кінотеатрах читалися лекції: «Мистецтво і життя», «Чи потрібне мистецтво трудящим?», «Революція форм буття й еволюція форм у мистецтві», «Пролетарське мистецтво», «Сучасна творчість села», «Театр на площі», «Завдання сучасного мистецтва» тощо. З лекціями виступали критики, вчені, діячі театру і кіно, письменники, художники, серед яких - С. Мокульський, О. Прахов, О. Дейч, К. Марджанов, П. Ільїн, Г. Крижицький та ін.

В обговоренні фільмів брали активну участь червоноармійці, робітники. Керівні органи кінематографа при складанні тематичних планів ураховували й думку глядачів. Кіносекція Наркомвоєна розповсюджувала серед червоноармійців, культурно-освітніх організацій, артистів анкети для з'ясування ставлення до репертуару і культурно-освітньої роботи Наркомвоєна з боку червоноармійців.

Група армійських працівників сформулювала свої вимоги до кіно так: «Нам потрібні картини з життя робітників і селян, з життя революційних діячів...», «Демонструватися повинні картини, які б зверталися до розуму й серця робітників і селян».

Над створенням перших українських радянських фільмів поруч з досвідченими кінематографістами, які прийшли з дореволюційного кіно, працювала й творча молодь. Це літератори Л. Нікулін, З. Тулуб, О. Вознесенський, політпрацівник Г. Тасін, педагог М. Анін, журналісти Б. та І. Леонідови, керівник кінокомітету Є. Пухальський, працівник Наркомвоєну М. Наумов, поет Я. Ядов, режисери А. Лундін, П. Чардинін, М. Бонч-Томашевський, М. Салтиков, М. Вернер, С. Ценін, Л. Замковий, оператори Г. Дробін, В. Добржанський, О. Грінберг, А. Станке, Є. Капитта, А. Майне, художники І. Суворов, О. Уткін, С. Зарицький та ін. Поєднання професіонального досвіду дореволюційних кіномитців з ентузіазмом і потягом до новаторства творчої молоді позитивно впливало на розвиток молодого українського кіномистецтва.

Уже з перших кроків організації кіновиробництва на Радянської Україні закономірно постало питання про створення сценарної бази. Редакційно-видавничий відділ Наркомвоєна України на початку 1919 р. розробив спеціальний рекомендаційний список тем, серед - яких були: «Село, куркуль, середняк і бідняк. Дрібнобуржуазна й куркульська сутність контрреволюції. Гетьманщина і Директорія. Єдність збройних сил Радянських республік. Значення союзу між робітником і селянином. Нація і клас. Церква і держава. Боротьба з бандитизмом. Оборона соціалістичної Вітчизни. Роль і значення Червоної Армії. Загальне військове навчання. Командні та інструкторські курси. Наші вороги».

Багато агітаційних фільмів присвячувалося Червоній Армії: «Червона зірка», «Червоні по білих», «41 дивізія», «Червоний командир», «До південного моря», «Червоні по поляках», «На допомогу червоному Харкову». Стрічки закликали брати до рук зброю і ставати до лав захисників соціалістичної Батьківщини. У таких гострополітичних стрічках, як «У царстві ката Денікіна», «Польська шляхта», «Чотири місяці у Денікіна», викривався кривавий терор ворогів революції. Фільми «Велике лихо», «Слухайте, брати!», «Безвісні герої» розповідали про боротьбу з бандитизмом, з націоналістичними зрадниками. Злободенною була тема агітфільму «Митько-бігунець» М. Салтикова (1920), створеного за широко відомою в ті роки байкою Д. Бєдного «Про Митьку-бігунця і його кінець». Це викриття дезертирства, його згубних наслідків. Фільм мав виховне значення, користувався у глядачів успіхом.

Тематика перших стрічок охоплювала також важливі історичні події, біографії нових людей, пожовтневу дійсність. Про мирні дні нашої країни розповідали агітфільми: «Єдина світова республіка праці», «Братній союз міста і села», «Два світи», «Раніше і тепер», «Перше Травня» та ін. Сторінки з історії революційної боротьби робітничого класу відбито в картині «Герої і муче­ники Паризької комуни» (1921).

Усім революційним святам, ювілейним датам, важливим подіям тих років обов'язково присвячувались спеціальні фільми. Однією з провідних тем стає інтернаціональна єдність, дружба і взаємодо­помога радянських народів, зокрема російського та українського.

