



**З МИНУЛОГО
КІНО
НА УКРАЇНІ**

БІБЛІОТЕКА УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА



UARTLIB.ORG

UARTLIB@GMAIL.COM

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ
ТА ЕТНОГРАФІЇ

Г. В. ЖУРОВ

З МИНУЛОГО
КІНО
НА УКРАЇНІ

1896—1917

ВИДАВНИЦТВО
АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВ — 1959

*Друкується за постановою вченої ради Інституту мистецтвознавства,
фольклору та етнографії АН УРСР*

*Відповідальний редактор
академік М. Т. РИЛЬСЬКИЙ*

ПЕРЕДМОВА

Історія дореволюційної кінематографії на Україні довгий час була «білою плямою» в історії української культури.

До цього часу ще не цілком зжита хибна теорія, що заперечує наявність виробництва кінофільмів на Україні до революції.

Насправді ж на Україні виробництво кінокартин почалося з перших років винайдення кіно. Деякі із знятих на Україні раних фільмів були закуплені закордонними фірмами, в тому числі і французькими.

Поряд з численними фільмами, які відбивали ідеологію панівних класів періоду занепаду і розкладу буржуазної культури, були цікаві спроби використання для екранізації творів класиків української літератури, зокрема драматургії, спроби відображення в кіно історичних подій у житті народу.

Прогресивні митці російської кінематографії створили до революції ряд видатних творів. Великий шлях творчих шукань пройшли також діячі української кінематографії.

У створенні раних фільмів брали участь видатні українські і російські актори: М. Заньковецька, І. Мар'яненко, Л. Лінницька, Г. Борисоглібська, Ф. Левицький, М. Садовський, С. Кузнецов, М. Тарханов, П. Скуратов. Як режисери в українському кіно, крім М. Садовського і Ф. Ле-

вицького, виступали Д. Сахненко, А. Олексієнко, Д. Гамалій, Д. Байда-Суховій, Г. Піддубний, Д. Марченко, О. Суходольський, А. Варягін та ін. Їх постановки ґрунтувалися на реалістичних традиціях українського народного театру і завжди відзначалися характерними національними рисами.

Цей далеко не повний нарис має на меті по можливості висвітлити минуле українського кіно, показати шляхи його становлення і розвитку.

Авторові у його роботі над нарисом багато в чому допомогли матеріалами та порадами найстаріші діячі українського кіно І. Мар'яненко, Л. Форест'є, В. Гардін, Г. Тасін, Г. Дробін, І. Кавалерідзе.

ПЕРШІ КІНОЗІОМКИ І ПЕРШІ ДЕМОНСТРАЦІЇ «СИНЕМАТОГРАФА»

Поява кінематографа була зумовлена рядом економічних і політичних факторів.

Кінематограф міг виникнути і удосконалюватись лише на базі високої технічної культури, коли були розв'язані складні проблеми в галузі оптики, механіки, фотографії й електротехніки.

Будучи синтезом видатних технічних досягнень кінця ХІХ ст., кінематограф був результатом відкриттів, зроблених ученими різних країн. Разом з тим величезну роль у створенні передумов появи кінематографа і його розвитку відіграли російська наука і російські винахідники. П. Яблочков у 1872 р. створив дугову електричну лампу; в 1874 р. О. Лодигін винайшов лампочку розжарювання; М. Доліво-Добровольський у 1888 р. відкрив трифазний струм. У 1893 р. механік Новоросійського університету в Одесі Й. Тимченко за допомогою професора фізики Московського університету М. Любимова сконструював апарат для відтворення безперервного руху на екрані.

Появі кінематографа сприяли також наукові дослідження багатьох інших російських учених і винахідників, у тому числі — великих учених Д. Менделєєва, К. Тимірязєва, О. Столетова, О. Попова; талановитих винахідників з народу — Олексія Самарського і московського фотографа Івана Акімова.

Кінематограф виник у другій половині 90-х років ХІХ ст., в час інтенсивного розвитку капіталізму і технічного прогресу. В дальшому своєму розвитку він перебував у прямому зв'язку з формами організації праці, характер-

ними для тих або інших соціально-економічних та історичних умов.

Дітище епохи великої машинної індустрії, кінематограф в зародковому стані був всього лише технічною диковинкою, ярмарковим видовищем, що приваблювало цікавих своєю екстраординарністю і небувалістю.

У травні 1896 р. в Петербурзі і Москві вперше в Росії був показаний «сінематограф» братів Люм'єр. Через дуже короткий час він з'являється і на Україні. 11 липня публіка, яка відвідала Олександрівський парк в Одесі, була приголомшена технічним чудом, що демонструвалося там — фотографією, яка рухається.

Ожилі на білому полотні знімки людей і тварин здавалися в той час настільки приголомшливим явищем, що глядачі довго не могли опам'ятатися від подиву і дивилися програму кілька разів підряд.

Незадовго до появи «сінематографа» братів Люм'єр одеситам був показаний кінетоскоп Едісона. Цей апарат успіху не мав. Люди, що дивилися в кінетоскоп, сприймали деяку ілюзію руху, але зображення в ньому було дуже дрібним. Борці і танцюристи, що рухалися, здавалися маленькими ожилими ляльками. Очі стомлювала недостатня різкість і яскравість зображення. Ці недоліки посилювались ще тим, що картину в кінетоскопі могла бачити через окуляр лише одна особа. Головного, що могло вразити уяву,—ілюзії дійсності не було досягнуто.

Враження, яке справляв «сінематограф» братів Люм'єр, визначалося дивовижною на той час правдоподібністю створюваних за його допомогою картин. Глядачі забували, що перед ними штучно відтворене життя. Зміст стрічки уявлявся їм реальністю, незбагненим способом перенесеною на екран. Такий ефект досягався завдяки сильній освітленості картини, значним розмірам людських фігур, які наближались до натуральної величини і рухалися на екрані, і тим, що дія відбувалася на очах багатьох людей.

Одним з перших улаштувачів публічних кіносеансів в Одесі був місцевий винахідник К. Краузе. Задовго до появи «сінематографа» Краузе сконструював апарат для проектування кольорових позитивів. За допомогою цього апарата він відтворював на екрані зображення людських постатей, які рухалися, або екіпажів, добуваючи необхідні для освітлення екрана водень і кисень тут, на місці.

ЦИРКЪ МОРИЦА.

Во вторникъ 24 ноября 1898 г.

БОЛЬШОЕ ЧРЕЗВЫЧАЙНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
ПЕРВЫЙ СЕАНСЪ всемірно извѣстнаго и единственнаго въ мірѣ

Синематографа Люмьера

снимающее живые фотографіи Le Cinematographe Lumiere La Photographie vivante et animée.

ЧУДНЫЯ КАРТИНЫ! Одесскія картины Поездъ парада На Дербасовской У Собора У театра Н. Н. Соловьева Выходъ Соловцовской труппы изъ театра послѣ репетиціи Сенсационныя картины Тревога пожарныхъ О, эти женщины Сцены изъ военного быта Сцены изъ дѣтской жизни Виды столицъ и иностранныхъ городовъ.

Объява про демонстрацію «синематографа» в Одеському цирку:

З перших знятих Люм'ером картин Краузе придбав «Прихід поїзда» (16 метрів) і, переконаструювавши свій апарат, став демонструвати цю картину для публіки. Краузе не дістав підтримки у своєму починанні; преса напала на нього, картаючи винахідника за обман.

«Демонструють перед публікою апарат братів Люм'ер,—писав кореспондент «Одесских новостей»,—а брати Люм'ер поспішають заявити, що нікому вони своїх апаратів не давали»¹. Картини братів Люм'ер — це були серії коротких сцен, єдина мета яких полягала в тому, щоб продемонструвати можливості нового винаходу. Про те, як глядач сприймав ці перші картини «живої фотографії», розповідає великий російський письменник О. М. Горький, який відвідав сеанс «синематографа» в кафешантані Шарля Омона на Всеросійській виставці у Нижньому Новгороді. У нарисі, вміщеному в газеті «Одесские новости», кореспондентом якої він був, О. М. Горький писав:

«І раптом щось десь звучно тріснуло, картина здригається, ви не вірите очам. Екіпажі йдуть з екрана прямо на вас, пішоходи йдуть, діти граються з собачкою, тремтять листя на деревах, йдуть велосипедисти — і все це, з'являючись звідкись з перспективи картини, швидко ру-

¹ «Одесские новости» від 28 липня 1896 р. («Между делом»).

хається, наближається до країв картини, зникає за ними, з'являється з-за них, іде вглиб, зменшується, зникає за рогами будівель, за лінією екіпажів...»¹.

Не менш мальовничо описує Горький картини «Вихід робітників з фабрики» і «Сімейний сніданок».

«З фабрики розходяться робітниці. Натовп живих, рухливих жінок, що весело регочуть, виступає з широких воріт, розбігається по екрану і зникає. Всі вони такі милі, з такими скромними, облагородженими працею, живими личками...

...Інша картина — «Сімейний сніданок». Скромне подружжя з опецькуватим первістком «бебе» сидять за столом. «Вона» варить кофе на спиртовій лампі і з любовним усміхом дивиться, як її молодий красунь-чоловік годує з ложечки сина — годує і сміється сміхом щасливця. За вікном колихається листя дерев — колихається безшумно; «бебе» всміхається до батька всією своєю гладкою мордочкою. На всьому лежить такий гарний, щиро простий тон»².

Недоліки «живої фотографії», з яких найбільш серйозними Горький вважав відсутність звуків і кольорів, не перешкодили йому сприйняти кінематограф як явище незвичайне і провістити йому «велике поширення». Горький не приховує свого обурення тим, що, ледве з'явившись на світ, кінематограф попав до рук Шарля Омона — спиртного підприємця, власника закладу для розваг купців, ярмаркових ділків і буржуа. Горький переконаний у тому, що невишуканий зміст картин Люм'єра, які відображали шматочки реального життя, не може далі служити цілям наживи. З гіркотою і сарказмом він говорить про неминучість швидкої зміни змісту картин відповідно до запитів того класу, в руках якого опинився кінематограф.

«Іх, я певен, — пише Горький у тому ж нарисі, — скоро, дуже скоро замінять картинами в жанрі, більш відповідному до «концерту паризьєн» і до запитів ярмарку, і сінематограф, наукове значення якого для мене поки що не зрозуміле, послужить смакам ярмарку і розпусті ярмаркового люду. Він буде показувати ілюстрації до творів де-Сада і до пригод кавалера Фоблаза; він може дати

¹ «Одесские новости» від 6 липня 1896 р. (А. П-в, Сінематограф Люм'єра).

² Там же.

ярмаркові картини падіння m-lle Нана, вихованки паризької буржуазії, улюбленого дітища Еміля Золя. Він, перш ніж послужити науці і допомогти удосконалюванню людей, послужить Нижньогородському ярмарку і допоможе популяризації розпусту»¹.

Майбутнє показало, наскільки правий був Горький у своїх передбаченнях. Ледве кінематографічне видовище перестало бути технічною диковинкою, для якої зміст картин не має значення, підприємці самі починають вибирати сюжети зйомок відповідно до смаків та ідейних тенденцій панівних класів.

Незабаром після перших демонстрацій «сінематографа» в Одеському російському театрі відбувся ряд сеансів з новою, значно розширеною програмою. Були показані такі картини: «Торжество коронування», «Коронаційні процесії», «Прихід поїзда», «Вид моря», «Кирасирський полк».

Публіка, для якої вже стало звичним існування «живої фотографії», стала приділяти більше уваги змісту того, що вона бачила на екрані. Гнітюче враження справляли на глядачів розрекламовані «сцени з російського життя», якими була поповнена програма Люм'єра. Газетний фейлетоніст, який благорозумно приховав своє ім'я під псевдонімом Laris, так передає настрої численних відвідувачів сеансів «сінематографа»:

«Відтворення живої дійсності ні для кого ніякого інтересу не являло. Дійсність наша такої властивості і штибу, що її не увічнювати треба, а скоріше стерти з лица землі»².

Причиною одностайного обурення, викликаного демонстрацією знятих у Москві французьким кінооператором картин, що зображали коронаційні торжества, була їх парадність і цілковита невідповідність трагічній дійсності. Ходинська катастрофа збудоражила уми всієї Росії. Загибель близько 2000 чоловік в результаті безглуздої інсценізації «загальних радощів», що її влаштував дядько царя — московський генерал-губернатор Сергій Олександрович, викликала гнів народних мас. Всім було відомо, що жахливі події 18 травня 1896 р. не перешкодили цареві в супроводі всього двору поїхати на бал до німецького посла

¹ «Одесские новости» від 6 липня 1896 р.

² «Одесские новости» від 28 липня 1896 р.

і веселитися там, виявляючи цілковиту байдужість до народного лиха, безпосередніми винуватцями якого були він сам і його близьке оточення.

У перші ж місяці після появи кінематографа на Україні з середовища народу висунулись обдаровані люди, які поставили собі на меті організувати виробництво кінокартин незалежно від іноземців. Таким видатним діячем вітчизняної кінематографії, чие ім'я назавжди ввійде в її історію, був харківський винахідник — фотограф-художник А. Федецький. Федецький не був новачком у питаннях найновішої техніки і наукового експерименту. Лише протягом 1896 р. він досяг блискучих результатів у розв'язанні складних проблем. Він після впертих шукань і численних експериментів одержав знімки предметів, що знаходилися в закритій шкатулці, а також кісток людської руки і кістяка живого кроля. Значних успіхів досяг він у фіксуванні людського голосу.

В жовтні 1896 р. Федецький уже закінчив зйомки своєї картини «Джигітовка козаків».

«Відомий місцевий фотограф А. К. Федецький,—повідомляла з цього приводу газета «Южный край»,—апаратом Демені..., який знаходився в нього, зробив знімки козачої джигітовки. «Позувала» джигітська команда І-го Оренбурзького козачого полку. Найбільш умілі найзнімки проробляли на скаковому іподромі цілий ряд найбільш витієватих і ризикованих вправ. Кінематограф напрочуд вдало схопив усі ці еволюції, так що стрічка знімка буде надзвичайно цікава. Копії з них призначені для Парижа та інших французьких міст»¹. Незабаром була організована публічна демонстрація програми картин, яка включала зйомки Федецького. По всьому місту рясніли афіші такого змісту:

«У понеділок, 2 грудня, в оперному театрі відбудеться сеанс кінематографа А. К. Федецького. Будуть показані на сцені, на екрані величиною 12 аршин завширшки і 10 аршин заввишки живі фотографії з закордонного і місцевого життя.

Перед сеансом буде дана опера «Севільський цирюльник» у 3-х діях і в 4-х картинах. Муз. Россіні».

Сеанси Федецького були високо оцінені публікою і

¹ «Южный край» від 15 жовтня 1896 р.



Портрет М. Зньковецької роботи А. Федецького.

пресою. «Всі знімки кінематографа Федецького, — повідомлялося в одному з численних відзивів, — що їх ми бачили в його ательє на екрані, справляють величезний ефект, з яким усі попередні «фотографії, що рухаються», показані тут, не можуть зрівнятися»¹. У звіті, присвяченому сеансові в оперному театрі, кореспондент газети «Южный край» писав: «Деякі картини були разючі, викликали бурхливі оплески і захоплення публіки... Чудова картина джигівка козаків Оренбурзького полку; особливо дивовижний момент падіння з коня. На цій картині деякі офіцери полку були настільки виразно відтворені, що їх легко можна було пізнати»².

Цікаво, що весь збір від демонстрації кінокартин, який складав значні суми, Федецький віддав «на ко-

¹ «Южный край» від 1 грудня 1896 р.

² «Южный край» від 4 грудня 1896 р.

ристь бідних м. Харкова і людей, що нуждалися у викупі з ломбарду теплого одягу на свята»¹.

Природно, що в умовах інтенсивного розвитку капіталізму почин Федецького був приречений на загибель. Як тільки кінематограф почав набувати характеру масового видовища, став прибутковою справою, вітчизняні й іноземні підприємці поспішили захопити його в свої руки і зробити предметом шаленої спекуляції.

У перші роки виникнення кінематографа стаціонарних кінотеатрів не існувало. Демонстратори гастролювали по різних містах країни. Виробництво фільмів не обіцяло прибутків і було зв'язане з матеріальним ризиком. Зйомки окремих хронік мали випадковий характер. Головними постачальниками всіх видів кінопродукції були іноземні фірми.

Перші програми були надзвичайно одноманітними і малозмістовними. У Києві у зимовий сезон 1897 р. (20—25 грудня) в театрі Бергоньє — теперішньому російському драматичному театрі імені Лесі Українки — демонструвалися картини: «Табун коней», «Танцююча балерина», «Прихід поїзда», «Сімейний сніданок» та ін. І все ж сеанси приваблювали численну публіку. Адміністрація театру поспішила скористатися з успіху кінематографа і об'єднала спектаклі з демонстрацією картин. Вже 29 грудня театр перейшов на змішану програму: в першому відділенні було показано комедію Чернишова на одну дію «Жених з боргового відділку», в другому — комедію «Дорогий поцілунок» і в третьому — кінематограф. Внаслідок великих зборів демонстрація кінематографа відбувалася щодня до 20 лютого 1898 р., після чого власник апаратів — управитель театру «Соловцов» організував гастролі пересувного кінематографа по Волзі і Сибіру; вони були здійснені його компаньйоном, який довгий час подвизався в ролі мандрівного демонстратора кінокартин.

Для того щоб з'ясувати всю глибину безодні, що створилася між величезними можливостями кінематографа і практичним їх використанням, звернемося до історичної дійсності часу його виникнення.

90-і роки були періодом швидкого зростання промисло-

¹ «Южный край» від 4 грудня 1896 р.



Портрет М. Садовського роботи А. Федецького.

вості в Росії, зміцнення робітничого класу і посилення його ролі як керівної політичної сили країни.

Концентрація виробництва, технічний прогрес, виникнення величезних промислових підприємств, розвиток залізничних сполучень — всі ці елементи капіталістичного прогресу зумовили концентрацію великих мас робітників у промислових центрах. Разом з тим змінювалися духовні риси людей, руйнувалися традиції старого патріархального побуту. Ідеї марксизму дістають великого поширення серед передових робітників і прогресивної ін-

телігенції. Виникають численні марксистські гуртки і групи.

У процесі розгортання класової боротьби духовна культура набувала нового змісту. В найрізноманітніших галузях українського мистецтва — в літературі, театральному мистецтві, музиці і живописі з'являються палкі прихильники і пропагандисти визвольних ідей: поет-революціонер П. Грабовський присвячує свої твори життю і революційній боротьбі поневолених трудящих; революційні демократи М. Коцюбинський і Леся Українка правдиво показують життя народу, його безправ'я, кличуть на боротьбу за краще майбутнє.

Видатний український композитор М. Лисенко, черпаючи своє натхнення в народній творчості, широко використовує пісенні мотиви, написав оперу «Тарас Бульба» і чудову музику до «Наталки Полтавки». Тоді ж, у 90-х роках, незважаючи на жорстокі переслідування з боку царських властей, бурхливо розвивалися українське театральне мистецтво і драматургія.

Геніальний український актор П. Саксаганський разом з прославленим драматургом І. Карпенком-Карим заснували театральне товариство, поставивши перед собою завдання служити своїм мистецтвом народові.

Правда життя на сцені стає творчим кредо видатних українських акторів. Яскраво виявляється обдарованість М. Садовського, створює ряд незабутніх образів знедоленої української жінки геніальна актриса М. Заньковецька.

Всі ці прогресивні явища в українській культурі, що виникли як відгомін революційної боротьби, яка розгорілася між експлуататорськими класами і очолюваним Комуністичною партією пролетаріатом, не могли знайти свого відображення в кінематографі перших років його існування. Довгий час був він ще сенсаційним бездумним видовищем, як правило, позбавленим будь-яких елементів мистецтва.

Знайомство діячів українського театру з кінематографом відбулося під час перших його демонстрацій. Крім прикростей, це знайомство нічого українським артистам не принесло.

У листопаді 1898 р. в харківському цирку бр. Нікітінних «гвоздем» програми була «оживлена фотографія», яку показували під керівництвом одеського фізика

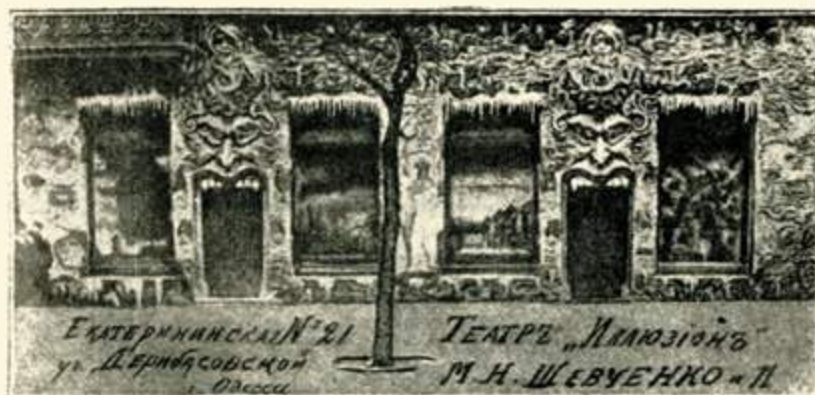
К. Краузе, що гастролював з удосконаленим ним кінопроекційним апаратом. Потім у цьому ж цирку, але тільки з меншою рекламою, відбувалися спектаклі трупі М. Старицького, яка ставила «Наталку Полтавку», «Циганку Азу», «Бондарівну», «Безталанну» та інші п'єси за участю М. Заньковецької в головних ролях.

В міру того, як кінематограф завойовував широкого глядача і визначався як джерело постійного прибутку, капіталісти-підприємці прибирали його до рук. Шлях його дальшого розвитку ставав шляхом розвитку кустарного промислу, що перетворювався в капіталістичне підприємство з явною тенденцією до концентрації капіталу і перетворення в галузь великої індустрії.

По всій Україні жадова наживи породила численних підприємців, які прагнули використати кінематограф як вірний засіб збільшити свої капітали.

На початку 900-х років в Одесі відкриваються стаціонарні кінотеатри на Грецькому майдані, Гаванній вулиці і в Миському саду. Власники цих театрів одержують величезні бариші. Цей факт привертає до кінематографа увагу більших ділків, які будують для кінотеатру спеціальний будинок на Катерининській вулиці. Ера мандрівних демонстраторів закінчилась. Кінематограф міцно завоював глядача і почав перетворюватися в стаціонарний видовищний заклад.

У Києві кількість стаціонарних кінотеатрів також почи-



Стаціонарний кінотеатр М. Шевченка в Одесі, відкритий на початку 900-х років.

нає швидко зростати. Кінематограф перетворюється в найбільше комерційне підприємство.

В 1906 р. власник кінотеатру «Люкс» заснував Київську прокатну контору, операції якої настільки успішно розгорнулися, що згодом вона перетворюється в акціонерне кінематографічне товариство.

Сеанси в кінотеатрах, або «ілюзіонах», як вони в той час називалися, тривали від 25 до 40 хвилин. Кількість їх доходила на день до 12—14. Картини при такій інтенсивній експлуатації швидко зношувалися, попит на нові зростає. Але власного виробництва кінокартин все ще не було. Царський уряд сприяв проникненню іноземного капіталу в усі галузі промислового виробництва в Росії; величезна кількість фабрик, заводів і різного роду підприємств належала бельгійським, німецьким, французьким і англійським капіталістам. Кінематограф, як зовсім нова галузь індустрії, заснованої на високій техніці, цілком був монополізований іноземцями.

Найбільша кінематографічна фірма братів Пате в Парижі, яка заволоділа винаходом Люм'єра, розгортаючи свої операції, зразу намітила Росію як один з основних об'єктів для збуту своєї продукції. В Росію був відряджений наділений великими повноваженнями представник фірми Ріхард Якоб.

У 1904 р. в Москві було відкрито генеральне представництво Пате під керівництвом доктора Кемплера. Ідучи за прикладом братів Пате, інша французька фірма «Гомон» також організувала представництво в Росії, за допомогою якого зайнялась реалізацією своєї продукції в широких масштабах. Потік іноземних картин ринув на екрани кінотеатрів України. Київ, Одеса, Харків, Катеринослав та інші міста потонули в продукції фірм французьких — «Пате», «Гомон», «Люкс», «Геофіль — Пате», італійських — «Італа-фільм», «Чінес», німецької «Генрі—Кох», американської «Вітаграф» та ін.

Програми в «електротئاتрах», як правило, складалися з кількох картин різного характеру: драм, феєрій, фарсів, комічних, видових, наукових фільмів і хронік.

Звичайно, довжина всіх картин програми не перевищувала 600—700 метрів. Проте важко уявити, скільки пошлості ухитрялися вкласти автори в свої короткі «твори». Особливо в цьому відношенні виділялися драми, які мали численні різновидності. Більшість з них ґрунтува-

лася на сенсації. Зображення на екрані убивств, самогубств і катувань з усіма деталями, що викликали жах у глядачів, практикувалося систематично. В картині «Помста кохання» кульмінаційна сцена фіналу з відверто садистським любуванням зображала коня, який, промчавши по краю гірського урвища, падає в провалля і, неймовірно покалічений, довго конає на очах вражених глядачів. У березні 1908 р. в Києві демонструвалася детективна драма «По гарячих слідах», або «Собаки лісничого», в якій показувалось цькування поліцейськими собаками охопленої жахом людини.

Поряд із сенсаційними детективними драмами мабуть чи не обов'язковою складовою частиною програми були слащаво-сентиментальні мелодрами з обов'язковим злочинцем і неминучим покаятням злочинця. Ось лібретто типової мелодрами того періоду — «Таємниця сестри».

Син поважної сім'ї був звільнений зі служби за зловживання довір'ям господаря. Вигнаний з батьківського дому, незважаючи на сльози сестри, він зник. Тимчасом сестра вийшла заміж за лікаря, і подружжя зажило щасливо. Але ось раз вночі, коли лікаря покликали до небезпечно хворого, у квартиру вліз громило — і сестра в ньому пізнала свого брата. З хвилюванням розповідає він їй, як дійшов до цього, і, одержавши від неї прощення і трохи грошей, іде собі, міцно поцілувавши сестру. На нещастя, тіль їх, коли вони цілувалися, побачила через вікно сусідня кумушка, яка розказала про це чоловікові. Сестра, не бажаючи відкрити чоловікові таємниці, відмовляється від пояснення, і подружжя розходиться. Лікар йде геть і тільки через рік дізнається в лікарні від брата своєї жінки, який умирає, про всю правду. Усвідомивши свою провину, лікар повертається додому і вимолює у дружини прощення.

Інша різновидність драм мала сексуальний зміст. В них глядачеві підносились з неприкритим цинізмом сценки пікантного змісту. Природно, «твори» такого роду культивували пороки й аморальність. Вони викликали обурення широких верств населення, і навіть бувалі кореспонденти газет і журналів повинні були зважати на загальну думку про картини «паризького жанру».

Беликого поширення набули феєрії — картини чарівних перетворень, казкового оточення й чудесних подій. Техніка кінематографа, що дедалі більше удосконалюва-

лась, дозволила створити на екрані світ гномів, наяд, сатирів, фей і ельфів. Часто головні персонажі, які грали роль звичайних земних людей, переносились у казковий світ. Вони ніби заводили глядача у чарівну країну ілюзій, примушуючи забувати про тяжку дійсність.

Феєрії при всій їх позірній «невинності», оскільки вони заміняли собою картини з реального життя, були своєрідним психологічним наркозом, який послаблював волю, паралізував прагнення до активного втручання людей у боротьбу за соціальну перебудову суспільства.

Рідко яка програма «електротئاتру» не включала феєрію. Історик кіно В. Готвальт так передає зміст однієї з них, що мала назву «Водяна фея».

«Перед глядачем проходить життя підводного царства: плаває риба, меланхолійно поводячи очима, пробираються між водорослями величезні омари, тьмяно дивлячись перед собою, сплітають і розправляють свої щупальці страшні восьминоги..., пропливають дивовижні риби, граються морські коники...; зверху, з далекої поверхні моря, по-хижацькому спускаються тризубці, якими людина захоплює ніжну губку... І ось, з великої перлиної раковини, млосно потягуючись після сну, показується наяда. Навколо неї носиться рій підвладних їй русалок; прозора, гарна, вона видається привидом серед фантастичного, але реально існуючого підводного царства. І глядач, охоплений загальною красою картини, не може зрозуміти, як створена ця краса, як могли люди жити у цьому оточенні»¹.

З найбільшою наочністю убозтво ранніх кінокартин виявлялось у так званих «комічних» і фарсах.

Примітивні сюжети «комічних» будувалися на ряді безглузвих і саме через це смішних положень з обов'язковими погонями, бійками і падіннями. Розважальна форма комічних картин була надійним маскувальним прикриттям для проповіді будь-якого положення з кодексу буржуазної моралі. В київському кінотеатрі «Ілюзія» демонструвалась «комічна» такого змісту.

Користуючись відсутністю господаря, слуга випиває приготовлене для гостей вино. Захмелівши, він одягається у фрак та циліндр і виходить на вулицю. Наткнувшись на дзеркало при вході в перукарню, слуга чекає,

¹ В. Готвальт, Кинематограф, М., 1909, стор. 97—98.

щоб суб'єкт, який перегордив йому дорогу, поступився. Не дочекавшись цього, він б'є палицею супротивника і розбиває дзеркало. На шум вибігає господар перукарні у супроводі намилених клієнтів. За порушником порядку починається погоня. Переслідуваний падає в яму з вапном. Насилу йому вдається вилізти. Він знову тікає. По дорозі його обливає водою двірник, собаки хватають за ноги. У фіналі слуга пробує врятуватися, заховавшись у дитячу коляску, але поліцейські витягують його відтілю, нагороджуючи стусанами, забирають у тюрму.

Мораль — служи чесно своєму господареві, інакше буде погано.

В інших «комічних» робилися спроби висміяти і дискредитувати демократичні ідеали. У харківському кінотеатрі «Часи» демонструвалася дуже показова щодо свого реакційно-політичного забарвлення картина «Хай живе воля!». Наводимо лібретто цієї «комічної», опубліковане в журналі «Сине-фоно».

«Пан вирішив присвятити своє життя подвигам в ім'я загальної волі... Нагод для цього було чимало. Ось собаки, прив'язані на мотузках — ну, звичайно, треба негайно звільнити нещасних тварин, потім треба випустити з пташника курей, голубів і кроликів. Потім випускаються на волю повітряні кúльки, порушується шлюбна церемонія, щоб і тут розірвати узи. Кінець де-що несподіваний для любителя волі... Його, що стільки зробив для волі, садять самого в холодну...»¹.

Намагання авторів прищепити глядачеві думку, що всяка воля є передусім безглуздя, підкріплюється загрозю поліцейської розправи.

За своєю ідеологічною основою фарси мало чим відрізняються від «комічних». Дещо змінена була лише форма. У фарсах використовувались традиції кафешантанів і мюзик-холів, обов'язково вводився еротичний елемент. Майже одночасно в кінотеатрах Києва, Одеси і Харкова як «гвоздь» програми демонструвалися найвulgарніші фарси — «Жахлива теща», «Наречена в штанах», «Злодій і старі діви» та багато інших.

З метою заінтригування публіки до програми часто включались окремі кінотрюки, які мали самостійний сюжет і загадкову назву. Була, наприклад, така кар-

¹ «Сине-фоно», 1908, № 20, стор. 6.

тина — «Велосипед, що втік». Посильний під'їжджає до магазину на велосипеді, залишає його біля дверей, а сам заходить в магазин. Несподівано велосипед зривається з місця і без сідока мчить вулицею.

Поряд з іншими картинами демонструвались строкато розмальовані реклами торговельних фірм. Живі моделі універсальних магазинів прогулювались перед глядачами, крутилися, кланялися, манірно всміхалися.

Деяку пізнавальну цінність мали картини про мандрівки. Але і в них на перше місце висувалась екзотика. Нічого й казати, що в «екзотичних» картинах не було й натяку на соціальний зміст. Вказуючи на це, Готвальт писав: «Ми чуємо про жахливі, що не піддаються описові, умови, в яких живуть наші сибірські іногородці — остяки, вотяки, тунгуси, чукчі та багато інших. Ми дізнаємося з газет, що деякі племена віддають перевагу добровільній смерті перед «життям», яке їм доводиться вести серед тундри і тайги. До нас доходять жахливі чутки про самогубства таких іногородців цілими сотнями. А що ми знаємо про них? Лише те, що уривками написано випадковими відвідувачами цих глухих закутків. Їх побут ми можемо уявляти собі тільки за далеко не завжди вдалим фотографіями, які зображають звичайно «групи» людей, що завмерли у позі, вказаній їм фотографом. Тут відкривається широке поле діяльності для кінематографа»¹.

У наміри іноземних постачальників кінопродукції для Росії, зрозуміло, не входило викривання колоніальної політики своїх урядів або уряду царської Росії. Голоси, які лунали часом, закликаючи «живу фотографію» показати дійсне життя, залишалися гласом вопіючого в пустині.

Щоб здобути прихильність царських властей і створити собі найбільш сприятливі умови для експлуатації російського ринку, іноземні фірми випускають поряд з іншими фільмами картини пропагандистського характеру, часто навіть фінансово не вигідні. В роки російсько-японської війни фірма «Пате» випускає «патріотичну» кінокартину «Облога і захист Порт-Артура», а англійське акціонерне товариство Урбана і Варвіка знімає «натуральну» стрічку — «Наші війська на Бай-

¹ В. Готвальт, Кінематограф, стор. 50.

калі». У 1906 р. на екранах Одеси й Києва з'явилася картина, в якій зображено приїзд членів І Державної думи до Таврійського палацу. У 1907 р. фірма «Гомон» випускає з благословення тутешніх властей хроніку «Урочиста процесія Хресного ходу в Києві».

Через рік на екрани виходить ряд картин, знятих придворним фотографом А. фон Ган-Ягельським.

У цих та інших подібних до них кінокартинах політична функція кінематографа намітилась цілком виразно.

Одна риса була загальною для численних жанрових різновидностей картин, які заповнювали екрани України в першому десятиріччі 90-х років. Усі вони у фальшивому світлі зображали дійсність, підміняли реальних людей вигаданими персонажами, створювали надумані ситуації, які нічого спільного з життям не мали, відводили глядача у світ абстракції та фантастики. Одурмаючий вплив тогочасного кінематографа був цілком бажаним для реакційних кіл Росії та України. У тогочасній пресі залишилися показові щодо цього висловлювання. Ось, наприклад, одне з них: «Фотографія, найбільш досконала форма зображення дійсності, стала застосовуватись для виробництва картин, у яких справжньої дійсності дуже мало... Сентиментальна романтика прямо-таки необхідна для нашого матеріального часу, необхідна не тільки в літературі, але й на грошовій сцені небагатих людей, якою є сцена синемаграфічного театру. Драма на 5—13 картин без слів, але з величезною кількістю, так би мовити, ілюзій, — живить фантазію стомленого роботою і якимось підносить його... хоч з естетичної точки зору ми можемо назвати це нонсенсом»¹.

В такому дусі висловлювалось чимало реакційних газет і журналів. Погляд на кінематограф і вимоги, що ставились до нього, з часом набували певної ясності. Кінематограф визнавався народним видовищем, усвідомлювалась його роль як ідеологічної класової зброї, що може бути використана поряд з літературою в ідейній боротьбі проти демократичного революційного мислення.

Кінематограф виконував соціальне замовлення, на-

¹ «Сине-фоно», № 1, 1908, стор. 5.

в'язуючи своєму масовому глядачеві ідеалізм, що вперто заперечував життєві факти, історичну правду, спотворював до невпізнання явища дійсності.

Панівні класи, охороняючи свої привілеї і паразитичне існування, всіляко заважали трудящим усвідомлювати, зв'язувати і розуміти явища об'єктивної дійсності. Звідси — теза: «Працюючому потрібні ілюзії, що підносять його над дійсністю». Природно, що абстрагування від дійсності паралізувало у експлуатованих зростання класової самосвідомості і волю до боротьби.

Негативний вплив реакційного кінематографа особливо виявився після революції 1905 року в розпалі наступу царського уряду на робітників, селян і революційну інтелігенцію. До 1907 р. — кульмінаційного року столипінської реакції відноситься відоме висловлювання В. І. Леніна про суть кінематографа і про його великі перспективи в майбутньому, після того, як пролетаріат оволодіє цим мистецтвом і поставить його на службу соціалістичному суспільству.

В. Д. Бонч-Бруєвич, який жив тоді разом з Леніним на конспіративній дачі у Фінляндії, писав у своїх спогадах: «Володимир Ілліч уважно прислухався до розмови, швидко приєднався до неї і почав проводити думку, що кіно до того часу, поки воно знаходиться в руках вульгарних спекулянтів, принесе більше зла, ніж користі, нерідко розбещуючи маси огидним змістом п'єс. Але, звичайно, коли маси оволодіють кіно і коли воно буде в руках справжніх діячів соціалістичної культури, то воно буде одним з наймогутніших засобів освіти мас»¹.

Єдино правильна, марксистська оцінка раннього кінематографа як явища соціального і діалектичне визначення майбутніх якісних змін, що криються в ньому, зроблене В. І. Леніним, провіщали перспективу перетворення кінематографа з нікчемного видовища, яким він був у капіталістичному суспільстві, в «наймогутніший засіб освіти мас». Обов'язковою умовою радикального перетворення і розвитку кінематографа, як справжнього мистецтва, Ленін вважав перехід його до рук діячів соціалістичної культури, що, зрозуміло, пов-

¹ В. Бонч-Бруєвич. Ленін и кино. «Кинофронт», М., 1927, № 13, стор. 3.

ністю міг здійснитися лише після перемоги пролетарської революції.

З пізнішого висловлювання В. І. Леніна про кіно видно, що він не відкидав дореволюційну кінематографію в цілому. Своє положення про наявність у кожній культурі двох культур — реакційної і прогресивної він поширював і на кіно. У статті «Селянська реформа і пролетарсько-селянська революція» (квітень 1911 р.) В. І. Ленін писав: «Ювілей, якого так побоювалася монархія панів Романових і з приводу якого так прекраснотушно розчулювалися російські ліберали, відсвятковано. Царський уряд відсвяткував його тим, що посилено збував «у народ» чорносотенні ювілейні брошури «Національного клубу», посилено арештовував усіх «підозрілих», забороняв збори, на яких можна було чекати промов хоч скільки-небудь схожих на демократичні, штрафував і душив газети, переслідував «крамольні» кінематографи»¹.

Вказівка В. І. Леніна на те, що кінематограф зазнавав репресій з боку царських властей нарівні з пресою, і застосування до нього визначення «крамольний» свідчить про існування прогресивних фільмів вже в ранні роки кінематографа і про те, що поряд з негативною роллю він відіграв і роль ідеологічно позитивну.

¹ В. І. Ленін, Твори, т. 17, стор. 88.

ЗАРОДЖЕННЯ
ВІТЧИЗНЯНОГО КІНОВИРОБНИЦТВА.
УКРАЇНСЬКА ТЕМАТИКА
І ЇІ ТРАКТУВАННЯ

Кінематограф зразу ж після виникнення привернув до себе увагу багатьох підприємців авантюристичного типу перспективою їх швидкого збагачення.

Восени 1907 р. фотограф при Державній думі О. Дранков сповіщає про відкриття першого в Росії синематографічного ательє при театрі «Модерн» у Петербурзі. Людина з кипучою енергією і жадобою наживи, Дранков зразу стає серйозним конкурентом іноземних фірм. Він виступає не лише в ролі власника кіноательє, але й сам організовує зйомки і бере участь у них як кінооператор.

Заручившись підтримкою високих покровителів, Дранков розвиває бурхливу діяльність і за короткий час випускає на екрани десятки кінохронік, кілька екранізацій п'єс та інсценізації літературних творів. Дранков був далекий від будь-яких естетичних або моральних принципів. Його картини, як і картини численних подібних до нього ділків, несуть на собі відбиток гендлярства.

Цілковитою протилежністю Дранкову був інший зачинатель російської дореволюційної кінематографії — О. Ханжонков. Почавши свою діяльність з дрібних комісійних операцій, Ханжонков стає на кінематографічному поприщі цілком незалежною від іноземців визначною постаттю. На відміну від кіноділків О. Ханжонков ставився до створення кінокартин серйозно і сумлінно, виявляючи при цьому розуміння великої освітньої ролі кінематографа. Для екранізації він вибирав переважно

літературні сюжети і п'єси, старанно уникаючи вульгарності.

Поява кінокартин російського виробництва знаменувала собою початок нового етапу в розвитку вітчизняної кінематографії. Якщо іноземні картини, призначені для Росії, здебільшого відзначались абстрактністю змісту і нічого спільного не мали з російською дійсністю, то перші російські картини, побудовані, головним чином, на сюжетах літературних творів, п'єс, опер і народних пісень, привертали увагу глядача популярністю джерел, що їх вони ілюстрували.

Протягом 1907—1909 рр. Дранковим і Ханжонковим були випущені численні інсценіровки, серед яких виділялися сцени з «Бориса Годунова» за Пушкіним, «Пісня про купця Калашникова» за Лермонтовим, «Стенька Разін» на сюжет відомої пісні, «Влада темряви» за Л. Толстим, «Хірургія» за Чеховим та ін. З боку художнього всі ці картини були надзвичайно примітивними, в кращому разі вони являли собою живі ілюстрації епізодів або сцен твору. Нерідко літературна основа перекинувалась до невпізнання.

І все ж безумовно позитивними рисами у цих картинах були популяризація визначних творів російської літератури, звертання до народних пісень, до улюблених історичних героїв. Глядач бачив на екрані близьких його серцю персонажів, знайомі пейзажі російської природи тощо.

Постановка здійснювалася російськими режисерами, які виконання ролей доручали російським акторам.

У перших картинах О. Ханжонкова починає зніматися актор Московського Народного театру, пізніше — відомий режисер української радянської кінематографії П. Чардинін. Ним були виконані головні ролі в картинах «Пісня про купця Калашникова», «Єрмак Тимофійович», «Влада темряви» та ін. В ряді картин він виступає як режисер. Слід відзначити, що пізніше у Ханжонкова працюють майже всі видатні актори дореволюційної кінематографії: І. Мозжухін, В. Полонський, Н. Радін, О. Рунич, О. Фреліх, А. Бек-Назаров, І. Перестіані, В. Холодна, В. Папазян, В. Стрижевський, Л. Коренева, З. Баранцевич та ін.

Кінематограф, до якого зневажливо ставилися в те-



О. Ханжонков.

атральних колах, поступово зближується з театром, зв'язується з ним численними узами через акторів, художників і постановників.

Майже одночасно з розширенням кіновиробництва в Центральній Росії на Україні також робились спроби створення кінокартин власними силами.

Однією з перших була знята у Києві в 1907 р. у фотографії на Хрещатику сценка «Кочубей у темниці» (120 метрів плівки). Ставив її актор Суков-Верещагін, який одночасно знімався в ролі Кочубея. Партнером його був актор М. Полянський, який виконував роль Орлика.

В 1908 р. у кінозйомках взяв участь Ю. Убейко, який пізніше здобув широку популярність як авіатор завдяки участі у польотах і авіаційних змаганнях. Кіносцен-

ка, виконана Убейком, називалась «Зима». Знімалася вона в Одесі. Успіх цієї сценки у публіки пояснювався тим, що глядачі бачили на екрані щось подібне на соціальне викриття. Убейко зображав бродягу в лахмітті, перемерзлого і голодного, який під падаючим снігом пританцьовував, щоб зігрітися. Пізніше, також в Одесі, естрадний артист К. Селіванов поставив за власним сценарієм невелику картину «Смерть солдата» та інсценував для екрана вірші Никітіна «Чи не час, Пантелей, посоромитись людей». Обидві картини кілька років демонструвалися в різних містах України як кінодекламації.

Успіх українських театральних труп, які гастролювали в Москві й Петербурзі, наштовхнув підприємців на думку використати українські теми для кіномагарафа.

В 1909 р. фірма Ханжонкова доручила режисерові В. Гончарову екранізувати поему Пушкіна «Полтава». Як сценарій Гончаров використав лібретто опери «Мазепа», вибравши десять найбільш драматичних сцен —



«Мазепа». Кадр з кінокартини. Режисер В. Гончаров. Виробництво О. Ханжонкова, 1909 р.

невдале сватання Мазепи, втеча Марії, горе Кочубея, донос Кочубея цареві Петру на гетьмана Мазепу, видача посланця Кочубея Мазепі, арешт Кочубея, Кочубей у темниці, мати благає Марію врятувати батька, Кочубея ведуть на страту, страта. Вийшла типова для того часу мелодрама, яка йшла на екрані 20 хвилин. Роль Мазепи виконував актор А. Громов, Кочубея — В. Степанов, Марії — А. Гончарова.

Незабаром В. Гончаров поставив драму «Вій» за сюжетом одноіменної повісті М. Гоголя, а Дранков поспішив випустити «потрясаючу трагедію» «Тарас Бульба», яку він особисто знімав і поставив як режисер за власним сценарієм, що вкрай перекручував відомий твір Гоголя.

В числі українських театральних труп, що гастролювали в Петербурзі у 1910 р., були трупи одного з найвидатніших українських акторів і режисерів — М. Садовського і О. Сулова, які викликали величезний інтерес громадськості і театральних кіл столиці до українського мистецтва. Дранков, враховуючи ринкову кон'юнктуру, зняв уривки з театального спектаклю «Запорожець за Дунаєм» у виконанні акторів Сулова, Зарницької, Лугового, Калюжного, Клодницького, Калиненка. Крім цього, Дранков випустив коротеньку картину «Сенатська ревізія» за сюжетом п'єси М. Кропивницького «По ревізії» і драму «Богдан Хмельницький».

У зйомках драми «Богдан Хмельницький» О. Дранков не брав безпосередньої участі. Українські актори, одержавши свободу дій, змогли перенести в картину основні сцени з п'єси М. Старицького, зберігши в загальних рисах твір без особливих переколювань.

Цю картину О. Дранков у числі інших демонстрував Л. Толстому в Ясній Полянці. За словами Дранкова, великий російський письменник схвально поставився до неї.

Цікаво, що перший оригінальний кіносценарій у Росії, написаний спеціально для кінематографа третьорядним літератором М. Брешком-Брешковським, розробляв українську тему. В цьому сценарії, до речі, з достатньою повагою до історичних фактів розповідалося про боротьбу Запорозької Січі з польською шляхтою. Картина «Гнат Підкова», поставлена за цим сценарієм, являла собою інтерес завдяки натурним зйомкам, що зобра-



«Любов Андрія». Кадр з кінокартини. Режисер А. Метр. Художник Ч. Сабішський. 1910 р.

жали бій між козаками і поляками. Постановником цієї картини був А. Алексєєв, роль запорожця Гната Підкови виконував Г. Глебов-Котельников.

До певної міри вдалою можна вважати спробу художника Ч. Сабинського інсценізувати поему Т. Шевченка «Катерина»¹. Ігноруючи традиційну «малоросійську» театральну бутафорію, Сабинський прагнув відтворити в картині події, а також історичну обстановку, описані великим українським поетом.

Такий підхід до екранізації української класичної літератури на той час був значним кроком вперед. Ч. Сабинський у «Катерині» виступив продовжувачем лінії режисера-реаліста Я. Протазанова, який поставив у 1910 р. картину «Майська ніч, або утоплена» за повістю Гоголя. Завдяки художньому такту, з яким Протазанов поставився до авторського тексту, картина досить вдало ілюструвала популярний твір.

Російські дореволюційні картини «малоросійського» циклу, звичайно, не могли створити у глядача вірного уявлення про Україну. Кращі з них були лише фіксованими уривками театральних спектаклів або більш-менш прийнятними ілюстраціями літературних творів. Але навіть при всій їх художній безпорадності вони дуже відрізнялися від серії антиісторичних картин на «українські» теми, поставлених іноземними режисерами Метром і Ганзенем. Ці два французи, відряджені з Парижа до Москви фірмою «Пате», які зовсім не володіли російською мовою, не мали ніякого уявлення про Росію і тим більше про Україну, з разючою легковажністю взялися за здійснення ряду постановок, у яких головне місце займала «українська» тема.

Творчий «метод» режисерів Метра і Ганзена, що впливав з відсутності елементарних знань у галузі російської й української літератури і небажання здобути такі знання, зводився до використання як головного джерела постановки не тексту самого твору, що мав бути екранізованим, а різного роду малюнків та ілюстрацій до цього твору, що випадково потрапляли їм до рук.

Керуючись цим принципом, режисер Ганзен поставив «Мазепу», а його колега — «Тараса Бульбу». Кари-

¹ В рекламних оголошеннях режисером картини «Катерина» значився К. Ганзен.



«Ніч перед різдвом». Кадр з кінокартини. Режисер В. Старевич.
Виробництво О. Ханжонкова. 1913 р.

катурні персонажі цих картин, одягнені в безглузді опереткові костюми, знімалися на фоні грубо намальованих театральних декорацій, ще більше підкреслюючи схожість цього низькопробного видовища з базарними балаганними виставами.

Картини Ганзена і Метра, поставлені на зразок псевдокласичних французьких мелодрам, були образливим пасквілем на українську дійсність. Деякі з них пропагували політичні ідеї, глибоко ворожі духові українського народу, помилково приписуючи українській нації орієнтацію на захід, що нібито склалась історично.

У картині режисера А. Метра «Українська легенда» проводиться ідея про залежність долі українського народу від дружби з польською шляхтою. Перекручуючи історію, Метр показує героя картини — Чечевика, який уособлює українське козацтво, що йде в польський військовий табір по допомогу в боротьбі з східними кочовиками. Після переборення численних перешкод, завдяки сприянню самовідданої дівчини Зосі Чечевик приходять до поляків, де його зустрічають з розкритими обіймами і погоджуються допомогти «врятувати» Україну.

Ця картина є яскравим прикладом використання кінематографа для іноземної політичної пропаганди в до-революційній Росії.

За рідким винятком картини «малоросійського» циклу мали одну спільну рису. Україна неодмінно показувалась у вигляді якогось казкового царства. Білі хати, оточені величезними соняшниками та вишневими садками, танці прикрашених стрічками і намистом дівчат, кобзарі і лірники, які співають на березі Дніпра, парубки у широченних штанах і сивоусі гайдамаки, що розшукують заворожені скарби, нічні вогнища чумаків, барильця горілки і гори галушок — все це перемішувалось і під різними назвами підносилося глядачам. Вульгарний етнографізм, екзотика і містика в картинах про Україну вели до ідеалістичного фальсифікування дійсності, створювали фальшиве уявлення, яке виключало все, що могло б сприяти усвідомленню соціальної несправедливості, виникненню почуття протесту проти існуючого ладу.

Кінематограф цього початкового періоду свого розвитку майже не торкався злободенних подій, від яких залежала доля мільйонів людей. Екран закривав від величезної маси своїх глядачів життя, сповнене народного горя, відчаю слабих і невтомної боротьби сильних духом.

ВИЯВЛЕННЯ ТЕНДЕНЦІЇ ДО РЕАЛІЗМУ І НАРОДНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО

У 1909 р. кінозйомки на Україні, що мали раніше епізодичний характер, стають до певної міри регулярним явищем. Адміністрація кінотеатру «Боммер» у Харкові організує виробництво цілого ряду хронікальних картин з місцевого життя, таких, як «Народне гуляння в університетському саду», «Скачки на іподромі», «Свято весни» та ін. З місцевих жителів деякі оволоділи на той час відомою дуже обмеженому колу спеціалістів кінематографічною технікою. (Серед справ канцелярії харківського генерал-губернатора є клопотання міщанина Олександра Кузнецова про дозвіл робити кінематографічні зйомки¹.)

В українських театральних колах кінематограф викликав великий інтерес. Багато хто вбачав у ньому не тільки репродукцію театального спектаклю, а й нові зображальні можливості. Проте умови для серйозної діяльності у цій галузі — екранізації п'єс або літературних творів — були вкрай несприятливі. Українське театральне мистецтво, література — українська культура в цілому зазнавала найжорстокішого переслідування. Царські чиновники душили всілякі прояви національної самосвідомості українського народу.