Робота над агітфільмами сприяла вихованню кадрів сценаристів. Сценарна робота опиняється в центрі уваги партійних і радянських організацій. Це підтверджується конкурсами на сценарії агітфільмів. Зокрема, такий конкурс був оголошений газетою «Правда» 7 травня 1920 р. Його тематика - боротьба проти білополяків - привернула увагу й українських кінематографістів. А в 1922 р. організоване в Одесі фотокіноуправління оголосило «Конкурс сценаріїв», акцентуючи на потребі в сценаріях з сучасного життя.

Створенню і демонстрації агітаційних фільмів надавалося вели­кого значення. Незважаючи на труднощі з кіноплівкою, агітфільми про боротьбу з білополяками (по одному-два екземпляри фільмокопій кожної назви) було випущено на екрани майже всіма радянськими кіноорганізаціями.

Перебудова змісту і методів виховної, політосвітньої роботи в Країні Рад вимагала переходу до конкретної пропаганди. Метою якої було комуністичне виховання, піднесення культурного рівня трудящих. Виступаючи на II Всеросійському з'їзді політосвітпрацівників, В. І. Ленін вказував: «Культурне завдання не може бути розв'язане так швидко, як завдання політичні і воєнні. Треба зрозуміють що умови руху вперед тепер не ті. Політичне перемогти можна в епоху загострення кризи за кілька тижнів. На війні можна перемогти за кілька місяців, а культурно перемогти в такий строк не можна, по самій суті справи тут потрібен строк довший, і треба до цього довшого строку пристосуватись, розраховуючи свою роботу проявляючи найбільшу впертість, наполегливість та систематичність».

Важливою формою пропаганди В. І. Ленін вважав створенні художніх захоплюючих кінокартин, які давали б «шматки життя» і були пройняті комуністичними ідеями. «За час нової економічної політики число кіно та їх пропускна спроможність зросли у величезній мірі», - вказувалося на XII з'їзді РКП(б). Разом з тим партія звернула особливу увагу на боротьбу проти проникнення на екрани ворожих, ідейно-хибних фільмів дореволюційного виробництва та фільмів, завезених з-за кордону.

Продукція двох кінофабрик ВУФКУ в ці роки була ще невисокого художнього і технічного рівня, тому екран заповнювали закордонні стрічки, а також різні дореволюційні «бойовики». Необхідно було вести рішучу боротьбу проти міщанських смаків, проти буржуазного впливу кіно на глядача, зміцнювати творчі кадри кінопрацівниками, які б уміло проводили в період непу політику партії в галузі кінематографії, поєднуючи ідеологічні й господарські завдання. В резолюції XII з'їзду РКП(б), зокрема, знову вказувалося на необхідність розвивати кінематографічне виробництво: «Зважаючи на величезне виховне, агітаційне значення кіно, треба дати кінематографічній справі як комуністів, що працювали в кінематографії до революції, так і господарників, що можуть поставити справу на основах господарського розрахунку, з одного боку, і якомога повнішого обслуговування трудящих мас - з другого». В резолюції йшлося також про посилення керівного складу Держкіно, сприяння Пролеткіно в його роботі по створенню виробничих і революційних фільмів.

XIII з'їзд РКП(б) підтвердив рішення XII з'їзду партії про необхідність поповнення рядів кінематографістів досвідченими працівниками. .

Один із розділів резолюції XIII з'їзду партії спеціально був присвячений кінематографу, де накреслювалися першочергові заходи по зміцненню кіносправи: «Кіно повинно бути в руках партії могутнім засобом комуністичної освіти і агітації. Необхідно привернути до цієї справи увагу широких пролетарських мас, партійних і професійних організацій». Участь у творенні кіно митців з різних галузей культури була явищем закономірним, прогресивним, суспільне значимим і відіграла велику роль. До кіно приходять демобілізовані з армії політпрацівники Г. Тасін, А. Кордюм, а також художники Довженко і В. Кричевський, скульптор І. Кавалерідзе, журналіст Г. Стабовий, театральний режисер Л. Курбас, фотограф Д. Демуцький поети М. Бажан, В. Сосюра, письменники П. Панч, О. Копиленко театральні актори А. Бучма, Н. Ужвій, І. Замичковський, Ю. Шумський, П. Масоха, С. Свашенко, Д. Капка та ін.

У пошуках повноцінної драматургічної основи фільму кінематографісти звертаються до літератури. Формування радянської кінодраматургії відбувалося у тісному зв'язку з художньою літературою яка не лише «підказувала» кінематографові теми і сюжети, а й допомагала йому пізнавати свої можливості. Свідченням цього є екранне переосмислення творів Джека Лондона і Е. Амічіса (у перших сценаріях В. Маяковського «Не для грошей народжений» та «Панночка і хуліган»), Л. Толстого, І. Тургенєва, О. Герцена, М. Горького, Г-Х. Андерсена та ін. Основою фільмів стали твори Л. Андрєєва, А. Чехова, У. Нотарі, О. Гріна, Е. По, М. Зощенка, Д. Луначарського. Однак ці екранізації істотно відрізнялися від своїх першоджерел, і не лише тому, що кінематографу з його не досить розвиненою тоді кіномовою надзвичайно важко було передавати складні характери й душевні переживання героїв. Літературний твір був здебільшого лише приводом для пошуків агітаційно-пропагандистських засобів.