За таких обставин здійснення будь-якої кінопостановки з українського життя вимагало наближення до дозволеного театального репертуару. Український актор А. Олексієнко вибрав сюжетом своєї першої кінокартини уривок з повісті М. Гоголя «Ніч перед різдвом».

Комедія-водевіль «Як вони женихалися», як назвав

Центральний архів Жовтневої революції МВС УРСР, ф. 237, спр. 43.



В. Василенко.

свою картину Олексієнко, висміювала зажерливість сільського старости і дядька. А. Олексієнко ставив картину за власним сценарієм. Він сам виконував ролі Голови, Чуба, Дяка і навіть Солохи, використавши для реалізації свого режисерського задуму кінематографічну техніку.

Під час демонстрації картини Олексієнко знаходився за екраном, імітуючи діалоги між усіма дійовими особами українською мовою. Картина з успіхом обійшла екрани всіх великих міст України. Її демонстрували також і в Петербурзі.

Рецензент «Обозрення театров» писав: «З 2 січня в театрі «Сатурн» демонструється дуже цікава говоряща картина «Як вони женихалися», що являє собою видатну новину в галузі синематографії. Під час вистави за екраном автором-артистом А. Олексієнком одноосібно виконуються всі ролі дійових осіб на екрані так вдало, що створюється повна ілюзія»¹.

¹ «Обозрение театров», № 915, СПб., 17 січня 1910 р.



Є. Олексієнко.

Після картини «Як вони женихалися» А. Олексієнко ставить цілий ряд інших водевілів. Відмовившись від одноосібного виконання всіх ролей, він підбирає для кожної п'єси акторський ансамбль переважно із складу українських театральних труп.

По суті, кіноводевілі Олексієнка являли собою фіксовані театральні спектаклі в скороченому вигляді. Використовувались театральні декорації, костюми, режисерські прийоми, характерні для театральних постановок.

Характерний щодо цього кіноводевіль «Бувальщина, або на чужий коровай очей не поривай», поставлений Олексієнком. Сценарій був написаний ним за текстом А. Вельсовського. Кіноінсценіровка мала більший успіх у глядача, ніж спектакль: міміку дійових осіб завдяки великому плану було видно чітко в усіх кінцях залу для глядачів, а декорації були більш реальними, ніж на сцені.



Кінокомедія «Як вони женихалися». А. М. Олексієнко в ролях: Солохи, Голови,
Чуба та Дяка.



«Бувальщина». Кадр з кінокартини. В ролях: А. Олексієнко — паламар, Є. Олексієнко — Галя, Гальський — коваль Василь, Цигінський—Панас Базюра, Бравіна—Химка.



«Москаль-чарівник». Кадр з кінокартини. В ролях: Соколовський—чоловік, А. Олексієнко— Галя, Гальський—коваль Василь, Цисінський—Панас Базюра, Бравіна—Химка



«Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка». Кадр з кінокартини.
В ролях: В. Василенко—Шпонька, поміщик, А. Олексієнко—Шило,
Є. Олексієнко—Горпина Шпортуґаха.

У «Бувальщині» Олексієнко виконував роль паламаря Акакія Ферапонтовича, артистка Бравіна — Химки, Є. Олексієнко — Галі, Гальський — коваля Василя і актор Цисінський — Панаса.

Актори «російсько-малоросійської» трупі О. Суходольського, яких Олексієнко залучав до участі у зйомках, мали великий сценічний досвід і легко пристосувались до гри перед апаратом.

Ось як оцінював «Сумской вестник» «Бувальщину» після дворічного її демонстрування на екранах України: «Поставлена вчора добре відома сумчанам комедія «Бувальщина» була настільки життєва і характерно зіграна, що зовсім не вірилось, що дія відбувається на екрані. Один з персонажів комедії — дякон — щоразу викликав у публіки вибух сміху. Загалом комедія дуже сподобалась публіці, яка щоразу бурхливими і тривалими оплесками виражала своє захоплення»¹.

Газета «Полтавский голос» повідомляла, що кінооператори Олексієнка створюють «повну ілюзію театральної

¹ «Сумской вестник» від 4 лютого 1912 р.

вистави» і що веселі спектаклі на екрані привертають численну публіку, якій на деяких сеансах доводиться довго чекати черги¹.

Дуже великий інтерес викликала також екранізація Олексійком популярної п'єси І. Котляревського «Москаль-чарівник».

Протягом 1910—1911 рр. Олексійко ставить кінокомедії-водевілі «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» за відомим водевілем М. Старицького, «Сватання на вечорницях» і «Кум мірошник, або сатана в бочці» за п'єсами В. Дмитренка, «Шельменко-денщик» за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка. На вимогу власника Харківської кіноконтори Д. Харитонова А. Олексійко береться за здійснення постановки вульгарної драми І. Тогобочного «Жидівка-вихрестка».

По-перше, зміст драми, побудований на нереальній, вивуманій ситуації, не давав акторам матеріалу, який міг би викликати інтерес до ролі, по-друге, амплуа більшості учасників зйомок було комедійним, а не драматичним.

Актори Василенко, Маслов, Калина та й сам Олексійко, що грали в попередніх постановках з невимушеною природністю, у «Жидівці-вихрестці» грали неприродно і трафаретно.

Комерційний успіх Д. Харитонова, що експлуатував картини Олексійка, спонукав його колишнього компаньйона А. Каратуманова також зайнятися випуском «говорящих» картин. Спочатку цей підприємець з метою економії спробував сам знятися в головній ролі у сцені з комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик», але після ганебного провалу змушений був відмовитись від «творчих» функцій, передавши їх трупі українського професійного актора і режисера М. Байди-Суховія.

Байда-Суховій використав ті самі сюжети, що й Олексійко. При випуску картин Каратуманов іноді міняв їх назви. Наприклад, картина «Кум мірошник» називалася у нього «Кума Хвеська», але здебільшого він залишав назви відомих публіці п'єс. Крім кіноінсценіровок українських п'єс Каратуманов випустив антихудожні кіноілюстрації до віршів І. Нікітіна — «Гадюка

¹ «Полтавский голос» від 2 листопада 1910 р.

вистави» і що веселі спектаклі на екрані привертають численну публіку, якій на деяких сеансах доводиться довго чекати черги¹.

Дуже великий інтерес викликала також екранізація Олексійком популярної п'єси І. Котляревського «Москаль-чарівник».

Протягом 1910—1911 рр. Олексійко ставить кінокомедії-водевілі «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» за відомим водевілем М. Старицького, «Сватання на вечорницях» і «Кум мірошник, або сатана в бочці» за п'єсами В. Дмитренка, «Шельменко-денщик» за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка. На вимогу власника Харківської кіноконтори Д. Харитонова А. Олексійко береться за здійснення постановки вульгарної драми І. Тогобочного «Жидівка-вихрестка».

По-перше, зміст драми, побудований на нереальній, вивуманій ситуації, не давав акторам матеріалу, який міг би викликати інтерес до ролі, по-друге, амплуа більшості учасників зйомок було комедійним, а не драматичним.

Актори Василенко, Маслов, Калина та й сам Олексійко, що грали в попередніх постановках з невимушеною природністю, у «Жидівці-вихрестці» грали неприродно і трафаретно.

Комерційний успіх Д. Харитонова, що експлуатував картини Олексійка, спонукав його колишнього компаньйона А. Каратуманова також зайнятися випуском «говорящих» картин. Спочатку цей підприємець з метою економії спробував сам знятися в головній ролі у сцені з комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик», але після ганебного провалу змушений був відмовитись від «творчих» функцій, передавши їх трупі українського професійного актора і режисера М. Байди-Суховія.

Байда-Суховій використав ті самі сюжети, що й Олексійко. При випуску картин Каратуманов іноді міняв їх назви. Наприклад, картина «Кум мірошник» називалася у нього «Кума Хвеська», але здебільшого він залишав назви відомих публіці п'єс. Крім кіноінсценіровок українських п'єс Каратуманов випустив антихудожні кіноілюстрації до віршів І. Нікітіна — «Гадюка

¹ «Полтавский голос» від 2 листопада 1910 р.



«Сватання на вечорницях». Кадр з кінокартини. В ролях: Є. Олексієнко — Степанида, Маслов — Василь, коханець Степаниди, Калина — Губиха, п'яниця, В. Василенко — Телепень, багатий селянин. А. Олексієнко — Луб, швець.

потайна», романса В. Мюлле «Чайка» і кілька кінодекламацій.

У 1911 р. труппа українського театру Миколи Садовського гастролювала в Катеринославі. Спектаклі йшли в літньому театрі Міського саду.

Місцевий кінооператор-аматор Д. Сахненко, який був одним з піонерів української кінематографії, зафіксував на плівку кращі постановки театру М. Садовського — «Наймичку» і «Наталку Полтавку».

Зйомки провадилися зранку, без глядачів. Біля сцени були поставлені додаткові, намальовані на полотні декорації.

Першою була знята «Наймичка». Один з найвидатніших майстрів української сцени М. Садовський, який був досвідченим режисером і актором, вибрав для зйомки кращі сцени з п'єси І. Тобілевича (Карпенка-Карого), виділивши в них найістотніше. Сам Садовський виконував роль Цокуля. Реальність цього негативного персонажа залишала глибоке враження. Відома українська



«Кум мірошник, або сатана в бочці». Кадр з комедії-водевілю. В ролях: Калина — кума Хвеська, В. Василенко — Хома, її чоловік, А. Олексієнко — Василь, кум мірошник.



«Жидівка-вихрестка». Кадр з кінодрами. В ролях: Маслов — Панас, односельчанин, В. Василенко — Лейба, Калина — Сарра, його дочка, А. Олексієнко — Степан, наречений Сарри.



І. Мар'яненко.

актриса Л. Ліницька грала наймичку Харитину, І. Мар'яненко виконував роль Панаса, С. Паньківський — діда мірошника, М. Петляшенко — гусара, Л. Хуторна — Марусі і П. Колесникова — Рухлі.

Слідом за «Наймичкою» було зафіксовано на плівці «Наталку Полтавку». Роль Наталки виконувала геніальна актриса — гордість української сцени — М. Заньковецька, возного — Ф. Левицький, виборного — М. Садовський, Миколи — І. Мар'яненко, Терпелихи — Г. Борисоглібська, Петра — С. Бутовський.

«Наймичка» і «Наталка Полтавка» були випущені у грудні 1911 р. кіноконторою «Художество» І. Спектора в Катеринославі.

Картини, подібні до «Наймички» і «Наталки Полтавки», хоч і становили виняток, проте водночас були явищем не випадковим, а характерним, оскільки в них знаходила своє відбиття революційно-демократична тенденція українських трудящих.



М. Запковецька.



Л. Ліницька.

Ці картини — найцінніші досягнення української до-революційної кінематографії. Вони несли в собі елементи справжнього мистецтва, частку тієї життєвої правди і народності, що лежали в основі творчості видатних українських акторів — Садовського, Заньковецької, Ліницької, Мар'яненка.

Гра М. Заньковецької в ролі Наталки захоплювала глядачів життєвістю і драматизмом. Велика актриса не обмежувалась передачею зовнішніх рис і вузько особистих переживань української дівчини. Її талант і натхнення виявлялися в розкритті характеру і соціального змісту образу. Підкреслюючи глибоку різницю інтересів, прагнень і долі багатих і бідних людей, картина «Наталка Полтавка» торкалася соціальних суперечностей тогочасної дійсності.



С. Паньківський.

Протест проти соціальної несправедливості експлуататорського суспільства був переданий у «Наймичці» і «Наталці Полтавці» дуже яскраво; ці картини довго не сходили з екрана.

Після Великої Жовтневої революції Всеукраїнське фотокіноуправління демонструвало фільм «Наталка Полтавка» аж до 30-х років.

У 1911 р. продовжується швидке зростання виробництва кінокартин у Центральній Росії. Більшість нових фірм за прикладом своїх попередників займається інсценізацією літературних творів, але звертання до літератури часто має рекламний характер. У потоці літературних екранізацій лише зрідка зустрічаються картини, що наближаються до оригіналів. Ділки від кінематографа найжорстокішим чином нівечили кращі



М. Малиш-Федорєць.

романи, повісті, п'єси. З них вибиралися окремі епізоди, які при інсценізації поєднувалися між собою часто без будь-якого логічного зв'язку.

Заслуговує на увагу випадок з картиною «Живий труп». Один з численних російських підприємців — Перський поставив її за своїм сценарієм на сюжет ще не опублікованої тоді і відомої йому з чуток драми Л. Толстого. Через відсутність ательє Перський провадив

зйомки в приміщенні трактиру. Для нього це було дуже зручно тому, що картина складалася виключно із сцен, які зображали п'яні оргії Протасова. Дискредитація імені великого письменника викликала вибух громадського обурення, що змусило багато газет, майже завжди байдужих до «особливостей» кінематографа, вмістити різко негативні рецензії на картину Перського.

Серед безлічі бездарних витворів кінематографічних хижаків виняток становлять ханжонковські картини «Останній нинішній деньочок», «На людному місці» і «Каширська старовина» Тімана і Рейнгардта. Всі вони відзначалися старанною режисерською роботою і кваліфікованим акторським виконанням.

В «Каширській старовині» в ролі Савушки дебютував В. Максимов, що почав зніматися в кіно майже одночасно з видатним російським артистом І. Можухіним, який виступив вперше у картині Ханжонкова «Крейцера соната», поставленій режисером П. Чардиніним за повістю Л. Толстого.

Найвизначнішою подією в російській кінематографії у 1911 р. був випуск історичної картини «Оборона Севастополя», яка перевершувала іноземні бойовики того часу. Ця картина правдиво відтворювала події історії, показувала героїзм народу, який боровся проти іноземної навали.

Тут вперше були здійснені оператором Л. Форестьє зйомки величезних мас війська, що діяли на місцях колишніх боїв.

О. Ханжонков сам брав участь у створенні сценарію і в постановці окремих натурних сцен. Саме ці натурні масові сцени, в яких діяли численні військові частини, виявилися найбільш вдалим. Вони показали нові можливості кінематографа в зображенні подій величезних масштабів і великого історичного значення.

Власник харківського кінотеатру «Аполло» Д. Харитонов, який раніше не ставив перед собою творчих завдань, зробив спробу «освоїти» історичну тематику. Разом з Пате він випустив малохудожню драму «Малюта Скуратов». Суть продукції Харитонова знайшла своє найяскравіше відбиття у його вкрай пошлій картині «В окремому кабінеті». У цій картині знімалися артисти-професіонали драматичного театру Синельникова—факт дуже показовий, що свідчить про цілковиту залежність



Л. О. Хуторна.

акторів, які змушені були продавати своє мистецтво, від діляцьких міркувань або примх роботодавця — власника грошового мішка.

У Києві, крім кінематографічного товариства С. Френкеля, що випускало короткометражні кінокомедії, в 1911 р. активізується випуск кінохроніки. Власник найбільшого в місті кінотеатру Ю. Шанцер організовує кіностудію «Експрес» для зйомки всіх визначних подій і періодично включає до програм кіносеансів свої кіножурнали. Вперше в Росії кіноательє Шанцера випусти-



Реклама «бойовика» за романом О. Купріна «Яма».

ло картину, в якій були використані зйомки з аероплана. Зйомки робив фотограф В. Добржанський. З цією метою він у 1913 р. здійснив кілька великих перельотів на моноплані Ньюпор, пілотованому видатним російським льотчиком Нестеровим, за маршрутом Київ—Ніжин і Київ—Остер—Козелець. Висота польоту для того часу була виняткова — 1500 метрів.

Один з журналів Шанцера, звичайно, без його відома виявився знаряддям злободенної антиурядової агітації. Вбивство агентом охоранки голови ради міністрів—запеклого ворога революції Столипіна, натхненника надзвичайно жорстоких покарань—було зустрінуто трудящими Києва, як і всієї Росії, із задоволенням.

Театр-Экспресс Ю. А. Шанцера

Крилатый № 25

Принимает заказы на остного рода

СИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ СНИМКИ

выполнить работы в нашей лабораторной лаборатории

в течение 24 часов.

История с чужой женой

А. И. ФЛИТЬ

Великолепный фильм
с участием звезд
и сценарий Ю. А. Шанцера

ОЗНАКОМЬТЕСЬ С НАМИ

БАРСКАЯ КВАРТИРА

с участием звезд
и сценарий Ю. А. Шанцера

„Melle Спандони“

ТАГАНЧИНСКИЙ МОДЕЛЬ
с участием звезд
и сценарий Ю. А. Шанцера

КИНЕМАТОГРАФ

Текст объявления кинематографа, описывающий услуги и условия работы.

Текст объявления кинематографа, описывающий услуги и условия работы.

Звучит музыка на ВЗЛУ...
Условия и детали объявления.

Польский...
Условия и детали объявления.

ДЛЯ КТО...
Условия и детали объявления.

Великолепный фильм...
Описание фильма и его качества.

История с чужой женой...
Описание сюжета и актёрского состава.

Барская квартира...
Описание фильма и его особенностей.

Melle Спандони...
Описание фильма и его значимости.

Объява кинематеље «Экспресс» у газеті «Киевский кинематограф».

Театръ „ЭКСПРЕССЪ“, КРЕШАТИКЪ № 25,
ПРОТИВЪ ПОЧТЫ.

Сьогодні 15, 16 и 17 ноября 1913 года новая программа.



Чужой рукой,

(События) Индия драма въ 3-хъ действияхъ Частель.

Настойчивый шумъ въ индийской Каника-Големъ. Большой военный оркестръ изъ 30-ти человекъ подъ начальствомъ М. Каркисовича. Периодическія пьески и оперетты картинъ въ программу. Начало и конецъ въ 8 час. вечера.

Кино-Театръ А. А. Шанцера, Креша-
тикъ 38

Сегодня 15, 16 и 17 ноября 1913 года новая программа.

Девичій вздоръ, комедія писана въ 2-хъ действияхъ авторъ съ участием знаменитой артистки **Жаки Портань.**

Виды Ниппа съ воздушной и океанской лодкой—Сторъ—Ковалевъ, в такне полететь Нильсъ и путь каботажный Шиблеа в Дене. Каждый посетитель, видя эти рисованные достопримечательности, оборудованы изъ съ высоты 1000 метровъ. Передъ глазами посетителя: разное изображение вѣтъ во времени, порывистые и тихие вѣтры, туманы, а также очень редкую и красивую рыбу, плавающую во время одного изъ полетовъ экипажъ бурныхъ тулъ на высоте 1000 метровъ, карликовъ, стоящихъ на мѣсто, огромныя и маленькія силы—6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60 человекъ, вѣсь урора, скандинавскіе и японскіе ступы Насору, сверхъестественныя и волшебныя картины въ программу. Нач. сеанса въ 8 час. веч.

„АПОЛЛО“

ЕЖЕДНЕВНО

ГРАЖДАНЪ-ДИВЕРТИМЕНТЪ

Объява про демонстрування першого кінофільму, знятого з аероплана в 1913 р.

У черговому кіножурналі, присвяченому церемонії похорону Столипіна, революційно настроєні працівники підприємства Шанцера розмістили пояснювальні написи під загальним заголовком «Київські торжества». Смерть Столипіна, таким чином, оголошувалась торжеством. Під тим самим заголовком ці написи поширювались у програмах кінотеатру і були надруковані в газеті «Киевский кинематограф» від 10 вересня 1911 р.

Взагалі в роки виникнення кіновиробництва на Україні, за винятком створення кінокартин, що мали культурно-освітнє значення, популяризували завдяки вдалій екранізації твори літератури або фіксовані театральні постановки, кінематограф відігравав негативну, розкладницьку роль. Низькопробні фільми, що заповнювали екрани, відбивали деградацію, занепад культури правлячих класів і виражали їх ідеологію.

Серед усієї маси кіномотлоху особливо виділялися бездумні, брехливі і вульгарні кінокартини іноземного походження, що часто були розсадниками пороків і розпусти, штовхали на злочин.

Громадськість не без підстав обвинувачувала кінематограф у поширенні серед молоді песимізму, безнадійності, які привели, наприклад, до створення в Одесі клубу самовбивць і загибелі трьох молодих людей — членів цього клубу.

Зміст багатьох кінокартин настільки наближався до кафешантанних і кабареетних програм, що власники кафешантанів стали включати до своїх програм кінокартини, а власники кінотеатрів широко залучали субреток, шантанних співачок і куплетистів з порнографічним репертуаром до виступів у кінотеатрах.

«Одеські ілюзії», — писав журнал «Дивертисмент», — мало-помалу починають втрачати свій попередній характер і перетворюються в форму цікавих театрів-кабаре»¹.

«Паризький жанр», який, було, зник, знову з'являється і поширюється в таких розмірах, що це викликає побоювання навіть у дуже поміркованих щодо цього царських чиновників. У спеціально випущеному зверненні до власників «електричних» театрів старший інспектор по нагляду за закладами преси і книжкової торгівлі писав: «...До відома мого дійшло, що деякі з власників названих закладів дозволяють собі після закінчення платних вистав замикати входні двері, гасити світло в під'їздах і потім, у присутності численних запрошених осіб, демонструвати картини... порнографічного змісту»².

¹ «Дивертисмент», 1911, № 1, Одеса, стор. 25.

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

ДЕМОКРАТИЧНА І РЕАКЦІЙНА ЛІНІЯ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО КІНО

«Ленський розстріл був приводом до переходу революційного настрою мас у революційне піднесення мас»¹, — писав В. І. Ленін у газеті «Соціал-демократ» після того, як у травні 1912 р. на Ленських золотих приїсках жандармерія вбила і поранила понад 500 шахтарів — учасників страйку. Хвиля гніву прокотилася по всій країні. Революційна енергія, що нагромадилася у надрах народних мас, вирвалася на поверхню. Всюди спалахували страйки під гаслами, які закликали до боротьби з капіталістами, поміщиками і самодержавством.

Характеризуючи масштаб революційного піднесення того часу, В. І. Ленін писав: «Величезна країна з 150-мільйонним населенням, розкиданім на гігантському просторі, роздробленим, пригніченим, безправним, темним, відгородженим від «шкідливих впливів» хмарою властей, поліції, шпигунів, — ця країна *вся* охоплюється заворушенням»².

Царський уряд і правлячі класи, смертельно налякані наближенням революційної грози, вживали всіляких заходів, щоб послабити сили революції, загальмувати історичний хід подій і віддалити катастрофу, що насувалася на них.

Пускається в хід весь арсенал засобів ідеологічної боротьби. Найбільш випробувана і дійова зброя реакції — релігія, що виявилася явно неспроможною в цій боротьбі, підкріплюється посиленням використанням в ній літератури, театру і навіть кінематографа.

¹ В. І. Ленін, Твори, т. 18, стор. 81.

² Там же, стор. 83.

ТЕАТРЪ Р. Штремеръ.
 электро-биографъ изв. въ Россіи демонстрат.
 Съ 3 по 6 двара **новая роскошная программа:**
ДЕНЬГИ, необычайно-реальный сюжетъ, рисунки когустество таланта.
Парадъ по случаю юбилея лейбъ-гвардіи Московскаго и Литовскаго полковъ въ Высочайшемъ присутствіи Е. И. В. Государя Императора и Наслѣдника Цесаревича. оригинально-интерес. фарь въ 20 карт.
 Легенда о золотыхъ тюльпанахъ, роскошныя фееріи (въ краскахъ). Пете-журналь, пост. мироп. событ. и др.
Цѣны мѣстамъ уменьшенныя. 1-е мѣсто 30 коп., 2-е — 25 коп., 3-е — 15 коп.
 — Каждый вторникъ и субботу полная перемѣна программы. —
 7-я 15 P12122

Художественная оперетта.

Реклама кінокартини «Деньги».

Знаменно, що й релігія робить спроби використати кінематограф у пропагандистських цілях. Газета «Киевлянин» повідомляла: «З огляду на клопотання товариства для поширення католицизма Ватикан дав дозвіл на влаштування кінематографа в католицьких костьолах. Картини, що мають демонструватися в них, повинні бути виключно на теми з священної історії»¹.

Бачачи в масовому кінематографічному видовищі союзника, здатного внести солідний пай у справу «умиротворення умів», уряд сприяє його поширенню. В результаті цього у роки, які передували першій світовій війні, з'являється багато нових фірм по виробництву кінокартин.

Із збільшенням кількості цих фірм суперництво між ними посилюється з кожним днем і набуває форм лютої, безупинної війни. Слабші фірми поглинаються сильнішими. Випадки, коли фірма, яка зняла одну-дві картини, припиняла своє існування, ставали нормальним явищем.

Цей період характеризується масовим звертанням кінематографа за темою і сюжетом до лубочної і бульвар-

¹ «Киевлянин» від 26 травня 1912 р., стор. 3.



Кінозйомка в ательє на Сирці.

ної літератури. З цією метою використовуються скандальна газетна хроніка, судові процеси і поліцейські звіти.

У порівнянні з величезною кількістю антихудожньої кінопродукції число картин, що заслуговують на увагу, дуже незначне. Поряд з великою епопеєю «1812 рік» О. Ханжонков випускає цікаві щодо авторського виконання картини «Ніч перед різдвом» і «Страшна помста» за Гоголем. У першій картині І. Мозжухін грає роль чорта, у другій — чарівника Петра.

Цікаво задумана біографічна картина про Л. М. Толстого «Відхід великого старця з Ясної Поляни», здійснена режисером Я. Протазановим, оператором О. Левицьким, художником І. Кавалерідзе, зразу ж після випуску була заборонена і не демонструвалася¹.

Фірма «Тиман и Рейнгардт», що організувала постановку цієї картини, в 1912 р. орендувала в дачній місцевості Сирець поблизу Києва двоповерховий особняк на березі озера і побудувала біля нього знімальний павільйон.

Тут, в мальовничих околицях міста, було знято перший фільм «Російської золотої серії» — «Труп № 1346», в якому брав участь один з найвидатніших діячів українського театру І. Мар'яненко. У головній ролі знімався В. Максимов.

Згадуючи про свою роботу в цій картині, І. Мар'яненко пише: «... Ролі у нас, українських акторів, — Кольчука, Петляшенка, Маринича і в мене, були незначні. Знімалися ми без гриму, в своєму одязі. Зйомки відбувалися частково на Києво-Житомирському шосе, ... а частково біля Києва — на Куренівці, по дорозі на Пущу-Водицю. Там були чийсь городи і різні напівзруйновані будівлі. Керувала роботою якась жінка, очевидно, французенка², бо розмовляла тільки французькою мовою з Максимовим, який знімався в головній ролі і сам, по суті, здійснював режисуру. У мене склалося враження, що він був зацікавлений навіть матеріально, бо сам домовлявся з нами про оплату нашої роботи, яка вилілася в якусь дуже мізерну суму. Та нас цікавили, го-

¹ Картина «Відхід великого старця» зберігається в фільмотеці Всесоюзного державного інституту кінематографії.

² Цілком імовірно, що тут йдеться про дружину Тімана.



П. Орленев, О. Левицький, І. Кавалерідзе в кіностудії на Сирці.

ловним чином, процес і наслідки роботи в кіно. Там же, якщо не помиляюсь, ми — бандити — обернули героя — Максимова — в цей самий «труп № 1346». Зйомки провадилися переважно при денному світлі, бо на всьому економили. Головною метою підприємців було при найменших витратах досягти найбільшого зовнішнього ефекту і матеріальної вигоди»¹.

У цьому ж кіноательє на Сирці була екранізована, незважаючи на сумний досвід А. Олексієнка, «надриваюча серце» драма І. Тогобочного «Жидівка-вихрестка», в якій роль старого єврея виконував В. Шатерников, а його дочки Сарри — М. Горичева. Ця картина у постановці режисера В. Кривцова в принципі мало чим відрізнялася від варіантів, що їх створили раніше А. Олексієнко і Д. Байда-Суховій.

¹ Цит. за рукописом І. Мар'яненка, що зберігається у відділі фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (ф. 14—2/42 б).



Ч. Сабинський та І. Кавалерідзе в художній майстерні сирецької кіностудії.



Ф. Левицький.

Умови для кінозйомок на Сирці виявилися настільки сприятливими, що було вирішено почати там постзновку фільму «Ключі щастя» за романом А. Вербицької, що виявився найвизначнішим фільмом 1913 р. Ставили фільм режисери Я. Протазанов і В. Гардін. Знімали оператори О. Левицький, Д. Вітготті і Ж. Мейер. У головних ролях були зайняті: В. Максимов, О. Преображенська, А. Волков, В. Шатерников, Койранський та ін.

Банальний сюжет цієї салонно-будуарної драми виражав ті самі занепадницькі ідеї, що й інші численні твори подібного роду. Однак незаперечне значення цієї картини в тому, що вона була новим кроком вперед у розвитку режисерської й операторської майстерності.

В цей час знімається і невелика картина, присвячена особистому життю І. С. Тургенева, — «Які хороші, які свіжі були троянди». Артист М. Тамаров виконував



Г. Борисоглібська.

роль письменника у зрілому віці. Тургенева в дитинстві зображав український актор К. Колесников, який тоді ще був хлопчиком,— син актора М. Колесника.

В кіноательє на Сирці почав свою кінематографічну діяльність І. Кавалерідзе.

Це сталося так: коли було вирішено здійснити постановку картини «Відхід великого старця з Ясної Поляни» — про останні дні життя Л. Толстого,— виникла проблема створення портретного гриму для актора.

Щоб розв'язати це складне на той час завдання, потрібен був обдарований художник із спеціальними знаннями.

П. Тіман звернувся до молодого скульптора І. Кавалерідзе, свіжий і оригінальний талант якого звертав на себе загальну увагу.

І. Кавалерідзе, працюючи над створенням образу Толстого, зробив кілька його скульптурних портретів і



З. Діброва та Є. Доля.

лише після цього виготовив грим для актора В. Шатерникова, який виконував роль Толстого. Грим виявився настільки вдалим і схожість В. Шатерникова на великого письменника — такою разючою, що навіть ті, хто добре знав Толстого, в тому числі й автор сценарію І. Тенеромо, не могли відрізнити хронікальних кадрів від створених в ательє.

Після участі в кінопостановці картини «Відхід великого старця...» І. Кавалерідзе залишається працювати в кінематографії художником.

Паралельно з фірмою «Тиман и Рейнгардт», що робила мільйонні обороти, група українських акторів у Києві взялася за екранізацію уривків театральних спектаклів найбільш популярних п'єс. До цієї групи входили артисти театру М. Садовського: Ф. Левицький, П. Ко-

лесникова, Є. Доля, М. Колесник і український артист-бандурист Д. Гамалій.

Першою була екранізована відома українська комедія С. Зіневича «Пан Штукаревич». Ф. Левицький виконував роль учителя, артистка П. Колесникова грала «бабу». Сценарій написав Д. Гамалій; він був і режисером-постановником.

Зйомки провадилися в невеликому скляному павільйоні на В.-Васильківській вулиці. За спогадами учасників, «у павільйоні була збудована сільська хата в три стіни, з піччю, без стелі, з лавами і столом».

Декорації для зйомок брали напрокат в театрі Садовського.

Наступною кінопостановкою групи акторів Садовського була екранізація оперети К. Ванченка «Запорозький скарб», у якій роль циганки виконувала Г. Борисоглібська. Картина була значно більшою від попередньої. Вона знімалася на натурі в околицях Києва, завдяки чому набула реалістичності і правдоподібності. Картина була позбавлена умовностей, властивих театрові, завдяки перенесенню театрального спектаклю в кінематограф.

Про цю картину К. Колесников розповідає: «Знімали в Голосіївському лісі біля ставу... Там ми розкинули циганський табір. Ми тягли дрючки для куренів, збирали і зносили хмиз, розпалювали вогнища. Мати моя танцювала з бубном «холяндру», а вона танцювала добре в театрі Садовського з батьком, який був і чудовим танцюристом... Пам'ятаю, Г. Борисоглібська грала стару циганку...»¹.

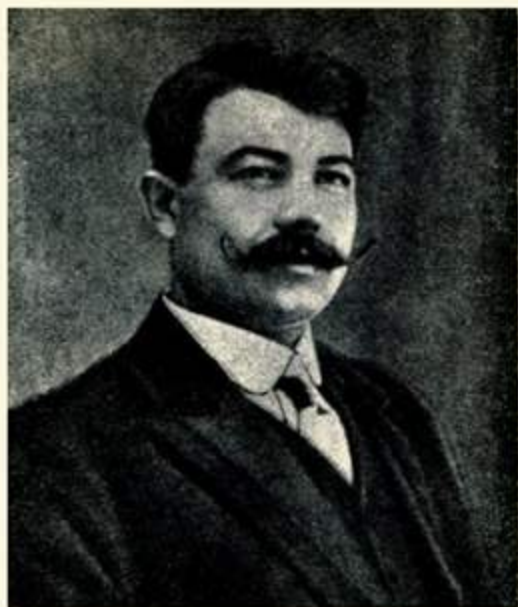
Власті не дозволили демонструвати українські картини в центральних кінотеатрах міста. Вони були випущені в прокат з обмеженнями і, як «народне видовище», показувались у кінотеатрі «Лотос», поруч з Троїцьким народним будинком.

В 10-х роках одеський фотограф-підприємець М. Гросман засновує кінематографічне ательє «Мирограф». Перша поява Гросмана на кінематографічній арені відноситься ще до 1909 р., коли він почав робити кінозйомки, конкуруючи з представником фірми «Пате» в Одесі—Хамелеоном.

¹ К. Колесников, Воспоминания, Відділ рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.



П. Колесникова



Ю. Милович.

На Дерibasівській вулиці в будинку № 18 Гросман відкрив невелику лабораторію, яка служила йому базою для початку зйомок. Першою картиною Гросмана була комедія «Жилець з патефоном». Ставив її актор Башилов за своїм сценарієм. Він, крім того, грав роль господаря квартири. Виконання іншої ролі — жильця з патефоном — було доручено молодому службовцеві Гросмана — Г. Дробіну¹, який ніякого відношення до акторської професії не мав.

Згодом також за сценарієм Башилова була знята комедія «Спритний апаш». На цей раз Башилов виконував роль апаша, а Дробін мав зображати господаря дому. Обидві картини знімав Гросман.

Далі з організацією кіноательє Гросман переніс зйомки до себе на дачу, де збудував спеціальний павільйон. (Після революції «вілла» Гросмана стала частиною території Одеської кінофабрики.)

¹ Г. Дробін — один з найстаріших радянських кінооператорів.

Керуючись, головним чином, комерційними міркуваннями, Гросман організував постановку картини «Одеські катакомби», що була своєрідним викриттям таємниць нащадків контрабандистів і піратів — найбільших фінансових акул Одеси — Маразлі, Маврокордато та ін. Сценарій був написаний Д. Марченком на сюжет роману поліцейського у відставці В. Антонова. Картина була повнометражною і робилася на більш високому фаховому рівні, ніж усі попередні. Режисером було запрошено М. Медведєва, а художнє оформлення доручено досвідченому театральному художнику С. Худякову. (Згодом С. Худяков багато років працював на Одеській кінофабриці.) Головну роль — Зікандра — виконував Д. Марченко, роль дружини Зікандра — Д. Панченко.

Картина демонструвалася дуже довго.

У Гросмана були широкі плани. На фабричній марці була зображена земна куля, обвита кінострічкою. Але практичні результати діяльності цієї фірми зводились до випуску «комерційних» драм і комедій, які в масі нічим не відрізнялись від сили бездарного кіномотлоху, який становив основу кінорепертуару передвоєнних 1912—1914 рр.



Реклама картини «Цыганка Груня».

Зовсім інакше ставився до кінематографа Д. Сахненко — ініціатор перших зйомок у Катеринославі. Він угадував у тодішньому кіно зародження самостійного мистецтва, відмінного від інших, здатного не тільки копіювати театр або служити ілюстрацією до літературних творів. Сахненко не мав у своєму розпорядженні матеріальних ресурсів, необхідних для організації кінематографічного виробництва, що потребувало спеціальних приміщень, різноманітної апаратури і численного штату службовців.

У заснованому ним в 1912 р. південноросійському кіноательє «Родина» він поєднував обов'язки режисера й оператора. Здійснення своєї творчої програми Сахненко почав екранізацією епізодів з історії України XVII ст.

Головною дійовою особою його картини «Облога Запорозжя», або «Запорозька Січ», був легендарний народний герой Іван Сірко. Зйомки провадилися на натурі без будь-яких декорацій, у місцях, які були ареною справжніх подій. Спеціально для цього фільму композитор В. Стрижевський написав музику.

У створенні кінокартини з історії українського народу діяльну участь брав визначний український учений



Кіноательє «Мирограф». Одеса.

Кинематографическая фабрика
„МИРОГРАФ“.
 Одесса, Дерибасовская ул., № 18.

Покупка сценарієвъ.
 Принимаю предложенія
 гг. артистовъ, артистокъ,
 режиссеровъ и т. д.

ДРАМЫ,
ФАРСЫ,
КОМЕДИИ.

Принимаю заказы на поста-
 новки.

Об'ява фабрики «Мирограф» про придобання сценарієвъ.

Д. Яворницький (Еварницький). Він віддав у розпорядження постановника «Облоги Запорожжя» і акторів, що знімалися в картині, старовинні предмети домашнього побуту і костюми із своєї особистої колекції. Завдяки порадам вченого удалося відновити реальну обстановку часу Запорозької Січі там, де вона була розташована в XVII ст.

Через деякий час Д. Сахненко сам стзвить і знімає драми «Любов Андрія» за повістю Гоголя «Тарас Бульба», «Мазепа» за сюжетом пушкінської «Полтави» і екранізує українську комедію «Оце так ускочив». Незалежна творчість в дореволюційній кінематографії виявилась ілюзією, в якій Сахненкові довелося розчаруватися. Його кіноательє «Родина» дуже швидко потрапило до рук капіталіста Ф. Щетиніна, який повернув виробництво картин на свій лад; а сам Сахненко опинився у цілковитій залежності від нього.

Загострення класової боротьби і велике поширення в народних масах прогресивних ідей знаходило своє від-



Фабрична марка ателье «Мирограф».

биття і в тих вимогах, які громадськість почала ставити перед кінематографом.

«Театр-синематограф,— писав один з критиків,— повинен стати таким самим «учителем», як і його старший брат—натуралістичний театр. Він повинен повернути до себе всі визначні сили мистецтва, літератури й науки, і під їх з'єднаними зусиллями полотню екрана стане кафедрою, з висоти якої заговорить «знання»¹.

Але поки кінематограф знаходився в руках капіталістів, перетворення його у вогнище народної освіти було неможливим. Розуміючи це, автор у тій самій статті налякав на наближення революційних подій, яких народ чекав з нетерпінням.

«Як відбудеться ця еволюція синематографічного театру від «балагана» до театру «знання»? Ми не можемо зараз відповісти на це питання. Ми навіть не можемо зразу дати позитивну на нього відповідь: ми переконані, що вона відбудеться і, дуже можливо, навіть у недалекому майбутньому. Але як? На це питання відповідь дасть життя»².

Наближення революції вже виразно відчувалось. Робітники, селяни, трудова інтелігенція чекали її, як ря-

¹ «Киевский кинематограф» від 15 вересня 1911 р. (С. Ф. «О кинематографе»).

² Там же.

тівниці. У ній була єдина надія на зміну умов життя, які стали нестерпними: якщо 1911 р. залишив своєму наступникові всі губернії й області в надзвичайному стані, то в 1913 р. Росія вступила оплутана сіткою виняткових законів. Протягом 1912 р. було введено знову воєнний стан у Кронштадті і Севастополі, викликаний заворушенням серед матросів і солдат. Не залишилось і сліду від видимості «парламентських прав». Члени державної думи підлягали карній відповідальності за міркування і думки, висловлені ними на засіданнях думи. Царський міністр освіти Кассо насаджував у навчальних та інших відомчих установах поліцейські порядки, які ліквідували всі досягнення просвітительської думки. Періодична преса зазнавала всіляких репресій. Лише протягом 1912 р. було конфісковано 321 періодичне видання і накладено арешт на 257 назв книжок.

Незважаючи на цілковитий збіг інтересів кіноприемців з політикою царського уряду, діяльність «електротئاتрів» і ательє для зйомок картин була підпорядко-



«Слава нам—смерть ворогам». Кадр з пропагандистського фільму. 1914 р.



Програма пропагандистських картин у роки імперіалістичної війни.

вана найсуворішій цензурі. У випадках, коли на екранах з'являлася якась картина на злободенний сюжет, знята з суто комерційною метою, в рух приводився чиновницько-поліцейський механізм, що мав повноваження вживати найсуворіших заходів щодо викорінювання «крамоли». Прикладом може бути картина «До розслідування вбивства Андрія Ющинського», знята під час процесу Бейліса в Києві Г. Дробіним. Цій картині цензурний комітет приділив особливу увагу. Наведимо уривок з листа старшого цензора м. Одеси, таємного радника Плаксіна керівникові міської поліції.

«...Маючи розпорядження ні в якому разі не допускати до демонстрування в кінотеатрах картин на сюжет «справи Бейліса», про що мною було опубліковано в № 219 «Вед. Од. Град.» від 15 цього жовтня, прошу роз-

порядження Вашого високородія про те, щоб члени поліції при відвідуванні кінотеатрів звертали увагу на те, щоб картини за названим сюжетом не йшли під іншими назвами, що, на жаль, практикується в деяких театрах-ілюзіонах...».

Переслідувань зазнавали й українські кінокартини на історичні теми і за сюжетами класичних літературних творів.

Зміст випущених у ті роки на Україні фільмів здебільшого не торкався тогочасного життя українського народу. Жодне інше мистецтво—ні театр, ні література, ні живопис не були такі далекі від життєвих суперечностей реального життя, як кінематограф. Кінематографія, що знаходилася в руках ділків-підприємців, була надійним провідником буржуазних ідей, її соціальною зброєю, спрямованою на захист колоніальної політики царського уряду.

Світова війна 1914 р. не була несподіваною. Ще на міжнародному соціалістичному конгресі в Базелі, який відбувся в 1912 р., було ясно, що насуваються криваві події нечуваних масштабів, що «грядуща війна буде війною між великими державами, між великими хижакми, що вина за війну лежить на урядах і капіталістичному класі всіх великих держав»¹.

Весь тягар війни ліг на трудящих. Мільйони людей голодували, гинули на полях боїв, зазнавали нечуваних страждань. РСДРП проводила безустанну роботу, роз'яснюючи народові справжні причини війни, політичну її суть.

Разом з тим зростало невдоволення мас і їх революційне розуміння імперіалістичного характеру війни, що вилились у протести проти війни, страйки і демонстрації.

Посилюючи репресії, царський уряд одночасно розвивав скажену пропаганду «оборони батьківщини», намагаючись обдурити народ і нав'язати масам думку, ніби війна ця є національно-визвольною.

Одним з найважливіших своїх завдань більшовицька партія вважала тоді непримиренну боротьбу проти шовінізму і «патріотизму» буржуазії, боротьбу за зростання пролетарської самосвідомості.

¹ В. І. Ленін, Твори, т. 22, стор. 108.

Саме в цей час найбільш виразно визначилась класова природа реакційної дореволюційної кінематографії.

Як вже зазначалося, на початку війни кінематографічне ательє «Родина» Д. Сахненка переходить до рук багатого комерсанта Ф. Щетиніна, який, випустивши в 1914 р. беззмістовну комедію «Грицько Гололупенко», береться за «серійний» випуск ура-патріотичних, шовіністичних картин.

Военно-агітаційні картини періоду імперіалістичної війни мали своєю метою викривляти дійсність, подавати її в аспекті ідеології і моралі правлячих класів. Ідейна функція цих картин в основному зводилася до затушовування справжніх причин війни, її імперіалістичного характеру, створення ілюзії нібито всенародного руху на захист російської монархії, затушовування класових суперечностей, силкування показати, що боротьбу проти спільного ворога ведуть об'єднаними силами представники різних класів, переконати в тому, що вірні богові солдати знаходять заступництво і захист небесних сил, які охороняють їх життя і відвертають небезпеку, до виховання покори начальству, що нібито є доброчесністю, яка веде до слави і нагород.

Сюжети псевдопатріотичних, мілітаристсько-пропагандистських картин були плодом фальсифікації воєнної хроніки або просто видумувались постановниками. В одній герой-денщик врятував офіцера і одержував за це Георгіївський хрест, в іншій — син господаря фабрики врятував робітника свого батька.

У різних формах і варіаціях підносилась апологія монархії. Часто сюжет картин був лише приводом для показу царя.

Наприклад, картина «За славу російської зброї» починалася сентиментальною сценою прощання офіцера з близькими, потім були показані від'їзд на фронт і кадри із зображенням діючої армії. В кінці картини на фоні безликої, інертної солдатської маси був показаний цар.

На початку діяльності ательє Щетиніна режисером і оператором в ньому був молодший компаньйон фірми Д. Сахненко. Але через надмірне втручання Щетиніна в роботу режисера Сахненко відмовився від керівництва постановками.

Режисером був запрошений А. Варягін, а Сахненко перейшов на більш скромне становище оператора. Крім ряду воєнних агіток, Варягін створив за п'єсою М. Старицького «Богдан Хмельницький» сценарій і поставив по ньому одноіменну кінодраму у виконанні української театральної трупи М. Кучеренка.

Незважаючи на деяку фрагментарність, картина «Богдан Хмельницький» вдало відтворювала історичні події визвольної війни українського народу. Виведені в ній образи великого гетьмана, його соратників і рядових воїнів були пройняті духом патріотизму і волелюбства.

Зйомки, зроблені Сахненком на натурі і в павільйоні, виявили тонкий смак художника, його поетичне сприйняття природи.

Під час війни ввіз закордонних фільмів значно скоротився. Іноземні фірми в Росії також згорнули своє виробництво. Звільнившись від іноземної конкуренції, вітчизняні кінопідприємці різко збільшили випуск картин. Все ж їх було мало для задоволення потреб ринку. В усіх кінцях країни виникають карликові підприємства. Одним з таких кустарних дрібних підприємств було засноване в Одесі у 1914 р. товариство «Мизрах».

У воєнні роки на «віллі» Гросмана також розгорнулась гарячкова робота. Власник фірми «Мирограф», який мав у своєму розпорядженні досить великий павільйон (36×12 м), зняв картини: «Ганьба ХХ століття» — про німецькі звірства, «потрясаючу драму» «Граф Зікандр»¹, комедію «У кравця» та ін.

Інший одеський підприємець А. Посельський випустив інсценіровку, зроблену на матеріалі газетних повідомлень, — «Геройський подвиг офіцера-добровольця».

К. Селіванов поставив за своїм сценарієм «Серце російського солдата» і «Прейскер в Каліші».

На початку світової війни на Україні виникає найбільша тут на той час кіностудія «Светотень». Засновник київської студії «Светотень» — інженер-технолог за освітою С. Писарев довгий час подвизався як театральний антрепренер провінціальних театрів. Крім комерційної

¹ У цій картині були використані залишки знятого в 1912 р. фільму «Одеські катакомби».



Фабрична марка кіностудії «Светотень».

діяльності, С. Писарев цікавиться і художньою стороною театру, виступаючи як актор і режисер.

Будучи зв'язаним з театральним світом, він намагався залучити до зйомок у своєму ательє професіональних акторів.

У кіностудії «Светотень», що містилася на Лук'янівці, часто можна було зустріти артистів театру Соловцова, Київського міського та інших театрів.

У зйомках брали участь С. Кузнецов, М. Тарханов, О. Андреев, П. Скуратов, В. Юрєнева, О. Рунич, М. Шарпантьє, А. Лундін та ін.

Писарев оголосив про свій намір сприяти художньому розвитку кінематографії, проводити у своїх постановках «передові ідеї».

Не виходячи з рамок буржуазної ідеології, Писарев, проте, відмовився від штампованих тем, що набили оскому, і вибрав нові, більш «ходові».

Протягом усієї війни він не поставив жодного фільму, який би нагадував щетинінську ура-патріотичну продукцію. Він зовсім не торкався поточних подій, звернувшись до «нейтральних» літературних сюжетів.

Оператором Писарев запросив з Москви досвідченого спеціаліста Л. Форест'є, режисерами — театральних працівників І. Соїфера і Д. Морського, які не мали ніякого уявлення про кіно.

Для створення сценаріїв була організована літературна група, куди, крім самого С. Писарева, увійшли видавець київської газети «Трудовая копейка» С. Бразуль-Брушковський, редактор «Киевских новостей» Г. Брейтман і актор П. Скуратов.

Першою роботою кіностудії «Светотень» була картина «Покараний життям», знята в 1914 р. В ній робилась спроба засудити старі забобони в єврейському середовищі й утверджувалися нові, прогресивні ідеї. Наступні найбільш визначні постановки «Светотени» — «Зневажені й скривджені» за романом Ф. Достоевського, «Таємниця вапняної печі» за твором Еркмана-Шатріана і «Влада жінки» за сценарієм С. Бразуль-Брушковського.



С. Кузнецов.

Повне уявлення про зміст кінодрами періоду світової війни 1914 р. дає картина кіностудії «Светотень» «Рабині вбрання».

Автор сценарію Г. Брейтман використав для побудови сюжету два джерела: роман Еміля Золя «Дамське щастя» і матеріали скандального процесу однієї московської кравчихи. Картина розповідала про те, як кравчиха відшукувала серед своїх замовниць тих дам, що мали приємну зовнішність, були захоплені пристрастю до вбрання, і затилювала їх у тенета пороку.

Невисокий художній рівень більшості літературних екранізацій студії «Светотень» пояснювався відсутністю кінематографічної культури у режисерів, які в своїх постановках не могли використати досвід і досягнення кращих майстрів дореволюційного кінематографа.

Крім того, С. Писарев, незважаючи на протести учасників зйомок, мав звичку виступати в якій-небудь ролі особисто або доручав найвідповідальніші ролі своїй дружині — третьорядній актрисі З. Горбачевській. Подружжя втручалось в роботу режисера й оператора, нав'язувало свою думку з будь-якого приводу, позбавляю-



П. Скуратов.

чи тим самим ініціативи більш здібних і досвідчених своїх партнерів. Таке втручання підприємця в творчу роботу знімального колективу спостерігалось не лише з боку власника кіноательє, а й з боку господарів прокатних контор і навіть господарів кінотеатрів.

«Можна думати,—говориться у статті «В чому лихо», підписаній псевдонімом Алек,— що власники театрів найменше здатні завдавати будь-якої шкоди кінематографії. Власник театру, що купив картину, починає обмірковувати її заголовки, написи і навіть постановку і часто розправляє з нею по-своєму. Він часто міняє назву, написи, переставляє сцени, щось відрізає і щось вставляє. Автор сценарію і режисер часто не пізнають



В. Юрневз.



«Війна і мир». Кадр з фільму. Режисери В. Гардін і Я. Протазанов. Художники Ч. Сабінський та І. Кавалерідзе. 1915 р.



«Пікова дама». Кадр з фільму. Режисер
Я. Протазанов. 1916 р.

своєї роботи. Мовляв, картина моя..., що хочу, те з нею й роблю»¹.

Успіх картин студії «Светотень» у масового глядача на Україні пояснюється головним чином вдалим акторським виконанням, грою таких видатних митців, як М. Тарханов, С. Кузнецов, П. Скуратов і В. Юрєнева.

У роки війни паралельно з картинами, що не мали ніякої художньої цінності, з'являються окремі твори, які визначили безумовну перевагу російського кінематографа над західним.

Режисер Я. Протазанов досягає високої майстерності в екранізації літературних творів. У ряді його картин, з таких, наприклад, фільмах, як «Сімейне щастя», «Війна

¹ Алєк, В чем горе, «Пегас», 1915, № 2, стор. 57.

і мир» за творами Л. Толстого, та ін. духовне життя героїв, їх психологія і характери висуваються на перший план і стають головною художньою метою. Будучи прихильником системи Станіславського, Протазанов залучає до участі у зйомках акторів Художнього театру, які у грі в кіно не відступали від реалістичних традицій і принципів Художнього театру. В картині Протазанова «Пікова дама», що відтворює сюжет відомої новели Пушкіна, з найбільшою яскравістю і повнотою проявився самобутній талант кращого дореволюційного режисера-реаліста.