Отже, перші художні стрічки були переважно екранізаціями відомих літературних творів. Їх сюжетна схема насичувалася злободенним змістом. Дія, характери персонажів літературного першоджерела осучаснювалися у відповідності з потребами революційного моменту. Ці спроби цікаві не стільки своїми наслідками, скільки тим, що являли собою початковий етап освоєння революційної проблематики, нову форму екранізацій. Подібні твори, названі О. Мачеретом «фільмами підміненої теми», свідомо робилися як філь­ми нового кінематографа.

У 1926 р. виходить на екрани двосерійний фільм «Тарас Шевченко», відразу оцінений як помітне явище українського і всього радянського кіномистецтва. Він став найбільш досконалим і в усьому режисерському доробку П. Чардиніна. Кінотвір прокладав шляхи екранного втілення біографії поета-революціонера, був цікавою розвідкою художніх, ідейно-естетичних можливостей історико-біографічного жанру. Це був перший в українському кіно фільм, в якому образ видатної особи відтворювався на широкому історичному тлі.

Кінокартина про Шевченка набула актуального суспільно-політичного звучання. Ідеологічні вороги, різного роду фальсифікатори, особливо націоналістичні «дослідники», намагалися спотворити спадщину Кобзаря. Фільм розповідав про основні факти біографії Шевченка від раннього дитинства до останнього періоду життя поета (перебування у Петербурзі після повернення із заслання, смерть, поховання на березі Дніпра). Автори використали автобіографічні факти з повістей Шевченка, із записів у його щоденнику, «захалявні книжечки», в які він заносив свої поетичні враження під час заслання, включили в дію мотиви, екранізовані фрагменти окремих поетичних творів, зокрема, поеми «Кавказ», що значно посилювало емоційне напруження фільму.

Сценаристи М. Панченко, Д. Бузько побудували драматургію фільму «Тарас Шевченко» за хронологічним принципом, надаючи йому рис історичної хроніки. Відбиваючи основні етапи повного страждань і боротьби життя свого героя, сценарій ніс у собі значний емоційний заряд, глибокий драматизм. Сценарій «Тарас Шевченко» свого часу критикували, писали про нерозробленість його драматургії. Та не все в цій критиці можна беззастережно прийняти.

На жаль, деякі критики не зрозуміли тоді всієї гостроти конфлікту поета з самодержавством, досить точно відтвореного у фільмі, тому й прозвучали докори про відсутність «твердого кістяка», та взагалі сценарію; замість нього начебто є «лише» датований перелік подій з життя Тараса Шевченка, між якими немає причинно-послідовного зв'язку. Тим часом у фільмі переконливо показано внутрішню силу, непокору поета-бунтаря, котрий протягом усього життя залишався непримиренним ворогом всілякого гноблення, насильства над особистістю.

Помилкові уявлення про норми драматургічної побудови фільму і сценарію спричинилися до майже повного невизнання таких цікавих (нечасто використовуваних у ті роки) прийомів, як спогади та звертання до рядків з творів Шевченка, що композиційно були використані як сполучна ланка між епізодами і підсилювали ідейно-художнє звучання твору. Перед глядачем у хронологічній послідовності проходили події безрадісного дитинства малого Тараса, його поневіряння на службі в пана Енгельгардта, під час «науки» в дяка. В кращих епізодах сценарію показано, як у душі майбутнього поета народжувався протест проти всього, що він бачив навколо себе, як зростали його бунтарські настрої. Разом з тим подекуди даються взнаки й недоліки драматургічного осмислення біографії видатної історичної особи: певне перевантаження дії другорядними фактами, невміння відібрати з великого біографічного матеріалу найсуттєвіше художньо його узагальнити. Це вело до ілюстративної описовості й зумовило певну композиційну рихлість фільму. Крім того, автори не досить глибоко висвітлили ряд важливих моментів біографії Шевченка, зокрема боротьбу проти ліберально-реформістського, націоналістичного спрямування частини учасників Кирило-Мефодіївського товариства, складні стосунки Шевченка і П. Куліша, події, які передували реформі 1861 р.

Певною мірою ці недоліки пояснювалися й тогочасним рівнем шевченкознавства, прогалинами у висвітленні ідейно-естетичних, філософських поглядів поета. Критика відзначала також, що постать Шевченка в ряді епізодів позбавлена активності; в них не передано темперамент, напружений ритм творчого життя поета.

Пошуки узагальнених, активних і дійових образів для втілення революційної дійсності - провідна тенденція радянського мистецтва 20-х рр., яка значною мірою визначила спрямування творчості Маяковського і Серафимовича, Мейєрхольда і Курбаса, Шостаковича і Лятошинського та багатьох інших відомих майстрів мистецтва. З освоєнням монументальних епічних форм пов'язані й видатні успіхи так званого монтажно-типажного кінематографа, що знаменував нове розуміння героя і драматичного конфлікту, народження нової кінообразності.

Ці тенденції яскраво виявляються у творчості С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, О. Довженка. Їм у високій мірі властива громадянська пристрасність, пафос ствердження нового, революційна символіка образів. Все це зумовило неповторне новаторство їхніх фільмів. Кожний з цих митців зробив вклад у розвиток кіно, урізноманітнював художньо-естетичні можливості екрана, по-своєму впливав на творчу практику.

Відбувався, отже, складний процес взаємовпливів, взаємопроникнення і взаємодії різних художніх явищ, що сприяло формуванню провідних засад єдиної соціалістичної естетики, збагаченню системи виражальних засобів усього радянського кіномистецтва. Неповторність творчої індивідуальності О. Довженка зумовлює особливе напруження громадського почуття, ліризм, романтичність світосприймання, близькість до фольклорної традиції українського народу. Роздуми про сучасне і майбутнє країни повертають О. Довженка до її минулого, до історії, що осмислюється в широкому соціальному і філософському контексті. Його цікавлять визначні події, вирішальні для долі країни моменти, в яких яскраво розкривається народний характер, становлення нової людини, нових людських взаємовідносин. Цим можна пояснити і особливу увагу до героїчної теми, теми революції і громадянської війни на Україні. В революційній історії шукає митець джерела героїзму і незламності народу, що переміг у боротьбі з численними ворогами Радянської влади.

Це знайшло конкретний вияв у новаторських фільмах О. Довженка «Звенигора» й «Арсенал». Вони ознаменували не лише новий етап в його біографії, а й стали пам'ятними віхами в розвитку українського кіно, ввійшли до золотого фонду радянської і світової кінокласики.

О. Довженко мріяв про твір, де була б відображена багатовікова історія України, її героїчний епос, прагнення трудящих до справедливості. Так народжується епічна «Звенигора» (1927), яка вразила сучасників масштабністю теми й охоплення подій, метафоричною яскравістю кіномови. «Мій фільм більшовицький», - категорично відповідав О. Довженко своїм опонентам. Подібно до народних співців, авторів дум, він прагнув мовою кіно змалювати історичний подвиг революційного народу, що втілив у життя завоювання Жовтня. «Звенигора» була однією з перших художніх спроб розкрити на екрані всю складність процесу формування нових рис національного характеру, який гартувався в класових боях українського пролетаріату, в боротьбі з старим світом і старими уявленнями. В символічно узагальнених образах фільм розвінчував буржуазно-націоналістичні гасла «єдиного потоку», класової «монолітності» українців, стверджував пролетарський інтернаціоналізм.

Сучасність, революційні події на Україні показані у фільмі крізь призму історії як здійснення віковічних прагнень трудящих.

Фільм «Звенигора» був незвичайним, оригінальним явищем. У ньому яскраво виявилися своєрідність обдарування, романтичність художнього бачення молодого кіномайстра, що започаткував поетичний стильовий напрям в українському радянському кіно. «Я належу до табору поетичного», - з повним правом стверджував О. Довженко. Як і Ейзенштейн, Вертов, Пудовкін, він шукає синтетичної образності, здатної передати пафос історичних звершень у нашій країні. Тяжіння до монументальних форм зображення знаходить у справжнього митця свій особливий вияв. І Ейзенштейн і Довженко порушують межі лірики і епосу, а це веде до створення нових жанрів, нової стильової якості їх фільмів. Але в кожного з них цей процес набуває глибоко самобутніх рис, і форма вираження ліричного, авторського почуття в них різна.