Режисер студії Художнього театру Б. Сушкевич разом з акторами студії також здійснює ряд постановок фільмів, у яких трактування образів наближається до життєвої правди. В його картинах брали участь актори М. Чехов, Є. Вахтангов, В. Попов, Д. Зеланд, О. Бакланова, К. Хохлов.

Слід зазначити, що Станіславський неодноразово висловлював думку про організацію при студії Художнього театру відділу для створення кінофільмів. Ідею цю цілком підтримував і Горький, але здійснити її не вдалося. Дуже багато було різних перешкод, передусім — матеріального порядку.

Значних результатів досяг в екранізації літературних творів і інший видатний режисер російського кінематографа В. Гардін, який так само, як і Протазанов, спирався на майстерність акторів театру, що стояли на реалістичних позиціях.

Його фільми «Анна Кареніна» і «Дворянське гніздо» наближалися до художнього рівня творчості Протазанова.

У грі українських акторів виявилися художні тенденції, властиві передовим акторам дореволюційного російського кінематографа, але в українській кінематографії того часу постійно не працював жодний видатний режисер, тому що підприємці не давали можливості постановнику проявити будь-яку ініціативу у виборі теми і сюжету, а власна їх програма не могла задовольнити навіть невимогливого художника.

На кіностудії «Светотень» між акторами—прихильниками реалістичного мистецтва—і режисерами Д. Морським та І. Соїфером—епігонами ідеолога формалістично-декоративної школи Бауера—точилася запекла бороть-



«Анна Кареніна». Кадр з фільму. Режисер В. Гардін. 1914 р.

ба. Розглядаючи актора кіно тільки як натурщика, ці режисери вимагали від нього створення зовнішнього рисунка образу, позування перед апаратом, а не проникнення в душевний світ героя. Частина акторів, яка не стояла твердо на позиції реалізму, поділяла таку точку зору. Інша група на чолі з Кузнецовим, Тархановим і Скуратовим висувала на перше місце необхідність поглибленої роботи над образом. Головним, на їх думку, було показати характер персонажа, його психологію, його духовне життя.

Але й ці талановиті актори перебували в цілковитій залежності від вибраного власником студії сценарного матеріалу. Їм часто доводилося створювати образи людей з надломленою психологією, розчарованих життям, дрібних егоїстів і т. п. Все це обмежувало їх творчі можливості. Не дивно, що багато картин студії Писарева були позначені печаттю декадентства і песимізму, не відображали реального життя.

Говорячи про загальні підсумки розвитку російського кінематографа за період імперіалістичної війни, необхідно підкреслити такі основні моменти.

Російська кінематографія рішуче витіснила іноземну кінопродукцію. Картини вітчизняного виробництва стали невід'ємною і головною складовою частиною програми кожного кінотеатру.

Характерною ознакою всіх найвизначніших кінокартин цього періоду було поглиблене психологічне трактування образів. Мелодраматизму і трюкацтву, що панували у західній кінематографії, протиставлялось прагнення відобразити на екрані людські переживання й почуття.

Саме в роки війни створюються вітчизняні кінокартини, які відзначаються високими художніми якостями і являють собою самостійні твори мистецтва.

Поряд з окремими картинами, що піднесли російську кінематографію над західною, величезного поширення набувають занепадницькі фільми, які відображали ідеї панівної в той час декадентської літератури.

Переважали серед цих картин салонно-психологічні і кримінальні драми на зразок картини «По трупах до щастя» за романом О. Пазухіна. З другого боку, процес розвитку кінематографії відзначається позитивними явищами.

В кінематографії з'являються постійні кадри режисерів, операторів і художників. Сотні людей приносять у кіно багаторічний досвід роботи в різних галузях мистецтва і в свою чергу набувають професіональних навиків у процесі постановки кінокартин.

Зростає громадський інтерес до кінематографа. Глядач вимагав якісного поліпшення кінокартин, а також наближення кінематографа до життя.

Злободенним стає питання про ставлення кінематографа до народного театру. На з'їзді діячів народних театрів у 1916 р. спеціальна доповідь Н. Попова присвячується кінематографу. У тезах доповіді читаємо, зокрема, таке: «Необхідно діячам в галузі народного театру вивчати всі деталі кінематографічної справи, яка є могутньою силою в житті народу...

Там, де немислиме через економічні умови існування народного театру, його може замінити кінотеатр»¹.

Величезна прихована сила кінематографа, його здатність стати мистецтвом для народу були усвідомлені,

¹ «Перас», 1916, № 1, стор. 101.

але ніякі проекти і плани перетворення кіно не могли здійснитися до того часу, поки він перебував у руках капіталістів, був їх слухняним знаряддям, виразником їх світогляду, провідником реакційних ідей і контрреволюційної політики, пропагандистом буржуазної моралі і занепадницьких естетичних принципів.

Тільки пролетарська революція могла створити ґрунт для виникнення кіномистецтва справді масового.

Здійсненню пролетарської революції передувала буржуазна революція, яка не внесла, зокрема, в дореволюційну художню кінематографію ніяких принципіальних, істотних змін.

Буржуазно-демократична революція, що відбулася в кінці лютого 1917 р., спочатку викликала переляк у середовищі українських кінопідприємців.

Натовпи людей, які збиралися на вулицях, закривали кінотеатри. В деяких з них влаштовувалися харчувальні пункти.

Проте вже на початку березня кінотеатри скрізь були відкриті.

На екрани випускаються заборонені раніше цензурою фільми. Випускаються сенсаційні картини, які були заборонені через порушення в них тих або інших норм буржуазної моралі.

Спритно використовуючи революційну фразеологію, прокатники звільняють свої фільмобазис від різної завади, що назбиралася протягом кількох років.

Форсується і виробництво нових кінокартин. На Київській студії «Светотень» організується зйомка ряду драм.

Фірма «Мизрах» доручає режисерам Аркатову і Строганову постановку кількох картин з єврейського життя, які пропагували ідеї буржуазного націоналізму.

Активність «Мирографа» також зростає.

Цією фірмою знімається картина «Апостол», що рекламувалася як «революційна драма». Ставив її режисер М. Салтиков, який одночасно виконував роль Апостола — революціонера, що повертається з царського заслання після Лютневої революції. Дія відбувається в Слобідці — робітничому районі Одеси. Цікаво, що в іншому варіанті, розрахованому на робітничу аудиторію, яка співчуває більшовикам, був введений додатковий персонаж — син героя — комуніст за переконаннями і пар-

тійною належністю. Для цього варіанта була знята ціла частина, в якій батько (Апостол) виступав другорядною дійовою особою, а головним героєм був син.

Найбільш визначним твором української кінематографії напередодні Великої Жовтневої соціалістичної революції була історико-революційна епопея «Життя лейтенанта Шмідта», у зйомках якої брали участь революційні матроси і солдати. За своїми якостями вона може бути віднесена до тієї самої категорії історико-революційних картин 1917 р., що й «Андрій Кожухов» режисера Я. Протазанова, «Софія Перовська» П. Чардиніна і «Цар Микола II» А. Іваніна і Б. Міхіна за сценарієм О. Вознесенського.

Поряд з поодинокими картинами, які до певної міри об'єктивно передавали історико-революційні події, на екрани хлинули замасковані гучними назвами псевдореволюційні, вульгарні фільми.

Любовні драми, які переважали в дореволюційному кінорепертуарі, зазнали своєрідної трансформації. При незмінній суті в них дещо змінилася форма. Дія з будуарів і віталень буржуазних особняків була перенесена до палаців. Героями непристойних історій стали виводитись цар і його близькі.

Буржуазно-демократична революція супроводжувалася виникненням різних об'єднань власників кінопідприємств і утворенням профспілкових організацій кінопрацівників.

Спочатку власники підприємств і службовці входили в одне об'єднання.

30 березня в київському кінотеатрі Штремера були проведені загальні збори всіх причетних до кінематографії. На цих зборах був обраний організаційний комітет спілки діячів кіно. Головою комітету, який складався з восьми чоловік, був обраний власник кіноательє В. Іванов¹.

Незабаром стало очевидним, що в силу різниці класових інтересів об'єднання господарів, творчих працівників і робітників в одній організації неможливе.

В результаті розколу загальної спілки кінодіячів працівники, зокрема, робітники в галузі кінематографії

¹ Крім Іванова, до комітету входили М. Трифонов, А. Яковенко, М. Длугач, Р. Глухов, П. Могиленський, І. Білецький, А. Розенталь.

утворили самостійну спілку, включивши до неї частину мистецької інтелігенції.

Буржуазне об'єднання власників діяло в цілковитому контакті з властями уряду Керенського і українськими буржуазними націоналістами. Спілка кінопрацівників тяжіла до Ради робітничих, солдатських і селянських депутатів.

Політична боротьба Комуністичної партії з капіталістичним урядом Керенського знайшла відгук і серед кінопрацівників. Почалися страйки, число учасників яких дедалі зростало.

У жовтні, в дні, що передували Великій Жовтневій соціалістичній революції, загострення класових суперечностей досягло кульмінаційного напруження—майже всі кінопідприємства оголосили страйк.

СПРОБИ ВИКОРИСТАННЯ КІНЕМАТОГРАФА ДЛЯ НАРОДНОЇ ОСВІТИ

Кінець XIX ст. позначився величезними перемогами революційного марксизму в Росії. Очолюваний Леніним рух, що мав у перспективі комуністичну революцію, привертав до себе все більше число активних прихильників і співчуваючих не тільки з середовища пролетарських мас, на які він спирався, але й з числа прогресивно мислячої інтелігенції. Частина такої інтелігенції ставала на шлях революційної боротьби, інші допомагали революції.

Під впливом революційної літератури у великих містах України виникає ряд товариств, які ставили перед собою освітні цілі.

У 1897 р. в Одесі був організований лекційний комітет для народних читань. Цей комітет систематично влаштовував безплатні лекції з різних галузей знання. Починаючи з 1898 р. комітет неодноразово користувався кінематографом як засобом залучення слухачів на лекції.

У розпал реакції, в 1907 р. одеський градоначальник Толмачов розпорядився ліквідувати комітет. Кіносеанси для слухачів лекцій, що стали популярними, теж припинилися. Лише через рік читання лекцій відновилося під вивіскою одеського відділу Російського технічного товариства.

Це був період, коли партія більшовиків пішла в підпілля, коли для зв'язку з масами використовувались всілякі легальні можливості.

Незабаром технічним товариством був заснований перший науковий кінематограф. Спочатку сеанси мали

випадковий характер, потім справа налагодилась, і в 1909—1910 рр. вони проводились регулярно. У недільні дні наплив бажаючих відвідати лекції і кіносеанси був настільки великий, що доводилося починати їх о 12 годині дня.

У першому відділі звичайно демонструвалися історичні картини і хроніка подій, зокрема картини Київської лабораторії «Експресс»: «Автомобільні гонки в Святошино», «Кінні ігри», «Наслідки зливи», «Політ Гейке», «Рисисті перегони» та багато інших.

Після сорокахвилинної лекції демонструвалися природничо-історичні або технічні картини і одна побутова або комічна.

За 1909 і 1910 рр. було проведено 148 таких сеансів.

Науковий кінематограф проіснував усього два роки. В 1910 р. через відсутність коштів він припинив свою діяльність і перейшов до рук комерсантів, які перетворили його у видовишне підприємство, пройняте духом гендлярства.

У Центральній Росії спроби застосовувати кінематограф з освітньою метою мали місце задовго до невдалих кроків у цьому напрямі Одеського технічного товариства. У Москві в одному з кінотеатрів було створено товариство «Уранія», в якому демонструвалися старанно підібрані картини. Були запрошені досвідчені лектори, які «пояснювали» картини.

За прикладом Москви в Одесі було створено подібне товариство під тією самою назвою «Уранія». 27 вересня 1912 р. були скликані установчі збори членів товариства. Президентом був одноголосно обраний видатний вчений професор Г. Танфільєв. До ради товариства ввійшли професор Б. Веріго, викладач М. Ржепишевський, професор В. Зав'ялов, приват-доцент Є. Єльчанінов, викладачі Е. Куровський і В. Райзахер.

Діяльність товариства «Уранія», що зразу завоювало велику популярність серед трудящих міста, занепокоїла царську охранку. За членами правління було організовано посилене стеження. Про результати своєї «роботи» охранка негайно повідомляла градоначальника.

Ось, наприклад, текст одного з таких повідомлень начальника одеської охранки:

«Начальник жандармського управління м. Одеси
Секретно

16 жовтня 1912 р.
№ 11955 на № 1455/7

Професор Гаврило Іванович Танфільєв і Борис Фортунатович Веріго за наявними відомостями в 1905 р. входили до складу членів «Академічного союзу професорів Новоросійського університету».

Викладач Михайло Іванович Ржепишевський під час його перебування студентом Новоросійського університету в 1901 р. в числі інших притягався при довіреному мені управлінні на дізнання як обвинувачуваний у справі «Про керівників і підбурювачів студентських заворушень у Новоросійському університеті», за що, за постановою п. Міністра внутрішніх справ, був під гласним наглядом поліції поза університетськими містами. В 1907 р. Ржепишевський притягався до дізнання у справі про «Одеський відділ Всеросійського союзу вчителів і діячів народної освіти». Засуджений до ув'язнення в кріпості.

В. В. Зав'ялов у 1905 р. і в 1906 р. своїми діями і виголошеними промовами виявив себе прихильником соціально-революційного напрямку.

Борис Федорович Цомакіон, як видно із справи управління, в 1899 р. і в 1902 р. під час його перебування студентом Новоросійського університету брав участь у студентських безпорядках, що відбувалися тоді, за що двічі був виключений з університету.

В 1906 р. Цомакіон мав зносини з членами злочинних організацій, що виїхали з Росії за кордон. Євгеній Семенович Єльчанінов під час перебування студентом Новоросійського університету в 1899 р. брав участь у сходках, що відбувалися в університеті того ж року. 9 грудня 1910 р. був обшуканий, і протокол був направлений судовому слідчому у найважливіших справах Влаславському.

Про Е. Куровського і В. А. Райзахера неблагоприємних у політичному відношенні відомостей в Управління не надходило.

Полковник (підпис)»¹.

¹ Історичний архів МВС, в. 23, спр. 471.



«Живий труп». Кадр з фільму. Режисер Ч. Сабинський.

Освітня діяльність товариства «Уранія» здійснювалась, головним чином, через кінематограф. У будинку № 6 на Катерининській вулиці щодня влаштовувались кіносеанси, супроводжувані поясненням лекторів.

Добір картин для кожної нової демонстрації становив значні труднощі. Надто малий процент у репертуарі дореволюційного кінематографа складали картини, що мали хоч будь-яку художню цінність.

Із сили нікчемних, аморальних, ідеологічно шкідливих картин вибиралися екранізації класичних творів. Слід зазначити, що більшість картин навіть на класичні літературні сюжети робилась у той час з орієнтацією на максимальну матеріальну вигоду. Ідейний зміст творів часто вихолощували за рахунок висування на перше місце любовної інтриги, вузько особистих переживань або зовнішньо ефектної дії, здатної полоскотати нерви публіки і підвищити збір. Завдання лектора зводилось до того, щоб заповнити ідейні прогалини кінокартини, пояснити найважливіші думки автора і розкрити суспільне значення даного літературного твору. У деяких випадках розглядалася творчість письменника в цілому, визначалось його місце і значення в розвитку суспільної думки.

Наприклад, коли в листопаді 1915 р. в «Уранії» демонструвалась картина «Наташа Ростова» («Війна і мир»), знята за романом Л. Толстого, перед початком сеансу виступили лектори В. Кінгі і М. Слонім, які зробили докладну доповідь про світове значення великого російського письменника.

У картині «Наташа Ростова» режисера П. Чардиніна, поставленій з участю І. Можухіна в ролі Анатолія Курагіна, центральне місце займає історія відносин князя Андрія і Наташі Ростової. Так побудував сценарій драматург. Лектори ж дали вичерпну характеристику дійових осіб і докладний аналіз безсмертного твору.

У тому ж 1915 р. в «Уранії» серед інших картин були показані супроводжувані лекціями «Перша любов» за Тургенєвим і «Обрив» за Гончаровим.

У 1916 р. найбільш значними з картин, що демонструвались, були: «Торквато Тассо»—про життя і творчість італійського поета, «Що я бачив уві сні» за Л. Толстим, «Оповідання невідомого» за А. Чеховим, «Без вини винні» за Островським, «Напередодні» та «Батьки і діти» за Тургенєвим.

Незважаючи на перешкоди з боку поліції і міських властей, товариство «Уранія» з кожним днем привертало все більше число відвідувачів. Квитки розповсюджувались переважно серед жителів окраїн—Молдаванки, Пересипу і порту—районів, населених робітниками.

Але в умовах капіталістичної системи «Уранія», як і всяке інше громадське починання, не могла існувати довго.

Члени правління Куровський і Райзахер, чию «лояльність» відзначала охранка, маючи у своєму розпорядженні значні кошти, поступово стали скеровувати діяльність товариства на шлях комерції. Незабаром стало ясно, що ці люди ніколи і не ставили перед собою культурно-освітніх завдань, а просто шукали найбільш підходящої форми для особистого збагачення.

Передусім вони почали наполягати на скороченні лекційного часу, а потім запропонували «оживляти» програму картинами за творами модних іноземних письменників і сенсаційними драмами.

Ніякі протести членів ради «Уранії» не допомагали, бо Куровський і Райзахер користувалися підтримкою у «впливових» сферах міста.



«Бранд». Кадр з фільму. Постановка П. Орленева, 1915 р.

В січні 1917 р. на екрані «Уранії» демонструвалася картина за романом Жеромського «Історія гріха», у якій роль Щербиця виконував К. Хохлов, і «бойовик» за романом Генріха Сенкевича «Вир».

Боротьба між прихильниками літературно-прогресивних тенденцій і підприємцями-комерсантами загостріювалась з кожним днем.

Діяльність товариства поступово втрачала попередню цілеспрямованість. Програми, в основі яких раніше лежала ідея наближення народу до вітчизняної культури, були позбавлені своєї однорідності. Картина «Панночка-селянка», що являла собою екранізацію новели Пушкіна, була показана один раз і замінена «Джіокондою» за романом Габрієля д'Анунціо. Слідом за нею демонструвалися широко розрекламована картина «Сафо» за А. Доде.

Після одного бурхливого засідання правління товариства, на якому були зроблені тактичні поступки «просвітникам», на екрані «Уранії» з'явилась одна з найцікавіших дореволюційних картин «Запізнілі квіти» за новелою А. Чехова «Запізніле оспвідчення».

У цій картині, поставленій режисером Б. Сушкевичем за участю артистів студії Художнього театру, ідеї високого гуманізму поєднувалися з художньо правдивим,

як на той час, зображенням життя. Вдала зйомка і старанно продумане художнє оформлення доповнювали талановиту гру акторів.

Цей визначний твір російської дореволюційної кінематографії, проте, дуже скоро зійшов з екрана «Уранії». Значно довше демонструвалися банальні картини «Пер і Жан» за Мопассаном і «Раби кохання» за новелою Гамсуна.

Остання спроба повернути «Уранію» на шлях корисної громадської діяльності виявилась у демонстрації інсценованого вірша М. Некрасова «Іду вночі я по вулиці темній», що супроводилась поясненням лекторів.

Замість цієї картини, що була визначною реалістичною постановкою із старанно збереженим сюжетом, комерсанти запропонували показувати «ходову стрічку» фабрики О. Дранкова «Чорний Том» за романом відомої виконавиці «інтимних» пісеньок Ізи Кремер з її участю у головній ролі. Ця пошла картина, поставлена М. Лінським за його сценарієм, йшла тільки в найбільш сумнівних кінотеатрах. Не будучи в силах перешкодити тенденції до переродження «Уранії» в комерційне підприємство, прогресивно настроєні елементи стали відходити від «Уранії».

Незабаром це товариство перетворилося в прибуткову справу, в якій культурна функція цілком була атрофована.

ПРО ГРУ АКТОРА

Після того як кінематограф вийшов із зародкового стану, в якому він задовольнявся випадковими об'єктами зйомки, виникла необхідність добору виконавців ролей, які б могли здійснювати екранізації літературних сюжетів і п'єс.

Спочатку драми і комедії створювались за участю театральних статистів або артистів другорядних професіональних труп. Нерідко тільки головні ролі доручалися акторам, решта ж розподілялася між людьми, далекими від акторської професії. Наприклад, постановник картини 1914 р. «Два бійці на полі бою» Селіванов доручив роль госпітального лікаря знайомому кіномеханіку. М. Гросман неодноразово знімав у різних ролях свого службовця Г. Дробіна. У картині «Одеські катакомби» графиню Зікандр грала дружина директора місцевої гімназії Д. Панченко.

У дореволюційному кінематографі часто головною вимогою, що ставилася перед актором, була «ефектна зовнішність». Критерієм «кінематографічності» актора служила відповідність його зовнішності стандартним міщанським смакам, чого, звичайно, домагалися власники кіноательє.

Процес гри перед апаратом являв собою «конденсовану» мімодраму. Актор повинен був за допомогою жестикуляції і міміки передати почуття і думки героя. Жест і міміка, що становили для актора театру лише частину зображальних засобів, які були в його розпорядженні, виявились для кіноактора єдиним засобом художнього зображення всієї гами найрізноманітніших емоцій. Буду-

чи позбавленим можливості передавати почуття і настрій за допомогою мови, актор виявився надто обмеженим у перелачі складних душевних переживань.

Кінематограф далеко не зразу виробив свої прийоми акторської гри, які певною мірою компенсували створені ним обмеження. Внаслідок цього гра акторів театру в кінематографі у переважній більшості ранніх картин вражала своєю умовністю, часто не тільки не передавала вірно змісту п'єси або літературної інсценівки, а й заплутувала драматичну лінію сюжету. Прагнення досягнути за допомогою міміки і жеста найбільшої зовнішньої виразності часто-густо приводили до утриваної, неприродної пантоміми. Одні актори, вибираючи картинні пози, кривлялися перед апаратом, інші метушилися, перебуваючи в безперервному безглуздому русі.

Декадентські критики і теоретики кіно приділяють «мистецтву пантоміми» особливу увагу. Пантоміма оголошується ними формою, яка найбільше наближається до «істинного», «чистого мистецтва». У статті «Ідеал кінематографа» Ф. Машков виклав основні принципи однієї з таких «теорій».

«Різниця між пантомімою і драмою, яка оперує словами,— писав він,— лежить значно глибше, ніж різниця в їх зовнішніх ознаках. Між ними — непереборна естетична безодня. В той час як пантоміма зображає очищені пристрасті, безпосередні душевні переживання, драма розвиває певну фабулу, побудовану більш-менш на побуті. Пантоміма за своєю суттю позбавлена побутових рис. Підкоряючись музиці, вона не може спускатися до деталей життя... Пантоміма являє собою ідеальний вид художньої драми, у якій естетична єдність не порушена жодним «криком» життя. Жест, очі і музика. Більше нічого. І як не потрібне слово, так не потрібна реальна обстановка з усіма її прикрими дрібницями, що приковують людські поривання і людську творчість до землі»¹.

Теорія, яку проповідував Машков, по суті пропагувала принципи ідеалістичної естетики епохи імперіалізму, більш реакційної, ніж кантіанство, що пояснює світ як продукт діяльності абсолютного «я». «Де знаходиться світ прекрасного духа? Всередині людини

¹ «Театр и кино», 1915, № 55, Одеса.

і більше ніде». Отже, спорідненість концепції Машкова з поглядами символістів, що не заперечували зв'язку вибраного ними художнього методу з ідеалістичною філософією, очевидна. В результаті поширення серед кіноакторів і режисерів уявлення про пантоміму як про мистецтво руху людського тіла, підпорядкованого лише «музичному імперативу», актори почали вимагати «музичної зарядки» перед зйомкою. Вони стверджували, що нема чого вникати в смисл виконуваної ролі: важливо «створити собі настрій».

Музиканти (найчастіше це були піаністи) підбирали твори, розраховані на збудження всіляких емоцій. Існувала навіть своєрідна схема добору музики. Переважання низьких тонів повинно було збуджувати низькі почуття — жадобу помсти, злість; високих — піднесеність, радість тощо. Посилення і послаблення звучання відповідали піднесенню або спаду збудження. Глухі тембри мали викликати відчай, затихання звуків — навівати настрій безсилля під впливом втраченої надії і т. д.

«Теорії», які орієнтували акторів на відірвану від життя абстрактну творчість, завдавали чимало шкоди розгубленому у шуканнях нових шляхів кінематографу. Значна частина критиків, причетних до кіно, ставилась до гри актора у кінематографі презирливо. У своїй типовій для того часу рецензії театральний оглядач, який підписав свою статтю псевдонімом Гаррі, писав: «Повторюємо, артистом екрана може бути всякий, навіть не знайомий зі сценою і її умовностями, який тільки має природну міміку. Відомо багато випадків, коли після однієї-двох зйомок готова нова знаменитість»¹.

Настійні твердження, що заперечували необхідність вивчення кінематографа, виключали професійну підготовку і необхідність серйозної роботи над роллю, а безідейність і беззмістовність картин, які знімалися, затримували, паралізували прояви творчої думки у переважній більшості акторів кінематографа.

Але в міру того як кінематографія поповнювала свої лави професійними акторами, що прийшли з театру, в ній виразно визначились два діаметрально відмінні творчі методи.

¹ «Театр и кино», 1915, № 55, Одеса.

В основу одного з них були покладені концепції французької сценічної школи Коклена, що вимагала передавати характер персонажа п'єси суто зовнішніми засобами.

Другий метод, протилежний кокленівському «мистецтву удавання», ґрунтувався на «системі виховання актора» К. Станіславського — вірного послідовника геніального російського актора Щепкіна — який проголосив основою мистецтва актора «правду життя», а засобом перенесення «правди життя» на сцену — «мистецтво перевтілення».

Французькі кінорежисери Метр і Ганзен посилено прищеплювали російським акторам погляди Коклена.

Творчість актора за Кокленом зводилась до холодно-го, механічного наслідування життя. Особа актора перебуває в стані постійного роздвоєння. Одне його «я» копіює зовнішню сторону явищ, друге — панівне — байдуже спостерігає за діями першого.

Станіславський розцінював сценічне мистецтво з позицій, протилежних школі Коклена. Великий реформатор російського театру вимагав від актора максимальної ширості, правдивості на сцені. Не удавати з себе переживаючого якийсь стан, а насправді почувати, переживати — вчив Станіславський.