«Картину я не зробив, а проспівав, як птах, - згадував потім режисер, - мені хотілося розсунути рамки екрана, відійти від шаблонної розповіді і заговорити, так би мовити, мовою великих узагальнень». Прагнення до монументальних узагальнень, до виявлення образного змісту дії визначили масштабність художньої думки режисера, особливості поетичного осмислення життя. Звертала на себе увагу сюжетно-композиційна своєрідність цього першого по-справжньому довженківського фільму. В ньому вже відчутні характерні особливості художнього бачення Довженка, гострота і напруженість драматичного конфлікту, філософська наповненість дії. У фільмі «Звенигора» фактично не було сюжету в звичному розумінні слова,він будувався з окремих, поетично забарвлених фрагментів, що охоплювали мало не тисячолітню історію українського народу факт безпрецедентний на той час у радянському кіно.

О. Довженко переробив існуючий сценарій, як він сам поті згадував, «процентів на дев'яносто». Він «почав думати не як режисер («як би це поставити»), а як поет («як би це сказати»). Літературний сценарій, з якого зняли свої прізвища попередні автори, зазнав великих змін. У процесі доопрацьовування наявні в попередньому варіанті давні легенди О. Довженко не тільки не вилучає, а й додає нові (наприклад, про Роксану), але всі вони тепер виразно підпорядковуються головній ідеї. Зникають неістотні для твору з таким широким розмахом «сімейні» та хронологічні уточнення.

Перед глядачем проходили картини набігу варягів, багатовікової боротьби українського народу проти польської шляхти, гайдамаччина, події першої світової війни, соціалістична революція на Україні.

О. Довженко прагнув до поетичного осмислення історії. Він зіставляв історію і сучасність, розкривав минуле й сьогодення країни в їх русі і взаємозв'язках, зображував революцію як втілення споконвічних сподівань трудящих.

Уже в «Звенигорі» яскраво вимальовується багатомірність, різноплановість, епічність драматургічної побудови, поєднання казкових Мотивів і реалістичного, документального зображення індустріального будівництва, пісенної, ліричної інтонації, уїдливої сатири, іронічної усмішки і фантастичного гротеску. Фільм відзначено цікавими і сміливими пошуками в галузі жанру. Новий зміст життя, широта погляду митця, «космічний» масштаб охоплення подій вимагали якісно нових художніх, зокрема жанрово-стильових, форм осягнення дійсності. В «Звенигорі» бачимо сплав різних жанрових начал їхнє співіснування стилістично виправдане, воно народжує нову, часом несподівану якість. О. Довженко створює романтично-пісенний фільм, кінопоему - явище нове у радянському кіно.

Особливої патетики сповнені кадри, які передають пафос соціалістичної праці, індустріалізації, славлять будівників заводів, електростанцій, відбивають могутній ритм життя Радянської України.

В основу фабули покладено історію тисячолітнього діда та його онуків. Дід, що уособлював у фільмі українське селянство, шукає в Звенигорі зачаровані скарби, але вони не даються до рук, перетворюються на черепки. Цю овіяну таємничістю легенду про розшуки скарбу О. Довженко інтерпретує як прагнення трудового народу до щастя і волі.

Про зарите в Звенигорі багатство дід розповідає двом своїм онукам - Тимошу і Павлу. Нікчемний мрійник і ледар Павло жадібно прислухається до давньої легенди, марить багатством, синіми жупанами.

Не так сприймає дідову казку розумний і чесний Тиміш, він шукає в ній реальний, справжній зміст. Своє покликання хлопець бачить не в розшуках химерних скарбів, а в корисній для народу діяльності.

Війна і революція розвели братів у різні табори. Їх непримиренний конфлікт відбивав реальну складність класової боротьби на Україні. Павло, що плекав думку про скарб, стає петлюрівцем, опиняється, зрештою, на смітнику історії - серед білоемігрантів і буржуазно-націоналістичних покидьків.

Інша доля в Тимоша. Пройшовши крізь бойню імперіалістичної війни, він стає до лав революції. Глядач бачить Тимоша на фронті, коли він братається з німецькими солдатами, кидає сміливий виклик генералові. Сцена розстрілу Тимора - одна з найвиразніших у фільмі. Розлючений генерал перед шеренгою солдат зриває з бунтівника погони, наказує солдатам стріляти. Повільно піднімаються рушниці ряди вищиряються вістрями багнетів. Режисер наче «розтягує» час у кадрі передаючи нестерпне напруження хвилин перед стратою, виділяючи крупним планом обличчя солдат, що ціляться. Але солдати відмовляються стріляти. Перед взводом один з солдатів встромляє штик у землю. Наляканий генерал падає мертвим під ноги Тимошу. Тихіш - у самому вирі революційних подій, серед тих, хто відбудовує заводи і шахти, вчиться використовувати величезні природні багатства своєї країни, заховані в надрах землі. Він стає машиністом і перетворює дідову казку в реальність, видобуває необхідну для країни залізну руду, переможно веде в майбутнє поїзд соціалізму.