У свій час таку саму думку висловлював великий теоретик мистецтва Белінський.

«...Мистецтво має свою природність, — писав він, — тому що воно є не списуванням, не наслідуванням, а відтворенням дійсності»¹.

Вірний послідовник Щепкіна Станіславський, який продовжував і поглиблював ідейно-естетичне вчення російської реалістичної школи, вважав необхідним для актора зосередження всіх душевних і фізичних сил на прагненні зрозуміти внутрішню суть ролі і правдиво її відтворити.

Процес широкого переживання став головним моментом гри актора. Не зовнішньої подібності шукав Станіславський, а реалізму внутрішньої правди людського духа, реалізму природних переживань. Досягнення на сцені такої поглибленої «правди життя» він вважав

¹ В. Белінский. Статьи и рецензии, ОГИЗ, М., 1948, стор. 335.

можливим лише за допомогою «мистецтва перевтілення», духовного і фізичного.

Видатний український актор, режисер і теоретик театру П. К. Саксаганський, який стояв у перших лавах борців за реалізм в українському сценічному мистецтві, також основною умовою створення правдивого художнього образу вважав сценічне перевтілення: «Хочеш успіху,—говорив він,— уяви себе тим, кого хочеш зобразити»¹.

Традиції сценічного реалізму, принесені артистами Художнього театру і українського народного театру в кінематографію, звичайно, не могли прищепитися всій масі кіноакторів, але вони відіграли неабияку роль у розвитку як російського, так і українського кінематографа.

У картинах «Коли звучать струни серця», «Цвіркун на печі», «Ураган», «Запізнілі квіти» та інших, знятих за участю акторів Художнього театру М. Чехова, Є. Вахтангова, О. Гзовської, П. Бакшеева, Л. Дейкун, В. Гайдарова, С. Попова, Г. Хмари, С. Гіацинтова, В. Орлової, К. Хохлова; у картинах «Наталка Полтавка» і «Наймичка» за участю М. Заньковецької, М. Садовського, Ф. Левицького, І. Мар'яненка, Г. Борисоглібської — яскраво виявились переваги «мистецтва перевтілення» як методу акторської гри в кінематографі.

Палким супротивником школи Коклена з її «мистецтвом удавання» був видатний актор дореволюційної російської кінематографії І. Мозжухін. Завдяки своєму талантові й працездатності він виробив особливий стиль гри перед апаратом. Актор виняткової емоційності, Мозжухін за допомогою тонкої міміки, скупих жестів і чітких рухів, як ніхто із західних «світил», міг передавати смисл і психологічні мотиви вчинків зображуваних ним персонажів. У найрізноманітніших ролях, зіграних актором у кіно, він завжди залишався самотнім. Картини «Пікова дама» і «Отець Сергій», у яких І. Мозжухін виконував головні ролі, були вершиною акторської майстерності в дореволюційному кінематографі.

Найбільше Мозжухін боровся за вдумливу роботу над образом, піддаючи різкій критиці акторів-ремісників, які виступали перед апаратом експромтом, з еди-

¹ П. К. Саксаганський, «Думки про театр», К., 1955, стор. 90.

ною думкою — якнайшвидше звільнитися для більш важливих і «серйозних» справ.

Висловлюючи свій погляд на гру театрального актора в кінематографі, Мозжухін писав: «...Варто акторові загорітися під час зйомки, забути все, творячи так само, як і на сцені, і він кожним своїм мускулом, запитанням або жалобою самих очей, кожною зморшкою, помітною з найдалшого кутка електротеатру, відкриє з полотна публіці всю свою душу, і вона... зрозуміє його без жодного слова, без єдиного напису...»¹.

З обуренням засуджує І. Мозжухін узаконене серед акторів зневажливе ставлення до кінематографа.

«... Мене вражає лише одна обставина, — пише він, — це те, що ми, актори, не маємо в достатній мірі почуття відповідальності перед апаратом. І дивно. Всякий драматичний актор так гостро завжди відчуває свій зв'язок з публікою, свою залежність від неї, він дбайливо підтримує свої з нею дружні відносини, він так хворобливо саможубивий і раптом... в кінематографі, на зйомці: недороблений жест, невірний, недбалий грим, вічна метушливість, відсутність душі, справжньої, яку він може давати на сцені, порожні очі... Тільки б скоріше, скоріше»².

Часто таке ставлення до гри в кінематографі пояснювалось змістом ролі, яку акторові доводилось виконувати. При всьому бажанні в ній не можна було знайти матеріалу для роздуму, для створення образу. Наприклад, талановитий актор Малого театру В. Максимов з картини в картину повинен був переносити один і той самий стандартний тип салонного спокусника жінок. Коли виконувана ним робота перед апаратом ставала особливо нестерпною, Максимов відмовлявся від гри «нутром» і починав позувати, замінюючи текст ролі розмовою на зовсім сторонню тему³. Якщо зміст картини давав хоч якусь поживу для художньої творчості, він ставився до зйомок цілком серйозно, старанно вивчав роль і від партнерів вимагав того самого. Ось що розповідає І. Мар'яненко про спільну роботу з В. Максимовим.

¹ Цит. за оригіналом листа І. Мозжухіна до редакції «Кінематограф і театр», ЦДАЖР, ф. 4656, оп. 8.

² Там же.

³ В газеті «Южный край» від 3 грудня 1911 р. є замітка про відвідання кінематографа глухоними. Найтрагічніші сцени викликали в них сміх. По рухах губ глухонімі сприймали все, про що актори говорили під час зйомки. Виявлялась неймовірна безглуздість.

«Перед зйомкою нас ретельно муштрував Максимов, добиваючись простоти й життєвості, правди почуттів, а в поведінці — виразних, чітких, точних, координованих ритмічних змін в дії. Нас ця робота дуже захоплювала й хвилювала. Важко було налагодити контакт з кінооб'єктивом, без тексту бути не театральним, а життєправдивим і виразним. Зрозуміло, далеко не все нам пощастило зробити як слід. Це ми зрозуміли, коли побачили себе на екрані під час перегляду... Коли я побачив себе на екрані в фас, здалось, що я роздвоївся, і мені зробилося страшно. А коли зарухався мій двійник, повернувся спиною, показуючи свою потилицю, у мене тіло похололо, комашня забігала по спині і волосся піднялося догори, зробилося моторошно, жах охопив мене... Я завмер, коли ця постать якоюсь стрибуючою ходою зарухалася і зникла з екрана. Чому це, і чи з усіма дебютантами так буває, я не знаю. Пізніше під час демонстрування картини в кінотеатрах я вже спокійніше реагував і мав змогу підмічати і занотовувати собі хиби, яких було чимало. Це дало мені змогу виправити дещо і для театральної своєї роботи по лінії м'язевої свободи, природнішого поводження та економії в жестикуляції»¹.

І. Мар'яненко — один з найталановитіших українських акторів — був палким прихильником реалістичного методу сценічної гри.

Слід зазначити, що серед українських акторів у той час, як і в Росії, позначились дві протилежні течії: перша, яка мала численних прихильників, виражала естетичні і художні погляди панівних, буржуазно-дворянських, націоналістичних, реакційних груп, і друга — погляди прогресивних верств, що прагнули знайти вихід з тупика, в якому опинились, спираючись на ідеї, схожі з реформаторськими ідеями Художнього театру. «Правда життя на сцені» служила основою творчості видатних майстрів українського театру М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського, І. Мар'яненка і всіх тих, хто своїм мистецтвом щиро прагнув служити народові. В картинах «Запорозький скарб», «Пан Штукаревич» та інших, знятих з участю акторів театру М. Садов-

¹ Рукопис І. О. Мар'яненка. Відділ фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, стор. 3—5

ського, була втілена, в межах можливостей дореволюційного кінематографа та тогочасної кінотехніки, ідея правдивого відображення життя. Особливо вражала гра Ф. Левицького і Г. Борисоглібської. Очевидці зйомок на натурі, в лісі, стверджують, що нічого подібного щодо природності, простоти і переконливості вони не зустрічали навіть у театрі. Мабуть, таке враження створювалось не лише завдяки чудовій грі самих артистів, але й завдяки відсутності декорацій, які посилюють враження умовності.

Режисер Олексієнко і його труп ніколи не могли звільнитися від деякої театральності, яка ще підкреслювалася примітивними декораціями. У цьому зв'язку не можна не згадати про різницю у гримі для гри в театрі і кінематографі в практиці українських акторів театру Садовського. Гримуватися намагалися без утрировки. Зовсім не рум'янилися і не малювали губ. Уникали чорного і синього тонів, вживаючи замість цих кольорів жовтий і рожевий.

З метою наближення до життя тут всіляко уникали користування театральними костюмами, а діставали для зйомок справжній одяг. Сахненко, наприклад, брав напрокат костюми і реквізит у міському краєзнавчому музеї і користувався консультаціями наукових співробітників музею в кожному конкретному випадку.

На Київській кіностудії «Светотень» найбільш послідовним і талановитим прихильником реалістичної школи був С. Кузнецов. Цей видатний актор вражав здібністю з величезною силою і переконливістю передавати прагнення, думки і стан зображуваного героя. Будучи винятково обдарованим щодо художнього перевтілення й володіючи надзвичайною інтуїцією художника-творця, Кузнецов вірно вловлював всі нюанси задуму драматурга і трактував образ відповідно до своєї творчої індивідуальності. З широю безпосередністю артист відтворював найхарактерніші риси уособлюваних ним персонажів. Для кінематографа особливо важливим було вміння Кузнецова поряд з розкриттям духовної суті зображуваного героя знаходити для кожного образу своєрідний жест, ходу, численні зовнішні деталі, які робили його яскравим і викинутим.

Незважаючи на посередні сценарії С. Писарева, блискучий самобутній талант Кузнецова привертав числен-



Є. Павленко.

них глядачів до кінотеатру, де демонструвався, наприклад, фільм «Зневажені й скривджені» за його участю.

Кузнецов не був самотнім. На кіностудії разом з ним працювали такі майстри сцени, як М. Тарханов, С. Ценін, О. Андреев, М. Светловичов і А. Лундін.

У студії «Светотень» прихильників школи Коклена очолювали артисти М. Васильєв і Є. Павленко. Вони не відчували необхідності вивчати життя в усій його різноманітності, розуміти складні явища дійсності і оцінювати процеси, які відбуваються в його глибинах.

М. Васильєв, незважаючи на своє помітне становище в кіностудії та театрі, де він виконував провідні ролі, не

мав сценічного темпераменту, не створював яскравих характерів. Гра його не виходила за межі штампу.

Є. Павленко, спираючись на свій багаторічний досвід, міг без репетиції грати перед апаратом, але ніщо не хвилювало його. В будь-якій ролі він залишався самим собою — одноманітним, холодним.

Дружина власника кіностудії «Светотень» З. Горбачевська знімалась у першорядних ролях в багатьох картинах («В давній час дідам жилося», «Рабині вбрання» та ін.) тільки завдяки родинним зв'язкам. Через відсутність у неї найменших здібностей до сценічної діяльності часто знецінювалась робота інших акторів, які виступали як її партнери. «Творчість» З. Горбачевської являла собою яскравий приклад поширеного в ті роки штампа, що не виходив за рамки провінціально-міщанської мелодрами. Глибина змісту образу виключалась. Такого типу виконавиці жіночих ролей найчастіше позували, демонструючи модні туалети, «чарівні» усмішки, ексцентричні зачіски. Для вираження почуттів у них були надто одноманітні прийоми: жах — широко розкриті очі і напіввідкритий рот; «благородний» гнів — нахмурене чоло і гордо закинута голова; пристрасть — напіввідкриті очі з «поволокою» і «трепетливі губи».

У кінокомедіях гра акторів зводилась до крайнього примітиву і повторення «смішних» рухів і жестів.

В Одесі була зроблена спроба поновити досвід комічних масок російського кінематографа (дядя Пуд — В. Авдеев, Кубишкін — Я. Лейнов, Аркаша — А. Бойтлер та ін.).

Був знятий фільм «Як Уточкін піймав злодія», але він виявився ще менш вдалим, ніж низькопробні картини, що їх наслідували його автори. На цій першій фазі маска «Уточкін» і закінчила своє існування.

КІНОРЕЖИСУРА,
ОПЕРАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО
І ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ
КІНОКАРТИН

Ідейно-художня якість усякого кінотвору передусім залежить від драматургічної його основи. Режисер, оператор, актор і художник без змістовного кіносценарію ніколи не зможуть створити визначний твір кіномистецтва. Вони можуть добре передати колорит епохи, створити правдоподібні характери; в картині будуть цікаві, захоплюючі положення, дотепні, гарні пейзажі, яскраві життєві епізоди, але не буде основного, вирішального — ідеї, яка визначає життєвий, соціальний смисл твору. Саме через це навіть при екранізації шедеврів класичної літератури в дореволюційному кінематографі основна думка автора здебільшого не знаходила адекватного відображення в кінокартині і підмінялася вузько особистими переживаннями персонажів. Ще більш несприятливі для художньої творчості умови створювалися при постановці кінокартин на сюжети декадентствующих письменників, авторів бульварних детективних драм, вульгарних фарсів і комедій.

Творчий колектив, який створював картину, тільки зрідка мав можливість вибирати сюжет для постановки. Як правило, сценарій замовлявся власником кіноприймемства на стороні, або режисерові пропонувалось розробити певну, вже обрану підприємцем тему. Таке становище гальмувало розвиток художньої, творчої думки режисера, оператора й актора дореволюційного кінематографа, а часом і зовсім паралізувало їх ініціативу. Все ж досягнення в галузі режисури і техніки зйомки в Росії й на Україні, зокрема на кінець імперіалістичної війни, залишили далеко позаду західний кінематограф.

Звернемося передусім до режисури, як до найважливішої порад з акторською грою ділянки художньої творчості в кінематографі. Професіональна майстерність режисера прийшла в кінематограф з театру. Це цілком природно. Хто, як не театральний режисер, мав необхідні знання, володів технікою сцени і вмів працювати з актором? Тому, говорячи про кінорежисуру, слід передусім звернутись до театального мистецтва тих років, коли кінематограф значною мірою залежав від інших «старих» видів мистецтва, які вже мали великий досвід.

Театр останнього десятиріччя перед Великою Жовтневою соціалістичною революцією був ареною жорстокої боротьби різних напрямів. Реалістичний театр протиставляв свій метод численним вченням і теоріям, які намагалися підпорядкувати своєму впливу театральне мистецтво, штовхнути його на шлях деградації і виродження. Постало питання про стилізацію і натуралізм, про театр без декорацій, про взаємовідносини режисера й актора, про емансипацію театру від літератури тощо.

Одні намагалися воскресити італійську комедію імпровізації, інші — феєричну пишність версальських постановок, треті проголошували крєгівську гегемонію режисера наріжним каменем театральної творчості.

Незважаючи на свою позірну різноманітність, всі «новітні» течії в театральному мистецтві були глибоко реакційними по суті, профанували театральне мистецтво і, не маючи коріння у вітчизняній театральній культурі, живилися соками заходу.

У кінематографії переважав декадентський напрям, який проявлявся у найрізноманітніших формах, але був узагальнений єдиною ідейно-естетичною платформою «чистого мистецтва», або «мистецтва для мистецтва». Поборники реалістичної школи становили меншість, але все найцінніше, значне в дореволюційному кінематографі було створено ними або під їх впливом.

Процес творчого розмежування в російському кінематографі, що характеризується наявністю ідеалістичної і матеріалістичної ліній розвитку, має аналогію і в українському кінематографі.

Тут так само поряд з реалістичними картинами, що хоч якось наближались до правдивого тлумачення явищ життя, широко проповідується відхід від життя, містицизм,

індивідуалізм і культ відчаю, як, наприклад, у картинах «В окремому кабінеті» і «Дочка нашого віку» у виконанні акторів Харківського театру Синельникова, «Жертва дикої помсти» у виконанні акторів Київського театру «Соловцов»¹. Ці картини дуже близькі до знятих у Росії містичних драм «Сатана», «Таємниця портрета професора Инсарова», «Лікар Мурський» і кримінальних драм «Фатальні брильянти» і «Дев'ять пальців».

Значну роль в боротьбі різних творчих напрямів у дореволюційному кінематографі відігравали режисери.

В Росії працює багато десятків режисерів—людей різного культурного рівня, різних здібностей і переконань, у тому числі — Я. Протазанов, А. Варягін, П. Чардинін, М. Бонч-Томашевський, Б. Глаголін, В. Гардін, М. Салтиков, І. Соїфер, Е. Пухальський, А. Аркатов, які в різний час ставили картини на кіностудіях України.

Занепадницька декоративна школа очолювалась Є. Бауером, який виділявся серед режисерів-декадентів професійною освіченістю, своєрідною фантазією і працездатністю. Картини Бауера вражали контрастом між пишністю оформлення, зовнішньою красою і беззмістовністю, бездієвністю.

Зовсім інші, реалістичні тенденції виявлялися в роботах видатних професійних діячів дореволюційного кінематографа — Я. Протазанова, Б. Сушкевича і В. Гардіна. Ці режисери, спеціалізувавшись на екранізації найвизначніших творів російської літератури, залучали до кіно найбільш талановитих і відданих справжньому мистецтву акторів.

Вплив їх на творчість українських режисерів великий. Особливо зріс він після роботи Я. Протазанова і В. Гардіна на кіностудії «Светотень» у Києві.

Українські кінорежисери А. Олексієнко, Д. Сахненко, Д. Байда-Суховій, Т. Піддубний, О. Суходольський, Д. Гамалій, виховані на сцені народного театру, своїм творчим спрямуванням близькі до російської кінематографічної реалістичної школи. Кожний з них по-своєму намагався бути правдивим і зрозумілим народові, прагнув вірно зображати життя. Ось як оцінював, наприклад, постановку режисера А. Олексієнка «Бувальщина» критик «Николаевской газети»: «Враження створюється на-

¹ Київська трупа Синельникова.



А. Олексієнко.

стільки повне, що глядач буквально забуває, що перед ним картини, а не живі артисти»¹.

В той самий час серія «українських» картин Метра і Ганзена викликала загальне обурення насамперед режисерським трактуванням літературної основи, надуманістю, цілковитим відривом від дійсності.

Характеризуючи режисерський «стиль» Ганзена, історик кіно Б. Лихачов писав в своїх спогадах: «Надзвичайна опереточність, підкреслена ще й типовими театральними декораціями, костюми, пошиті за зразком карикатур минулого століття, і обстановка, яка була чимсь

¹ «Николаевская газета». Второй выпуск, № 1453 від 12 листопада 1910 р.



Д. Суховій.

середнім між балаганом і феєрією, — ось найбільш характерні риси цієї постановки. Режисер Ганзен, який ставив «Мазепу», komponував увесь фільм за принципом постановок французьких псевдокласичних мелодрам і примушував акторів грати в манері, властивій французькому театру кінця XIX ст.»¹

Якщо режисери-реалісти з презирством ставились до «творчих» методів Метра і Ганзена, то серед формалі-

¹ Б. Лихачов, Українські теми в дореволюційній кінематографії, «Кіно», К., 1928, № 4.

стів, які удавали з себе новаторів, згадані постановники знаходили послідовників і наслідувачів. Одним з представників формалістичного напрямку в дореволюційному кіно був режисер В. Мейєрхольд. Спонукуваний природним почуттям протесту проти реакційного буржуазного мистецтва, В. Мейєрхольд шукав нових шляхів. Помилка цього здібного митця полягала в тому, що вибрані ним засоби протиставлення мистецтва для народу мистецтву для «вибраних» не могли дати бажаних результатів. В. Мейєрхольд поставив картину «Портрет Доріана Грея», в якій на фоні умовних декорацій діяли ексцентрично зображувані персонажі. Формалістичні кіноексперименти В. Мейєрхольда були чужі широким масам кіноглядачів. «Портрет Доріана Грея» успіху не мав.

Режисери, які прийшли в кінематографію з театру, швидко переконалися в тому, що хоч кінематограф і має схожі риси із сценічним і образотворчим мистецтвом, проте він являє собою самостійну, своєрідну творчу галузь. Деякі з них стверджували, що багато із створеного кінематографом може бути перенесено і до театру.

Вимушена безмовність кінематографа була оголошена новою якістю, здатною полегшити сприймання драматичної дії і на театральній сцені.

Режисер К. Марджанов поставив спеціально написану О. Вознесенським п'єсу «Сльози», в якій зовсім не було діалога. Головну роль у ній виконувала В. Юрєнева. Під час гастрольних поїздок натовпи глядачів, заінтриговані незвичайністю спектаклю, влаштовували мало не облогу театру. П'єсу хвалили, додаючи, що такі речі добре подивитися один раз. Очевидно, і сам Марджанов зрозумів це. Експеримент з «німою» п'єсою більше не повторювався. Через кілька років п'єса «Сльози» була екранізована режисером Є. Бауєром, який вбачав у ній суто зовнішній ефект, що його він завжди прагнув.

В галузі техніки режисури вітчизняна дореволюційна кінематографія мала значні досягнення, які забезпечували її пріоритет перед Заходом.

Які були функції режисера і в чому полягав досвід, набутий режисерською практикою за десять років дореволюційного виробництва кінокартин?

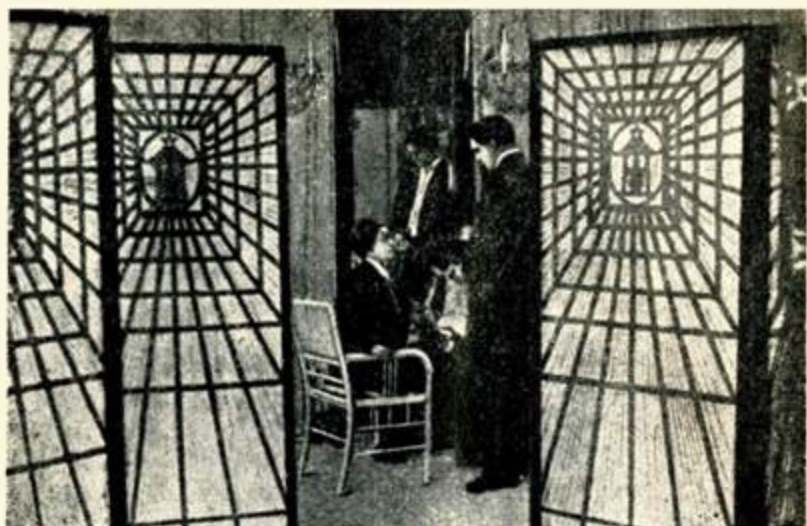


О. Суходольський.

Режисер об'єднував роботу оператора, художника і актора, спрямовуючи їх творчі зусилля до єдиної мети. Часто-густо йому доручали і виконання організаційних функцій, включаючи підготовку до експедицій і т. ін.

Передусім режисерові доводилось, ознайомившись з текстом сценарію, зробити розмітку сцен, виправити їх з точки зору взаємозв'язку. Часто виникала необхідність вигадувати додаткові сцени й епізоди, оскільки більшість сценаріїв не являла собою закінчених творів, а мала вигляд начерків. У процесі роботи, коли якась складна сцена не виходила через відсутність у сценарії діалога, режисер повинен був вигадувати діалог для того, щоб домогтися впливу когось з виконавців на партнера живою мовою.

Обов'язком режисера був також добір акторів, костюмів, гриму, реквізиту. Перш ніж вирішити питання про розподіл ролей, режисерові рекомендувалось зробити пробні зйомки акторів у костюмі й гримі даного персо-



«Портрет Доріана Грея». Кадр з фільму. Режисер В. Мейерхольд.
1916 р.

нажа, щоб після перегляду фотографій вибрати найбільш відповідного.

Особливо складним і важливим в діяльності режисера вважалось уміння побудувати мізансцену. У збірнику «Вся кинематографія» автор статті про режисуру писав: «Мистецтво мізансцени є вищою межею мистецтва режисерського як у театрі, так і в кинематографі. Розмістити належним чином на сцені людей, примусити їх рухатися, в той час як мовчать уста, показати глядачеві прекрасний малюнок комбінованих жестів і рухів, згуртувати й організувати десятки творчостей, запалити всю сцену вогнем особистого натхнення — такі завдання ставляться перед режисером, як і перед автором»¹.

Далі автор застерігає режисерів від захоплення зовнішніми ефектами на шкоду розкриттю внутрішнього змісту постановки.

Постановка перед режисером завдання створити режисерський задум і розробити режисерську композицію картини свідчить про правильне розуміння кінокритикою навіть у роки становлення кіно основ режисерської творчості.

¹ «Вся кинематографія», М., 1916, стор. 84.



В. Мейерхольд в ролі лорда Генрі у фільмі «Портрет Доріана Грея».

Театральним режисерам, які прийшли в кінематографію, важко було звикнути до часової непослідовності при зйомках окремих сцен. В залежності від ряду обставин фінальні сцени могли зніматися раніше, ніж початкові, кульмінаційні — раніше за ті, що показують наростання драматичної дії і т. д.

Від режисера вимагалось вміння «відчувати» всяку сцену у взаємозв'язку з усіма попередніми і наступними, не абстрагуючи її, не відриваючи від цілого.

Деяким режисерам ніяк не вдавалося освоїтися з цими особливостями кінематографа. Мали місце численні курйози. Наприклад, в одній з картин актор, який у перших сценах кульгав на ліву ногу, в наступних почав кульгати на праву. У згаданому вище збірнику «Вся кінематографія» наводиться такий випадок: «...В першій картині першого акту розбійник в числі деяких інших убиває статиста, однак цей убитий продовжує спокійно ходити в

усіх наступних сценах і з жахливою безцеремонністю лізе на перший план»¹.

Культура режисерської майстерності характеризується також значенням, яке надається деталі і використанню її як засобу виразу того або іншого внутрішнього стану персонажа: «...Особливо старанна обробка деталей, любовне створення і рельєфне зображення всіх дрібниць колізії, що переживається, — ці вимоги стають майже ультимативними»².

Техніка монтажу включала уявлення про паралельну дію, метраж сцен у кінокартинах 1914 — 1917 рр. різко скоротився в порівнянні з минулими роками. Наприклад, картина «Циганка Груня»³ знімалася вся з однієї точки і являла собою одну сцену довжиною 310 метрів, а у фільмі «В давній час дідам жилося»⁴ режисер Писарев оперував монтажними кусками різного розміру, включаючи деталі по 3—4 метри.