Фільм щедро насичений кінематографічними метафорами, символікою. Символічними були пошуки скарбів, поїзд революції, зустріч діда з новим життям. В яскравих художніх символах - молоді будівники нового суспільства беруть діда в поїзд революції - розкриває О. Довженко єдино правильний для трудової людини шлях, її неминучий прихід у революцію.

Не відразу зрозумів дід Тимошеву правду, не знає, за ким іти. Павло лякає діда «вогненим змієм», що розтопче скарби Звенигори. Дід хоче зупинити поїзд, але не може, бо рух історії невпинний. Так прочитується епізод, де в контрастному зіставленні поїзда, що мчить вперед, і зображення маленької фігурки діда біля насипу стверджується рішуча перемога нового над старим.

Деякі критики побачили в дідові носія незмінних, одвічних рис національного характеру, звинувачували Довженка в його ідеалізації, в симпатіях до «дідової правди».

Постать діда і справді дуже незвична. Він мудрий і хитруватий, душевно щедрий і водночас інертний у ставленні до нового життя. Ця суперечливість образу відбивала реальні протиріччя в психології частини українського селянства. Митець не лише засудив «дідову правду», а й допоміг діду знайти нову правду життя - правду більшовиків.

«Звенигора» вражає філософською глибиною, соціальною насиченістю дії. Герої стрічки виступають тут як представники класів, уособлюють цілі суспільні прошарки; її сюжет спрямовує не розвиток характерів, а рух пристрасної авторської думки, складні асоціативні зв'язки, що роблять художню ідею твору більш виразною. Водночас людські постаті - не просто алегоричні знаки. О. Довженко не втрачає живих зв'язків між художнім образом і реальністю, хоч у «Звенигорі» принцип змалювання дійових осіб ще яскраво типологічний, «позаіндивідуальний». Кожний кадр, кожний епізод фільму свідчив про творчу індивідуальність митця, про особливості художнього мислення, романтичність світосприймання.

Уже в «Звенигорі» О. Довженко виявив себе як оригінальний митець, тісно зв'язаний з стихією народного життя. Поетика народного епосу багато в чому зумовлює і принципи композиційної структури, й образні характеристики дійових осіб, і жанрові особливості твору.

Художню фантазію митця живлять багатющі фольклорно-поетичні. скарби, які створив народ на Україні. Найбільше вражали в «Звенигорі» її символіка, художні асоціації і паралелі, пройняті народним світосприйманням, народним поглядом на історичні події. Одягнений у солдатську шинель, Тиміш втілює в собі народний ідеал, риси народних героїв. Це яскравий романтичний образ, що уособлював непереборність робітничого класу.

Органічний зв'язок з народнопоетичною творчістю - піснями народними легендами - зумовлює природу довженківської образності, звернення до ліро-епічних жанрових форм. Метафоричність мови, багатство алегорій і символіки виростають з реальних життєвих спостережень, допомагають виразніше втілити новий зміст життя.

Майже кожний план, кожна деталь і кожний кадр сприймаються в складному образному контексті як поетичний троп-метафора, метонімія, антитеза, гіпербола, порівняння тощо. Різноманітність фори і засобів кіновиразності дивує й зачаровує. Експресивна виразність образу, інверсія, «часові зрушення», містка деталь, зміни темпоритму, асоціативність монтажних зіставлень, паралелізми, повторення дії - все це допомагає втілити динаміку авторської думки, розкрити глибину філософського і художнього змісту. Зіставляючи - часто за контрастом - окремі кадри в єдиному монтажному образові О. Довженко виявляє поетичний підтекст їх, досягає надзвичайних за своєю художньою силою узагальнень. Досить згадати копи зжатого хліба, що перетворюються на піраміди рушниць, заповнюючи весь простір кадру.

Ліричність авторського почуття, романтична піднесеність поетичної мови надають образам фільму особливої своєрідності. «Жодного шматка плівки нейтрального, оповідального, нечинного», - писав М. Бажан про сміливі пошуки у фільмі нових художніх форм. По-новаторськи використовує О. Довженко і пейзаж. Змалку закоханий у чарівну природу, він назавжди зберігає відчуття краси рідного краю, передає її в неперевершених пластичних, філософськи узагальнених екранних образах, робить пейзаж дійовим елементом драматургії фільму.

«Звенигора» була ще багато в чому експериментальною стрічкою. В ній помітно виявилось надуживання символікою, абстракціями-алегоріями. Надто важкою для сприймання глядача була й ускладнена метафорична мова фільму. О. Довженкові не пощастило до кінця перебороти ідейно-художні недоліки сценарію, певну переобтяженість його композиційної будови, розтягненість дії, зашифрованість поетичних образів.

Незважаючи на це, твір став помітною подією радянського кіно. Його успіхові сприяли операторська робота Б. Завелєва, художнє оформлення В. Кричевського. Фільм викликав гострі суперечки і дискусії, в яких висловлювалися часом різко протилежні оцінки. Критика захоплено писала про яскраву, незвичну образність «Звенигори», про стрімкий, могутній ритм кадрів, що передавали велич звільненої праці в Країні Рад, динамізм соціалістичного будівництва, про глибину філософської думки, влучність сатиричного викриття білоеміграції.

Одним з тих, хто перший відзначив новаторство О. Довженка, оцінив «Звенигору» як твір мистецтва, був М. Бажан. У книзі «Олександр Довженко» (К., 1959) він писав: «Фільм країни, що будує соціалізм, фільм класу, що звільняє нації, - ось що таке «Звенигора». Саме тому вона разом і глибоко національна, і глибоко інтернаціональна картина».

Високу оцінку «Звенигорі» дав режисер С. Юткевич: «По екрану рапідом пливли поетично казкові образи. Фільм вражав повним порушенням усіх кінематографічних канонів, викликав гарячі суперечки. Але всім глядачам «Звенигори» було ясно, що вони присутні при народженні великого, незвичайного художника».

Своєрідність фільму дуже точно сформулював С. Ейзенштейн. Пригадуючи, яке сильне враження справила на нього «Звенигора», як здивувала химерністю своїх фантастичних картин, митець, буквально зачарований її поетичною, ні на що не схожою красою, відзначав: «Однак картина все більше і більше починає звучати надзвичайною принадністю. Принадністю своєрідної манери мислити. Дивовижним сплетінням реального з глибоко національним, поетичним вимислом. Гостро сучасного і разом з тим міфологічного. Гумористичного і патетичного. Чогось гоголівського... Перегляд закінчився. Люди встали з місць і мовчали. Але в повітрі стояло: між нами нова людина в кіно. Майстер свого обличчя. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальності...».

**Висновки**

Отже, українське радянське кіно, народжене революцією, пройшло складний шлях становлення і утвердження. Спираючись на кращі традиції суміжних мистецтв, кіно виробляло свої художні засоби і принципи відтворення нової дійсності, нового героя, будівника соціалістичного суспільства.

Ще на зорі радянського кінематографа, коли робилися перші кроки у відображенні історичних подій революції, громадянської війни, відбудови народного господарства, Комуністична партія і особисто В.І. Ленін визначили основні ідейно-естетичні принципи, шлях розвитку найважливішого з усіх мистецтв. Партійність і народність, інтернаціональний пафос молодого українського радянського кіно стають визначальними в його ідейно-естетичному спрямуванні.

Український радянський кінематограф починався з хронікально-документальних стрічок, які фіксували історичні події, факти, біографії безпосередніх учасників боротьби за встановлення Радянської влади. Пізніше ці герої «образної публіцистики», що повстали проти старого світу, стануть прообразами героїв агітфільмів, перших ігро­вих стрічок.

У становленні і розвитку українського радянського кінематографа важливу роль відіграли як творчий, виробничий, організаційний досвід російського кіно, так і безпосередня участь митців Росії в кінопроцесі республіки.

Вирішальне значення для розвитку кіномистецтва на нових засадах мав ленінський декрет про націоналізацію всієї кіно - і фото-справи. Партія і уряд створили максимально сприятливі умови для розвитку кіно як дійового засобу естетичного виховання трудящих мас в дусі комуністичної моралі, відданості справі революції. Сам час покликав до життя такі фільми, які б організовували, піднімали радянських людей на виконання завдань відбудови й індустріалізації країни, колективізації села, культурного будівництва.

Молоде українське кіномистецтво в кращих реалістичних тенденціях утверджувалось в умовах гострої класової, ідейної боротьби, в подоланні впливів комерційного, розтлінного, розрахованого на міщанські смаки буржуазного кіно. Активно розвивається хронікально-документальне і науково-популярне кіно.

Якщо перша половина 20-х рр. була для кіно часом зростання і збирання творчого досвіду, пошуків власної специфіки та естетики, то починаючи з другої половини воно впевнено набирає сил в усіх своїх творчих ланках, досягаючи наприкінці німого періоду визначних успіхів.

Розширюються проблемно-тематичні горизонти екрана, відкриваються нові можливості художнього пізнання і узагальнення радянської дійсності. Великих успіхів досягає українське кіно в галузі історико-революційної, інтернаціональної проблематики, веде активні пошуки в сфері відображення сучасності. «Земля» О. Довженка стала художньою вершиною періоду і разом з тим першим по-справжньому досконалим і масштабним кінотвором сучасної теми.