Майстерність кінооператора в окремих випадках досягала дуже високого рівня. О. Левицький, наприклад, у картинах «Бог правду бачить» за Л. Толстим, «Дворянське гніздо» за І. Тургенєвим та інших виступив як високообдарований художник, що намагався цілком підпорядкувати засоби фотографії розкриттю ідеї автора у відповідності із задумом режисера. Оператори Ф. Веріго-Даровський і Д. Сахненко добилися значних успіхів у натурних зйомках («Гріх матері», «Облога Запорожжя»), а Є. Славинський і Б. Завелев показали високу майстерність у зйомках інтер'єрів («Пікова дама», «Сполох»).

Розвиток майстерності оператора ґрунтувався на оволодінні традиціями вітчизняного живопису. Спочатку режисер і оператор, екранізуючи який-небудь літературний твір, підбирали ілюстрації і картини різних художників до цих творів і намагалися копіювати їх при постановці. Але в міру нагромадження досвіду копіювання картин поступилося місцем продуманому наслідуванню, вивченню творчості видатних художників, осмисленню композиційної побудови кращих картин, прагненню досягнути всю глибину змісту в сполученні світла і ліній.

¹ «Вся кинематографія», М., 1916, стор. 86.

² Там же, стор. 82.

³ Знята в 1912 р.

⁴ Знята в 1915 р.

Композиція картин, що є функцією сюжету, наштовхувала на необхідність побудови сцени в кіно також у залежності від вимог сюжету, шляхом висування на перший план головного, яке містить у собі основну думку, і відсування в глибину другорядного, що лише доповнює загальну ідею.

Виділення головного допускало можливість нехтувати умовностями театрального видовища і, наприклад, знімати акторів, розміщених на першому плані, в спину, якщо увага глядача повинна була фіксуватися на іншому персонажі, більш віддаленому від апарата.

Рама, яка обмежує простір картини, подібна до границь кадру, що охоплює сцену того або іншого масштабу. Різноманітність просторів, обмежених рамою, стає приступною і для оператора, який сміливо доповнює традиційні середні плани іншими, що дозволяють робити будь-які варіації наближення або віддалення від об'єкта зйомки. Операторська майстерність, вбираючи зображувальний досвід живопису і скульптури, постійно звертаючись до літератури з її динамічними портретами і картинами, йде вперед, висуваючи замість законів статичної композиції нові, своєрідні закони динамічної композиції — композиції руху. Зйомки різних планів з рухомої точки, «наїзди», що забезпечують плавний перехід від загального плану до крупного, міцно входять в операторську практику. Ці прийоми не секрет окремих майстрів, а надбання багатьох.

У збірнику «Вся кинематографія» також рекомендується застосовувати зйомку крупного плану з «наїздом»: «Вам треба, припустимо, показати, що на пишному балу страждає покинутий закоханий. Для цього ви знімаєте спочатку загальний вигляд балу з закоханим, який притулився до стіни, потім зовсім крупно даєте на екрані його обличчя, яке виражає страждання, і, нарешті, повертаєтесь до масової сцени. Найкраще зазначений прийом може бути виконаний за допомогою рейкової каретки, по якій апарат тихо рухається до актора, якого треба показати на першому плані»¹.

Широкого застосування набуває і панорамування; застосовуються також горизонтальна і вертикальна панорами.

¹ «Вся кинематографія», стор. 87.

Велике значення надається правильній передачі перспективи. Об'єкти зйомки розташовуються в кадрі з таким розрахунком, щоб створити уявлення просторової глибини. Плоске зображення вважається неприпустимим недоліком. Ілюзія тримірності досягається вмілим застосуванням оптики, характером декорацій і застосуванням бокового освітлення.

Апарат, що спочатку дуже повільно пересувався, стає рухливим. Зйомки робляться з різних точок. Ракурси міняють дуже обережно, боячись викривлення, але все ж знімають і знизу, і згори.

Відомі й такі прийоми, як наплив, ущільнення часу за допомогою діафрагмування¹, подвійні і багаторазові експозиції, затемнення, вживання різних каше тощо.

Освітлення ателье сонячним світлом, як це практикувалося в перші роки, виявляється вже недостатнім. Природне світло комбінується з підсвічуванням електрикою, в деяких випадках вся зйомка проводиться при штучному освітленні.

Зростає значення декоративного оформлення картин. Від примітивних декорацій, грубо намальованих на шматках полотна, в Росії відмовились значно раніше, ніж на Заході. Один з найстаріших російських режисерів Ч. Сабинський — художник за професією — першим в історії кінематографії почав будувати «об'ємні» декорації. Відмовившись від умовностей (намальованих вікон, дверей, колон, меблів), Сабинський пішов по шляху максимального наближення до реальної дійсності. Його декорації, що в усьому нагадували справжні кімнати, обставлялися меблями та іншими необхідними предметами домашнього вжитку.

Оператор дістав змогу набагато інтенсивніше і доцільніше освітлювати такі декорації.

У кінематографії з легкої руки Сабинського виробились і міцно прищепились свого роду традиційні вимоги до художника, який оформляв кінопостановку. Однією з найважливіших умов успішного художнього оформлення вважалось забезпечення «глибини» і «повітря».

Для цього давалися такі рекомендації: «Ніколи не треба приставляти обстановку просто до стіни, бо вона вийде майже намальованою на цій стіні. Між першим

¹ Спеціальною діафрагмою, встановленою перед об'єктивом.

планом і дальшим залишати значний простір. Необхідно також уникати прямої стіни перед глядачем; скрашувати цю прямизну треба арками, зломами, кутами, нішами, найкраще — анфіладною перспективою...»¹.

Одним з перших художників, що приніс в українську кінематографію професіональну майстерність, винахідливість і тонкий смак, був С. Худяков. Після оформлення картини «Одеські катакомби», знятої фірмою Гросмана в 1910 р., Худяков багато років працював у кіно, а після Великої Жовтневої революції брав найдіяльнішу участь у розвитку радянської кінематографії.

¹ «Вся кинематография», стор. 81.

ДЕЯКІ ВИСЛОВЛЮВАННЯ СУЧАСНИКІВ ПРО ДОРЕВОЛЮЦІЙНИЙ КІНЕМАТОГРАФ

В міру надзвичайного поширення кінематографа він ставав явищем соціального порядку і почав потрапляти в поле зору критики, привертати увагу теоретичної думки.

О. Серафимович у статті «Машинне насувається» писав: «Кінематограф. Ось та машина, той механічний станок, який так несподівано — як несподівані всі відкриття — ввірвався в зачароване коло художньої творчості»¹.

Погляд на кінематограф як на машину, здатну лише фіксувати, давати копію театрального спектаклю або іншого явища мистецтва, розмножувати його, був поширений протягом багатьох років.

Видатний актор Малого театру О. Южин, виступаючи на з'їзді діячів народного театру в 1916 р., заявив, що він обмежує роль кінематографа репродукцією (для широких мас або потомства) визначних театральних постановок. А. Кугель (Homo Novus) вбачав у «механічності» кінематографа небезпеку для «індивідуалізму» в мистецтві. Естетичні принципи декадентів, що їх поділяв Кугель, утверджували «мистецтво вибраних» для «вибраних», а кінематограф призначався для неавтономного Кугелю «натопу», для мас.

«...Не тому він (кінематограф.— Г. Ж.) так переможно крокує, що удосконалюється, є дешевий і цікавий,— не ховаючи роздратування, писав Кугель,— а тому, головним чином, що він механічний, що містить у своїй суті заперечення індивідуальності, яка не терпить змішанілого

¹ «Сине-фоно». 1912, № 8, стор. 9.

життя, що смаки, прагнення, ідеали — хай дарують мені блюзнірство — натовпу жадібно, як магніт залізо, шукають механічного злиття. В чому прагнення віку? В тому, щоб знайти універсальний копил, на якому можна було б усьому людству шити одні чоботи... В кінематографі здійснено це таємне бажання фабричного виробництва, тотожного і зрівняльного»¹.

Прогресивно мислячий критик Г. Циперович, кваліфікуючи кінематограф як якийсь «сурогат театру», бачить у ньому засіб ілюстрації літературних творів, що набуває «самостійного значення». «...Кінематограф, — пише Циперович, — не тільки стає своєрідним тлумачем різних поетичних творів, але й дає сміливу спробу викликати до життя образи, які до цього часу, скуті тісними кайданами друкованих сторінок, задихаються в друкарській фарбі. Кінематограф дає рухому ілюстрацію, що зійшла з сторінок романа і стала самостійною в ряді сцен, послідовних і об'єднаних загальною думкою»².

В. Маяковський — тоді ще молодий поет — виступив у 1913 р. в «Кинезурнале» з рядом статей, в яких запевняв, що поява кінематографа означає кінець старого театру і «відродження театрального мистецтва» в майбутньому. «Тепер же, — писав Маяковський, — передаючи фотографічне зображення життя, театр впадає в такі суперечності. Мистецтво актора, по суті динамічне, сковується мертвим фоном декорації; цю колючу суперечність знищує кінематограф, який чітко фіксує рухи сучасності. Театр сам привів себе до загибелі і повинен передати свою спадщину кінематографу. А кінематограф, зробивши галуззю промисловості наївний реалізм і художність з Чеховим і Горьким, відкриє дорогу до театру майбутнього — нескутого мистецтва актора»³.

Маяковський вбачав у театрі і кінематографі явища одного порядку: «Театр був тільки рельєфною фотографією реального життя, — відзначав він, — єдина ж різниця між ним і кінематографом — безмовність...»⁴.

Відтворення життя, властиве театрові і кінематографу, більше вдається, на думку Маяковського, останньому.

¹ «Театр и искусство», № 35 від 1 вересня 1913 р.

² «Современный мир». СПб., 1912, № 2, стор. 181.

³ «Кинезурнал», 1913, № 14.

⁴ «Кинезурнал», 1913, № 17, стор. 210.

Харківський журнал «Южанин» (1916 р., № 1), який вступив у загальну дискусію про кінематограф, наводить висловлювання критика Ю. Воліна, що вимагав негайної емансипації «кіномистецтва» від літератури і театру.

Ось основна теза Воліна, яка визначає умови самостійного існування кіно: «Кіномистецтво тільки тоді почне розвиватися, тільки тоді почне існувати як самостійне мистецтво, коли відмовиться від службової ролі при літературі і театрі».

Мистецтвознавець проф. Мандес проводить різку межу між кінематографом, живописом і мистецтвом сцени. «Кінематограф,—заявляє він,—це рухома картина, отже, він відбиває життя в русі не образами, які перебувають у спокої, а образами, які рухаються,— і виражальна його природа повинна бути іншою, а не тією, яка визначає собою твори живопису»¹.

Різницю між кінематографом і театром, його особливу якісну ознаку Мандес вбачає у специфічності його зображальних засобів: «Актор, якого фотографують для екрана, повинен, пам'ятати, що глядач побачить не його обличчя, не його тіло, а зображення його обличчя й тіла: він повинен створити не те, що буде художнім, якщо бачити його обличчя й тіло, а те, що створює художнє зображення його обличчя й тіла»².

Визнаючи за кінематографом право самостійності, розцінюючи його як явище іншого порядку, ніж театр, Мандес категорично твердить, що кінематограф не є мистецтвом, а всього лише — «ремісничє виробництво».

Питання, чи може кінематограф називатися мистецтвом, викликало палкі суперечки. Репертуар дореволюційного кінематографа виявляв суть реакційного мистецтва капіталізму періоду занепаду буржуазної культури у такому непривабливому світлі, що більшість критиків і теоретиків відмовлялася визнати за кінематографом будь-яке відношення до мистецтва. Про можливість кінематографа свідчило лише небагато художніх творів, побудованих на основі реалістичних традицій вітчизняного народного мистецтва. Найбільш далекоглядні вгадували у ньому мистецтво майбутнього, могутній засіб освіти мас і правильно оцінювали потенціальні перспективи його ідейно-художнього удосконалення.

¹ «Театр и кино», Одеса, 1915, № 1.

² Там же.

Цікаво, що одне з найглибших міркувань щодо кінематографа було висловлене відразу ж після його появи. Воно належало великому цінителю і глибокому знавцю мистецтва В. В. Стасову, якого вразила думка про те, що людство вперше знайшло засоби втілення живого життя, проникливого розкриття його змісту для майбутніх поколінь.

«Адже це безсмертя стає можливим для всього найбільшого і найчудеснішого,—писав Стасов у січні 1897 р. дочці Л. Толстого Тетяні Львівні. — Адже якщо тут поєднуються одночасно фонограф і рухома фотографія (та ще й у фарбах), тоді ж цілі життя, цілі історії зостаються цілими і живими навечно з усіма рухами душі, з усім їх раптовим, з усім невловимим (до цього часу), з оком, що дивиться й змінюється, з усіма тонами серця й голосу, з усіма незліченними подіями однієї хвилини, однієї миті. Не можна ні гадати, ні розповісти, ані навіть уявити собі всього того, що тепер стає можливим і зостанеться навіки. Можна навіть почати вірити в безсмертя, принаймні, поки земля стоятиме...»¹.

Навряд чи в наші дні, коли сила й можливості кінематографа ствердилися всім тим, що створено на протязі шістдесятирічного його існування, можна дати йому більш вичерпну характеристику.

Великий російський письменник Л. Толстой, який надзвичайно цікавився кінематографом, побачив у ньому нове мистецтво, яке народжувалося і яке володіло невідомими старому мистецтву найрізноманітнішими засобами художньої виразності.

У день свого вісімдесятиріччя Л. Толстой говорив кіннодіячам, що відвідали його: «Ви побачите, як ця цоккаюча штука з ручкою, що крутиться, переверне щось у нашому житті,— в нашому, письменницькому. Це похід проти старих засобів літературного мистецтва. Атака. Штурм. Нам доведеться прилагоджуватися до блідого полотна екрану та холодного скла об'єктиву. Знадобиться новий засіб писання. Я вже думав про це і передчуваю те, що насувається. Але мені навіть подобається це. Ця швидка зміна сцен, переливи настроїв, каскади переживань,— дійсно ще краще, ніж тягуче

¹ Цит. за публікацією А. Шифмана, «Искусство кино», 1957, № 3, стор. 130.

визування сюжету. Якщо хочете, воно ближче до життя. І там зміни й переливи мерехтять і швидко линуть, а душевні переживання навіть ураганоподібні. Кінематограф розгадав тайну руху. І це грандіозно»¹.

І. Тенером згадує, що Л. Толстой, з досадою перерахувавши незручності театральної сцени, як обмежують «живий розмах писання» драматурга, вигукнув: «А кінематограф?.. Люба справа! Дрр!.. і сцена готова. Мить — і нова картина. Вже море, береги, а там — місто, палац, і в ньому драма, трагедія... Я серйозно замислююсь над п'єсою для екрану»².

Перешкоду в розвитку кінематографа Л. Толстой вбачав у гендлярстві, яке душило його, як і літературу. «Кінематограф потрапив до рук гендлярів, — говорив він, — і література плаче. Але де немає гендлярів? Ситіни, Губанови, Трандафілови лягли заставами на шляху до народу, і ніяка книга не пройде туди без них»³.

Не думаючи про можливість будь-яких соціальних змін, Л. Толстой сподівався, що сама жадоба наживи примусить кінопідприємців піти на зближення кіно з літературою.

«Не загине література в кінематографії, — стверджував великий письменник, — а тільки використає гендлярську жадобу і оживе в яскравому промінні екрану»⁴.

К. Станіславський розумів, що кінематограф може розвиватися незалежно від театру, як самостійне мистецтво, якщо він перейде у відання людей, які віддають свої сили служінню народові. «Кінематограф не може замінити театр, — писав він, — але може, якщо його вивчать і візьмуть у свої руки віддані духовному прогресові люди, залучити народні маси до загального культурного життя, а тепер це безсумнівно важлива і прекрасна справа»⁵.

Орган Комуністичної партії газета «Путь правды» відмічала значення кіно, як доступного широким масам видовища. Називаючи кіно «демократичним театром», автор статті «Кінематограф и рабочие» Л. Котомка різко засу-

¹ З бесіди І. Тенером з Л. Толстим, «Кино», М., 1922, № 2.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ «Сине-фоно», 1914, № 16 (цит. за кн. М. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ», стор. 21).

джував зміст картин, які були «втіленням буржуазної вульгарності, комерційних розрахунків»¹.

«Путь правды» говорить про інше, справжнє призначення кінематографа, про шляхи розвитку кіно, що наближають його до дійсно демократичного театру: «Адже ж кінематограф міг би зайняти значне місце в житті робітничого класу, міг би розповідати про життя робітничого класу. Міг би розповідати про життя робітників усіх країн, розгорнути сторінки інтернаціональних художніх і наукових книг-скарбів, відбивати всі явища суспільного життя, в живих ілюстраціях демонструвати виступи робітничого класу всіх країн. Завдання демократизації кінематографа в даних умовах нездійсненне. Деяке оздоровлення кінематографа можливе шляхом створення робітничих кінематографів. З'явиться попит на класичні, етнографічні, історичні та інші сюжети, з'явиться і пропонування. Отже, треба потурбуватися, щоб попит був великий і серйозний. Поступово розвиваючись, робітничі кінематографи викличуть до життя відповідну форму стрічок. Але ж це буде часткове оздоровлення»².

Великий пролетарський письменник О. М. Горький, який незмінно виявляв великий інтерес до вітчизняної кінематографії, вбачав у ній зародження мистецтва майбутнього, мистецтва, покликаного служити народові. Газета «Театр» наводить міркування О. М. Горького про шляхи кіномистецтва.

«Я схвалюю кінематограф майбутнього, який безумовно посяде виняткове місце в нашому житті, — писав Горький, — він буде розповсюджувачем широких знань і популяризатором художніх творів. І коли кінематограф проникне в демократичне середовище, рахуючись з вимогами і смаками народу, він стане сіяти «розумне, добре, вічне» там, де це буде необхідно, його роль буде надзвичайно висока. А це безумовно дасть кінематографу майбутнє»³.

У цих словах Горького відчувається впевненість у наближенні пролетарської революції; тільки вона могла поставити кінематограф на нову ідеологічну основу, цілком підпорядкувати його художньо-зображальні засоби суспільним, народним інтересам.

¹ «Путь правды» № 50 від 30 березня 1914 р. (цит. за кн. А. Прямова «Дооктябрьская «Правда» о литературе», М., 1955).

² Там же, стор. 145.

³ «Театр» від 24 листопада 1915 р., стор. 6.

ПІСЛЯМОВА

Дореволюційний кінематограф на Україні ще в перших картинах, знятих А. Федецьким у 1896 р., виявив тенденцію до відображення реальної дійсності. Проте ця тенденція в силу капіталістичних відносин була заглушена, не одержавши скільки-небудь значного розвитку.

Тільки згодом, з розгортанням вітчизняного кіновиробництва поряд з величезною кількістю творів, які відбивають буржуазну ідеологію, з метою наживи потураючи найгіршим міщанським смакам, з'являються кінокартини, близькі українській культурі, які містять елементи народності і національної самобутності.

Ця демократична лінія розвитку українського кіно вже в перших творах виявила ознаки, властиві мистецтву: в них намічались контури реалістичних художніх образів.

У перші роки свого існування український кінематограф не раз звертався до фольклорних традицій і сюжетів. З нагромаджених народом художніх багатств кінематограф черпав сюжети й образи, які мали суспільне значення. Звідси — національна своєрідність ряду картин, їх зрозумілість народним масам, їх успіх. Картини «Облога Запорозжя» Д. Сахненка і «Богдан Хмельницький» А. Варягіна саме були творами такого характеру: зображені в них події за своїм змістом і художнім втіленням були близькі поетичному мисленню українського народу. Вони являли собою спробу наблизитись до реалістичного зображення життя засобами кіно.

Від творів української класики й українського фольклору в кінематографію првходить справжня драматургія, побудована на суспільно значущих життєвих супереч-

ностях, на контрастному зіставленні долі людей різних соціальних груп.

Значним художнім досягненням були картини «Наймичка» і «Наталка Полтавка». Вони виражали соціальний протест проти влади грошей і феодалських відносин, показували тяжку долю селян-трудівників. Центральною ідеєю цих творів було утвердження людських прав простих людей, які стояли морально набагато вище від тих, хто займав панівне становище в суспільстві.

Виконавці ролей у «Наталці Полтавці» і «Наймичці» — М. Заньковецька, І. Мар'яненко, М. Садовський, Л. Липицька, Г. Борисоглібська, Ф. Левицький та інші показали типові українські характери.

У кінематографії того часу це зустрічалося рідко.

В числі творів, які мали успіх, можна було побачити цікаві картини, що захоплювали ексцентричністю, навіть незвичайністю зображуваного, але в них майже не зустрічалося того, що хвилює до глибини душі, що викликає відгук у кожному серці — великої правди життя. А в цих картинах така правда була.

Елементи народного реалістичного мистецтва, хоч не такою мірою, як у «Наталці Полтавці» і «Наймичці», знайшли своє відбиття і в кінопостановках А. Олексієнка, Д. Байди-Сухова та ін. Герої картин «Ніч перед різдвом», «Бувальщина», «Москаль-чарівник», «Кум мірошник», «Сватання на вечорницях», «Шельменко-денщик» — прості люди. Режисер і актори всім серцем на їх боці.

Поряд з глибоко співчутливим зображенням персонажів з народу в цих фільмах зло висміюються ті, хто протистоїть народові і його інтересам: багатії, чиновники, духовенство, що становили опору правлячих експлуаторських класів. В них були відображені народний побут і звичаї.

Народність українського реалістичного кінематографа виявлялась і в тому, що дуже часто під час демонстрації картин актори, які знаходилися за екраном, виголошували текст ролей українською мовою, виконували по ходу дії українські народні пісні.

Розвиток демократичного кінематографа з перших днів ішов по шляху зближення його з класичною і передовою тогочасною літературою, з реалістичним народним театром, по шляху залучення до кіно прогресивної інтелігенції.

Безперечно, дореволюційний український кінематограф створив деякі культурні цінності. Струмок демократичного кіно впливав в загальний потік культурного життя українського народу.

Але про нормальний розвиток демократичного кіно в дореволюційні роки на Україні не можна було і мріяти. Надто нерівні були сили в його боротьбі з реакційним буржуазним кінематографом, який спирався на капітал, на експлуататорський суспільний лад.

Не можна забути про вклад, що його вніс дореволюційний кінематограф у справу освіти широких трудящих мас України. Під впливом Комуністичної партії прогресивне товариство «Урания» і подібні до нього інші за допомогою кінематографа виконували важливу функцію популяризації серед українського народу літературних творів української, російської і світової класики. Діяльність «Урании» сприяла єднанню російського і українського братніх народів, широкому засвоєнню визвольних революційних ідей.

Українське радянське кіно одержало від дореволюційної кінематографії України дуже скромну, але все ж працездатну технічну базу і кадри спеціалістів, які мали достатній досвід, знання і художнє чуття, щоб у перші дні після Великої Жовтневої соціалістичної революції приступити до виконання невідкладних завдань, поставлених перед кінематографією Комуністичною партією.

В умовах радянської дійсності їх творчість набула нового смислу, нового змісту, що вимагало високої професійної майстерності, вміння при дуже обмежених технічних засобах відображати в художній формі перетворене революцією життя народу, пропагувати ідеї марксизму-ленінізму.

В числі старих кіноспеціалістів, що прийшли в українську радянську кінематографію, були В. Гардін, П. Чардинін, О. Суслов, М. Вернер, С. Ценін, Л. Нікулін, М. Бонч-Томашевський, М. Козловський, Г. Дробін, Ф. Веріго-Даровський, Б. Завелев, А. Станке, В. Добржанський, О. Уткін, С. Худяков та ін.

На досвіді дореволюційних режисерів, операторів, акторів і художників виховувались нові кадри кінематографістів, які внесли великий вклад у справу розвитку високоідейного масового радянського кіномистецтва.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

(1896—1917)

1896

«ДЖИГІТОВКА КОЗАКІВ І ОРЕНБУРЗЬКОГО КОЗАЦЬКОГО ПОЛКУ». Фотографічне ательє А. Федецького. Харків. Постановник-оператор А. Федецький. Позували козаки й офіцери джигітської команди І Оренбурзького полку.

«ВІДХІД ПОЇЗДА ВІД ХАРКІВСЬКОГО ВОКЗАЛУ». Фотографічне ательє А. Федецького. Харків. Оператор А. Федецький.

«КАТАННЯ НА КРАСНІЙ ПЛОЩІ». Фотографічне ательє А. Федецького. Харків. Оператор А. Федецький.

«ХРЕСНИЙ ХІД З КУРЯЖА У ХАРКІВ». Кіноарис. Фотографічне ательє А. Федецького. Харків. Оператор А. Федецький.

1897

«НАРОДНІ ГУЛЯННЯ НА КІННІЙ ПЛОЩІ». Фотографічне ательє А. Федецького. Харків. Оператор А. Федецький.

1907

«КОЧУБЕЙ У ТЕМНИЦІ». Кінодекламація. Фотокіноательє. Київ, Хрещатик, 39. 120 м. Режисер Суков-Верещагін. Оператор Качанов. У ролях: Суков-Верещагін (Кочубей), Полянський (Орлик).

«СМЕРТЬ СОЛДАТА». Кіноательє Пате. Одеса. 120 м. Сценарій К. Селіванова. У ролях: К. Селіванов (солдат), Є. Дальська (сестра-жалібниця).

1908

«ЄВРЕЙСЬКІ КУПЛЕТИ». Кінодекламація. Кіноательє Пате. Одеса. Виконавець Дубров. Демонструвалася за його участю.

«ЗИМА». Кінодекламація. Кіноательє Пате. Одеса. У ролі бродяги — Ю. Убейко. Демонструвалася за участю К. Селіванова.

1909

«ЧИ НЕ ЧАС, ПАНТЕЛЕЙ, ПОСОРОМИТИСЬ ЛЮДЕЙ». За віршем І. С. Нікітіна. Кіноательє Пате. Одеса. 120 м. У ролях: К. Селіванов (Пантелей), Є. Дальська (жінка Пантелея). Демонструвалася за участю К. Селіванова.