Збагачується в цей час й художньо-естетична, жанрова палітра українського кіно. Інтенсивно розвиваються історичний, історико-революційний, історико-біографічний фільм, жанри драми, зокрема революційної мелодрами, пригодницького фільму, політичного детективу, кіноповісті, кінокомедії (сатиричної, ексцентричної, трюкової, побутової), кінолубка та ін. Утверджуються нові для українського кіно жанри кіноепопеї, кінопоеми, політичного памфлету, притчі-плакату, трагікомедії. Перші кроки робить дитячий фільм.

Партія проголосила, що вона виступає за вільне змагання різних творчих напрямів, за багатство художньої форми, жанрових пошуків. А це сприяло розквіту творчих індивідуальностей, талантів. В українському, як і в усьому багатонаціональному радянському кіномистецтві, формується творчий метод соціалістичного реалізму, ідейно-естетичною основою якого стають принципи партійності й народності, інтернаціоналізму і соціалістичного гуманізму.

В естетичному розвитку радянського суспільства кіно посідає одне з провідних місць, вносить нову ідейно-художню проблематику, стверджує якісно новий тип героя - творця всіх матеріальних і духовних цінностей. Природно, що для відображення сучасності в усій складності наявних проблем необхідні були дальші пошуки нових специфічних засобів екранної мови, збагачення сценарної поетики.

Процес художнього освоєння нового героя в радянському кіно німого періоду неоднозначний у провідних своїх явищах і тенденціях. В їх оцінці важливо враховувати конкретно-історичний зміст принципів типізації й індивідуалізації, властивих мистецтву в різні періоди його розвитку, ті художні завдання, які воно вирішувало. У цьому плані до 20-х рр. не слід підходити з тими ж критеріями, що й до 30-х.

Нові форми типізації, індивідуалізації образу героя-маси, знайдені в радянському кіно 20-х рр., виявляють певну естетичну закономірність і суспільну потребу доби - їх не можна недооцінювати, маючи на увазі образ-характер у творах психологічного спрямування. Крім того, значення цих форм не вичерпуються вказаним періодом. Художні відкриття 20-х рр. у сфері зображення героя підготували і майбутні перемоги радянського кіно в фільмах братів Васильєвих, Г. Козинцева і Л. Трауберга, О. Зархі й І. Хейфіца, О. Довженка та І. Савченка.

У цей період (20-ті роки) відбувається становлення особливої художньо-естетичної якості типізованого образу, що відбиває нове розуміння зв'язку особи й історії, особи й маси, особи й колективу. Форми узагальнення цього образу, принципи його типізації зумовлені закономірностями розвитку мистецтва в зазначений час. У 30-ті рр. ці форми помітно змінюються, художня індивідуалізація набуває нових рис, коли центральною естетичною проблемою стає дослідження характеру нової людини.

Однак це не означає, що в кіномистецтві 20-х рр. проблема особистості героя не була заявлена. По-різному, але вона знаходила своє вираження в творчості С. Ейзенштейна, О. Довженка, В. Пудовкіна.

Українське радянське кіно, утверджуючись як самостійне мистецтво, завойовує своє місце у всесоюзному кінопроцесі, в духовному житті радянських людей. Кращі українські фільми здобувають визнання не лише в братніх республіках, а й за рубежем. Вирішальна роль в цьому належить провідним кіномитцям, особливо О. П. Довженку, - визначному художнику-новатору, самобутньому режисерові і кінодраматургу.

Якісно новий етап у розвитку українського кіномистецтва розпочинається з появою звуку, який сприяв утвердженню кінодраматургії як самостійного виду словесного мистецтва, відкрив нові можливості художнього аналізу духовного світу людини праці - героя першої п'ятирічки.

Творчий метод соціалістичного реалізму на кінець німого періоду кіно ще не знайшов остаточного теоретичного визначення (це буде зроблено на І Всесоюзному з'їзді радянських письменників), але він впевнено утверджувався в художній практиці як єдиний метод багатонаціонального радянського кіномистецтва.

**Використана література:**

1. Історія Українського Радянського кіно 1917-1930.-Т.1.-К.1986.-С.18-27,30-33,39-40,42-43,51-55,64-69,81-83,92-93,162-167,233-235.

2. История Советского кино. - Т.1.- С.190-195,170-172,176,542,555-556.

3. Культурне будівництво в українській РСР.-Т.1.-С.28,448.

4. Самое важное из всех искусств: Ленин о кино. - М., 1973.-С.116.