«ЯК ВОНИ ЖЕНИХАЛИСЯ, АБО ТРИ КОХАННЯ В МІШКАХ». Комедія-водевіль на одну дію. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 220 м. Сценарій А. Олексієнка за сюжетом повісті М. В. Гоголя «Ніч перед різдвом». Режисер А. Олексієнко. У ролях: А. Олексієнко (Дяк, Чуб, Голова, Солоха).

1910

«БУВАЛЬЩИНА, АБО НА ЧУЖИЙ КОРОВАЙ ОЧЕЙ НЕ ПОРІВАЙ». Комедія-водевіль на одну дію за твором А. Вельсовського. 185 м. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. Режисер А. Олексієнко. У ролях: Є. Олексієнко (Галя), А. Олексієнко (Паламар), Бравіна (Химка), Гальський (Василь), Цисінський (Панас).

«ГАДЮКА ПОТАЙНА». Епізод з життя бурлаків. За мотивами вірша І. С. Нікітіна. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. Виконавець А. Олексієнко.

«МОСКАЛЬ-ЧАРІВНИК». Комедія-водевіль на одну дію. Екранізація сцен з оперети І. П. Котляревського. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 180 м. У ролях: А. Олексієнко (Финтик), Бравіна (Тетяна), Гальський (москаль), Соколовський (чоловік).

«НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ» («Солоха»). Виконавці — актори української трупи.

«ТРИ КОХАННЯ В МІШКАХ». Кіноводевіль. Акціонерне кінематографічне товариство С. Френкеля. Київ. Виконавці — актори театру Садовського.

«ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК». Кіноводевіль. Екранізація сцен з п'єси Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. У ролях: А. Карпинський, Ф. Севрюк.

1911

«В ОКРЕМОМУ КАБІНЕТІ». Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 280 м. У виконанні артистів Харківського драматичного театру Синельникова.

«ЖИДІВКА-ВИХРЕСТКА». Драма на п'ять дій. Кіноательє Д. Харитонова. Харків. 330 м. Екранізація драми І. Тогобочного. У ролях: А. Олексієнко (Степан), В. Василенко (Лейба), Калина (Сара), Маслов (Панас), Бутенко (Приська).

«ЖИДІВКА-ВИХРЕСТКА». Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. 320 м. Режисер Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

«ГАДЮКА ПОТАЙНА». Кіноілюстрація вірша І. С. Нікітіна. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Режисер Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

«КУМ МІРОШНИК, АБО САТАНА В БОЧЦІ». Кінокомедія. Екранізація сцен з українського водевіля В. Дмитренка. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 140 м. Сценарій та режисура А. Олексієнка. У ролях: А. Олексієнко (кум мірошник), Калина (кума Хвеська), В. Василенко (Хома).

«КУМА ХВЕСЬКА». Екранізація водевіля В. Дмитренка «Кум мірошник». Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Одна частина. Режисер Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

«МАЛЮТА СКУРАТОВ». Кіноконтора Д. Харитонова. 395 м. 14 картин. Історична драма.

«НАЙМІЩКА». Кіноконтора «Художество», Катеринослав. Зйомка театрального спектаклю в міському парку. За одноіменною п'єсою І. Тобілевича. 365 м. Режисер М. Садовський, оператор Д. Сахненко. У ролях: М. Садовський (Цокуль), І. Мар'яненко (Панас), Л. Лівницька (Харитина), С. Паньківський (дід мірошник), М. Петлашенко (Гусар), О. Полянська (Малашка), Л. Хуторна (Маруся), І. Ковалевський (адвокат), Г. Березовський (шинкар Борух), П. Колесникова (Рухля).

«НАТАЛКА-ПОЛТАВКА». Екранізація п'єси І. П. Котляревського. Кіноконтора І. Спектора «Художество», Катеринослав. 275 м. Три частини. Зйомка театрального спектаклю у міському парку під час гастролей театру Садовського в Катеринославі. Режисер М. Садовський. Оператор Д. Сахненко. У ролях: М. Заньковецька (Наталка), Г. Борисоглібська (Терпелиха), Ф. Левицький (возний), М. Садовський (виборний), І. Мар'яненко (Микола), С. Бутовський (Петро).

«СВАТАННЯ НА ВЕЧОРНИЦЯХ». Комедія-водевіль на одну дію за твором В. Дмитренка. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 200 м. Сценарій Стародуба. Режисер А. Олексієнко. У ролях: А. Олексієнко (Луб), Є. Олексієнко (Степанида), В. Василенко (Телепень), Калина (Губиха), Маслов (Василь).

«СВАТАННЯ НА ВЕЧОРНИЦЯХ». Кіноводевіль за твором В. Дмитренка. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Режисер Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

«ТРИ КОХАННЯ В МІШКАХ». Кіноводевіль. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Режисер Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

«ЧАЙКА». Екранізація відомого романса. Текст В. Мюле, музика М. Мішина. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків.

«ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК». Комедія. За п'єсою Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 385 м. Виконавці — актори української трупи під керівництвом А. Олексієнка.

«ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА, ТО МИНЕТЬСЯ Й СВАРКА». Екранізація водевіля М. П. Старицького. Одна дія. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 190 м. Режисер А. Олексієнко. У ролях: Є. Олексієнко (Горпина), В. Василенко (Шпонька), А. Олексієнко (Шило), Маслов (Гаврило).

1912

«БАЛКАНСЬКА ЦАРИЦЯ». Екранізація однойменної п'єси черногорського князя Миколая. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 750 м.

«ДЕ МОЯ МАТИ?» («Лист матері»). Катеринослав. Кіноп'єса з єврейського життя. Режисер А. Смоленський. Виконавці — А. Смоленський та єврейська театральна трупа.

«ЗА ОКЕАНОМ». Драма. Кіноконтора Д. Харитонова. Харків. 850 м. У ролях: Арко, Брандеско, Брагінський, Д. Заславський, Кушинський, Кушинська, Я. Фішзон.

«ЗАПОРОЗЬКА СІЧ» («Облога й оборона Запорозжя»). Бойові подвиги кошового Івана Сірка та запорозьких козаків. В основу сюжету покладені факти з історії України XVII ст. Драма. Південноросійське кіноательє «Родина» Д. Сахненка. Катеринослав. Режисер-оператор Д. Сахненко. 850 м. Фільм знятий на місці, де була Запорозька Січ. У фільмі знімалися нащадки запорожців.

«НАВКРУГИ ЗРАДА». Кінодекламація. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків. Виконавець Д. Байда-Суховій.

«КУПАЛЬНИЦЯ» («Красива жінка»). Екранізація гумористичного оповідання А. Аверченка. Катеринослав. Виконавець Я. Брониславський.

«ЛЮБОВ АНДРІЯ». Драма за сюжетом повісті М. В. Гоголя «Тарас Бульба». Південноросійське кіноательє «Родина» Д. Сахненка. Катеринослав. 240 м. Режисер-оператор Д. Сахненко.

«НАПОЛЕОН У МОСКВІ». Драматичний етюд. Фотокіноательє, Київ, Хрещатик, 39. Одна частина. 140 м. Режисер М. Полянський. Оператор Качанов. У ролі Наполеона — М. Полянський.

«СПРИТНИЙ АПАШ». Комедія. Кінематографічна фабрика «Мирограф» М. Гросмана. Одеса. Режисер Башилтов. Оператор Г. Дробін.

«ОДЕСЬКІ КАТАКОМБИ» («Підземні трущоби Одеси»). Детективна драма за романом В. Антонова. Кінематографічна фабрика «Мирограф» М. Гросмана, Одеса. 1400 м. Режисери Д. Марченко та М. Медведєв. Оператор Г. Дробін.

«ОЦЕ ТАК УСКОЧИВ». Комедія. Кіноконтора «Художество» І. Спектора. Катеринослав. Екранізація української п'єси. 204 м. Режисер-оператор Д. Сахненко.

«ПАН ШТУКАРЕВИЧ, АБО ОКАЗІЯ, ЯКОЇ НЕ БУВАЛО». Комедія. Екранізація п'єси С. Зиневича. Київське кіноательє, В.-Васильківська, 37. Сценарій та режисура Д. Гамалія. У ролях артисти театру М. Садовського: І. Мироненко (пан Штукаревич), Ф. Левицький (сільський учитель), П. Колесникова (баба), бр. Колесникови (учні), М. Колесник, Є. Доля, Г. Борисоглібська.

«ЦИГАНКА ГРУНЯ, АБО ОЦЕ ТАК УСКОЧИВ». Комедія. Кінолабораторія В. Корша. Київ. 310 м. Екранізація сцен з п'єси «Запорозький скарб». Режисер Т. Піддубний.

«ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК». Екранізація водевіля Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. Кіноконтора А. Каратуманова. Харків, 245 м. Режисер Д. Байда-Суховій. Виконавці — актори української трупи.

1913

«ЖИЛЕЦЬ З ПАТЕФОНОМ». Комедія. Кінематографічне ательє «Мирограф» М. Гросмана. Одеса. Режисер Г. Марченко. Оператор Г. Дробін.

«ЗАПОРОЗЬКИЙ СКАРБ». Київське кіноательє, В.-Васильківська, 37. Екранізація української оперети К. Ванченка. 820 м. Режисер Д. Байда-Суховій. У ролях: Д. Гамалій, Ф. Левицький, П. Колесникова (відьма), М. Колесник (чорт), К. Колесник (сільський хлопчик), Є. Доля, Г. Борисоглібська (стара циганка), Ю. Милович (батько дівчини), М. Малиш-Федорець (дівчина).

«ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ». Екранізація опери Г. Гулака-Артемовського під керівництвом Т. Піддубного. Шість частин. 260 м.

«ЯКІ ХОРОШІ, ЯКІ СВІЖІ БУЛИ ТРОЯНДИ». Драма. Кіноательє «Тиман и Рейнгардт». Київ. Дві частини. 720 м. Сценарій Я. Протазанова. Режисер Я. Протазанов. Оператор О. Левицький. Художник Ч. Сабинський. У ролях: М. Тамаров (І. С. Тургенєв), К. Колесник (Тургенєв у дитинстві), В. Янова (селянська дівчина), В. Шатерников (Л. М. Толстой), Є. Уварова (Поліна Віардо).

«КЛЮЧІ ЩАСТЯ». Кінороман. Кіноательє «Тиман и Рейнгардт». Київ. 10 частин. 4700 м. Сценарій А. Вербицької та В. Тодді за одноіменним романом А. Вербицької. Режисери Я. Протазанов, В. Гардін. Оператори О. Левицький, Ж. Мейер, Д. Вітротті. У ролях: В. Максимов (Штейнбах), О. Преображенська (Єльцова), Є. Уварова (мати Єльцової), В. Гардін (дядько), М. Троянов (Нелідов), А. Волков (Гаральд), В. Шатерников (дядько Штейнбаха), Койранський (Ян), Жасмен (Софія Горленко).

«МАЗЕПА». Драма. За сюжетом поеми О. С. Пушкіна «Полтава». Кінематографічне ательє «Родина» Д. Сахненка. Катеринослав. Режисер-оператор Д. Сахненко. Художник Є. Шалик.

«НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ» («Солоха»). 500 м. Екранізація окремих епізодів з повістей М. В. Гоголя. Режисер Т. Піддубний. Виконавці — актори української театральної трупи.

«ТРАГЕДІЯ ЄВРЕЙСЬКОЇ КУРСИСТКИ». Кінематографічне ательє «Мирограф» М. Гросмана. Одеса. Три частини. 1200 м. Режисер-оператор М. Гросман. У ролях: Фахлер (Адель Вайзекінд).

«ТЯЖКА РОЗПЛАТА». Кіноконтра «Художество» І. Спектора. Драма. Дві частини. Катеринослав.

1914

«ВІЙНА ТА ЄВРЕЇ». Трагедія. Кінематографічна контора «Мизраж». Одеса. Сценарій І. Тенеромо. Чотири частини.

«ГРАФ ЗІКАНДР». Драма. Кінематографічне ательє «Мирограф» М. Гросмана. Одеса. Дві частини. 600 м. Режисер-оператор М. Гросман.

«ГРИЦЬКО ГОЛОПУПЕНКО». Комедія. Кінематографічне ательє Ф. Шетніна і Д. Сахненка. Катеринослав. Дві частини. Режисер-оператор Д. Сахненко.

«ПОКАРАНІЙ ЖИТТЯМ» («Страдалиця Ліза»). Кіностудія «Светотень» С. Писарева. Київ. Драма. Три частини. 950 м. Режисер І. Соїфер. Оператор В. Вурм. У ролях: Соловець (Давид Глазман), Н. Лаурова (Єва), І. Соїфер (Еммануїл), А. Луковський (вартувий), Є. Малькевич-Ходаковська (Ліза, його дочка), Г. Смольський (Миша Волькенштейн), Н. Петровська (Маня, його жінка), Н. Раздольська (Сося Берлацька, її сестра).

«МАЙСЬКА НІЧ, АБО УТОПЛЕНА». Екранізація епізодів з повісті М. В. Гоголя. Режисер Т. Піддубний. Виконавці — актори української театральної трупи.

«НА ПОДВИГ РАТНИЙ ЗА РУСЬ СВЯТУЮ». Кінодрама. «Патріотичний» фільм, випущений на початку імперіалістичної війни.

Київське кіноательє. Сценарій, постановка та виконання Н. Наумова-Каліка.

«ПЕРЕПЛУТАЛИСЬ». Кінодекламація. Київ. Виконавець — Д. Гамалій.

«ГАНЬБА ХХ СТОЛІТТЯ». Фільм про німецькі звірства під час імперіалістичної війни. Кінематографічне ательє «Мирограф» М. Гросмана. Одеса. Дві частини. 600 м. Режисер-оператор М. Гросман.

«БОЖЕВІЛЬНИЙ ВІД КОХАННЯ» («Любов і смерть»). Екранізація вірша О. Апухтіна. Виконавець Г. Воскресенський.

«У КРАВЦЯ». Комедія. Кінематографічне ательє «Мирограф» М. Гросмана. 1950 м. Одеса. Режисер-оператор М. Гросман.

«БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ». Історична драма. Екранізація п'єси М. П. Старицького. Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Катеринослав. Сценарій та режисура А. Варягіна. Оператор Д. Сахненко. Виконавці — актори української трупи.

«БУВАЛЬЩИНА». Кіноводевіль. Дві частини. За сюжетом зодівелі А. Вельсовського. Режисер О. Суходольський.

«В ДАВНІЙ ЧАС ДІДАМ ЖИЛОСЯ» («Лиходій». «У пазурях ревнощів та відчаю»). Драма. 1885 м. Шість частин. Кіностудія «Светотень» С. Писарева. Київ. Сценарій С. Писарева. Режисер С. Писарев. У ролях: М. Тарханов, А. Арді, А. Арнольд, П. Скуратов, Р. Доліна, З. Горбачевська, М. Козловська, А. Токарева, М. Людмилов, С. Стрельникова, Є. Павленко. Художник П. Щипанський, оператор Л. Форестье.

«НА СЛАВУ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЇ». «Воєнно-патріотичний» фільм. Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Катеринослав. П'ять частин. 1450 м. Режисер А. Варягін. Оператор Д. Сахненко.

«ГЕРОІЧНИЙ ПОДВИГ СЕСТРИ-ЖАЛІВНИЦІ РИММИ МИХАЙЛІВНИ ІВАНОВОЇ». Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Катеринослав. Дві частини. 650 м. Режисер А. Варягін. Оператор Д. Сахненко.

«ГЕРОІЧНИЙ ПОДВИГ ОФІЦЕРА-ДОБРОВОЛЬЦЯ». Контра А. Посельського. Одеса. Чотири частини.

«ГЕРОІЧНИЙ ПОДВИГ ТЕЛЕФОНІСТА ОЛЕКСІЯ МАНУХИ». Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Дві частини. 580 м. Катеринослав. Режисер А. Варягін. Оператор Д. Сахненко.

«ГЕРОІЧНИЙ ПОДВИГ РОЗВІДНИКА ХАЙМА ШЕЙДЕЛЬМАНА». Кінодекламація. Змонтована з кадрів фільму «Війна та євреї» одеською кіноконторою «Мизрах». Виконавець — Г. Калін-Кромов. Київ.

«ЯК ВМИРАЮТЬ ГЕРОЇ» («За святу Русь»). Кінодекламація. Київ.

«КУЗЬМА КРЮЧКОВ». Кінодекламація. Змонтована з фільму, що входив до «Російської золотої серії», — «Героїчний подвиг Кузьми Крючкова» режисера В. Гардіна. Київ.

«СВІТОВА ВІЙНА, АБО ЗА ЦАРЯ, БАТЬКІВЩИНУ Й СЛОВ'ЯНСТВО». Кінодекламація про героїчний подвиг прапорщика Ва-

левтинова. Три частини. Катеринослав. Виробництво Ольшевського. Сценарій та режисура А. Ольшевського. Виконавці — автор і хор.

«НА ПОЛІ БОЮ». Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. 1250 м. Чотири частини. Сценарій та режисура А. Варягіна. Оператор Д. Сахненко.

«ОЛЯ, КОЛЯ ТА МАРУСЯ». Драма. Вийшла в м. Прилуки, на Полтавщині.

«ПІСНЯ СМЕРТІ». Кінодекламація. Катеринослав. Виконавець — А. Тохов.

«РАБИНІ ВБРАННЯ» («Рабині роскоші та моди»). Драма. Кіностудія «Светотень» С. Писарева, Київ. Чотири частини. Екранізація романа Еміля Золя «Дамське щастя». Сценарій Г. Брейтмана. Режисери М. Бонч-Томашевський, І. Соїфер. Оператор Л. Форестьє. У ролях: В. Юрєнева, В. Янова, О. Рунич, Є. Ходаковська, Л. Матковська, Є. Мирська, О. Родіонова, Н. Гофман, П. Значковський, В. Щепановський, А. Борської. Художник М. Михайлов.

«СЕРЦЕ РОСІЙСЬКОГО СОЛДАТА». Кінодекламація. Виконавці — актори трупи О. Суходольського.

«СІРІ ГЕРОІ». Кінодекламація. Київ. Виконавець — Н. Наумов.

«СТРАШНИЙ СОН ТА МИЛОСТИВИЙ БОГ». Кінодекламація. Київ. Виконавці — О. Ольгіна, Ф. Ольгін, Головін, Лужська, Маслов.

«ЗНЕВАЖЕНІ Я СКРИВДЖЕНІ». Драма. Кіностудія «Светотень» С. Писарева, Київ. Екранізація однойменного роману Ф. М. Достоевського. Виконавці — актори Київського драматичного театру Соловцова. Дві серії, сім частин. Сценарій С. Писарева, режисер І. Соїфер, оператор Л. Форестьє, художник М. Михайлов. У ролях: С. Кузнецов, М. Гарханов, Д. Арічев, О. Волховська, Л. Лідіна, Г. Матковський, В. Молотов, О. Андрєєв, Є. Парленко.

1916

«В КРИВАВОМУ, ЗАПЕКЛОМУ БОЮ». Драма з розмовою «зад екран». Режисер П. Скуратов, Виконавець — Н. Наумов.

«ВЛАДА ЖІНКИ». Драма. Кіностудія «Светотень» С. Писарева, Київ. 1600 м. 4 частини. Сценарій В. та С. Бразуль-Брушковських. Режисер С. Писарев, Оператор В. Вурм. У ролях: П. Скуратов (Олексій), М. Шарпантьє (графіня Крамська), М. Людмилов, А. Мещерська, В. Васильєва, П. Самойлов, Р. Доліна, Я. Вурманський.

«СПІТЬ ВИ, ОРЛИ БОЙОВІ» («Війна та життя»). Кінодекламація. Чотири частини. Виконавець Д. М. Байда-Суховій.

«ТРИНАДЦЯТЬ ЧОРНИХ ЛЕБЕДІВ». Драма. Кіноательє Рабінкова та Кагана. Катеринослав. 1650 м. Чотири частини. Сценарій та режисура В. Ізумрудова (Гарлицького). У ролях: А. Варягін (князь Зирянський), Я. Южний (сліпий лікар), Загорська (Лія, його дочка), С. Леонідов (Мойсей, його син), С. Тарасов (барон Вейнберг), С. Ленський (молодий князь Зирянський). Аренцварі (його кохана). Свободін.

«ТАЄМНИЦЯ ВАПНЯНОЇ ПЕЧІ» («Польський єврей»). Драма. Кіностудія «Светотень» С. Писарева. Київ. Чотири частини. Екранізація одноіменного роману Еркмана-Шатріана. Сценарій П. Скуратова, режисер І. Соїфер, оператор Л. Форестье, художник П. Щипанський. У ролях: П. Скуратов, О. Лугарський, Н. Смурський, В. Молотов, М. Людмилов, А. Арнольд, С. Стрельникова.

«ВМЕР БІДОЛАХА В ЛІКАРНІ ВОЄННИЙ». Драма. Кінематографічне товариство Ф. Щетиніна. Катеринослав. Чотири частини. Екранізація одноіменної народної пісні. Режисер А. Варягін. Оператор Д. Сахненко.

1917

«БРАТОВБИВЧА ВІНА». Кінодекламація. Київ. Виконавець Г. Воскресенський.

«ВПЕРЕД, ТОВАРИШІ, ВМРЕМО ЗА ВІЛЬНУЮ РОСІЮ». Кінодекламація. Виконавець Каринський.

«ВІРА ЧИБИРЯК» («Кривавий наговір», «Правда про справу Бейліса»). Драма. Кіностудія «Светотень». Київ. Шість частин. Сценарій та режисура М. Брешка-Брешковського. Оператор Єфремов. У ролях: Ю. Яковлев (Мендель Бейліс), Є. Малькевич-Ходаковська (Віра Чибиряк), А. Лундін (темна особа), С. Кузнецов (сищик Красовський), С. Ценін (Валька Рижий — хуліган), І. Качалов (Лембовецький), П. Значковський (хуліган), Мещерський (Шегловитов).

«СПРАВА БОЛОТІНОЇ» («Випадкова жінка»). Інценіровка sensationного процесу у Києві. П'ять частин. Кіноконтора Порошина й Гордіна. Харків. У ролях: І. Таланов, М. Рейзен.

«ЖАДОБА ЖИТТЯ І КОХАННЯ». Драма. Кінематографічне товариство «Аргус» Іванова. Київ. Хрещатик, 37. Шість частин. Режисер М. Бонч-Томашевський. У ролях: П. Скуратов, Б. Пясецький, А. Лундін, П. Значковський, С. Камінська.

«ЛІХА ОТРУТА». Кінодекламація. Змонтована з фільму товариства І. Ермольєва «Безумство пияцтва». Харків. Виконавець — Каринський.

«ІДИ, ЖІНКО, У СОЛДАТИ». Кінодекламація. Харків. Виконавець — Т. Піддубний.

«ІРИНА-СОЛДАТКА». Кінодекламація. Харків. Виконавці — Крижанівський та Кольцова.

«ЯК УТОЧКІН ПІПМАВ ЗЛОДІЯ». «Кіноательє «Мирограф». Одеса.

«КАНТОНІСТИ». Історичний фільм з єврейського життя. Кінематографічне товариство «Мизрах». Одеса. Чотири частини. Сценарій Бродського.

«ЯК ВМИРАЛИ ГЕРОЇ ВІЛЬНОЇ КРАЇНИ». Кінодекламація. Київ. Виконавець — О. Загаров.

«КРИВАВИЙ ЖАРТ». Драма. Кінематографічне товариство «Мизрах». П'ять частин. Екранізація твору Шолом-Алейхема. Режисер А. Аркатов.

«ЛЮБОВНІ ПРИГОДИ ГРИШКИ РАСПУТІНА». Кінодекламація. Харків. Виконавець — А. Олексієнко.

«ПРИКОЛОВ БИ?». Кінодекламація на комічний сюжет. Харків. Чотири частини. Виконавець — Н. Туманов.

«РЕВОЛЮЦІЙНА РОСІЙСЬКА АРМІЯ». Кінодекламація. Одеса. Чотири частини. Сценарій Н. Наумова-Каліка, Виконавець — Н. Наумов-Калік.

«СУДІТЬ, ЛЮДИ». Драма. Екранізація єврейського народного сказання за оповіданням Перетца «Розбиті скрижалі». Кінематографічне товариство «Мизрах». Одеса. П'ять частин. Режисер А. Аркатов.

«СИН». Драма. Кінематографічне ательє «Мирограф». Одеса. П'ять частин. Сценарій Е. Пухальського за сюжетом оповідання Гі де Мопассана. Режисер Е. Пухальський, Оператор Е. Капіта, У ролях: Г. Большакова, М. Курський.

«ТРИ ВАЛЬСИ». Драма. Харків. У ролях: О. Гзовська, Н. Римський.

«ТАРАС БУЛЬБА» («Любов Андрія»). Кінодекламація. Одеса. Змонтована з фільму Д. Сахненка «Любов Андрія». Виконавець — Т. Піддубний.

«ВМЕР, БІДОЛАХА, В ЛІКАРНІ ВОЄННІЙ». Виробництво бр. Сквирських. Луганськ. Дві частини.

«ХОЧУ БУТИ РОТШІЛЬДОМ». Комедія. Кінематографічне товариство «Мизрах». Одеса. Три частини. Екранізація однойменної повісті Шолом-Алейхема. Режисер А. Аркатов.

ДЕЯКІ ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ,
ПРИСВЯЧЕНІ КІНЕМАТОГРАФІЇ ТА ТЕАТРУ,
А ТАКОЖ ІНШІ ВИДАННЯ,
ЯКІ ВИСВІТЛЮВАЛИ ПИТАННЯ КІНО
НА УКРАЇНІ

- «АНТРАКТ». Газета. 1913—1914 рр. Видавець-редактор Є. В. Сармакет.
- «АРТИСТИЧЕСКОЕ СПРАВОЧНОЕ БЮРО». Журнал. 1910 р. Одеса.
- «ВЕСТНИК ТЕАТРА». Журнал. 1912—1915 рр. Видавець-редактор С. А. Сахаров (Цукерман). Катеринослав.
- «ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО». Журнал. 1914 р. Видавець-редактор М. А. Павлушков.
- «ЗРИТЕЛЬ». Журнал. 1913—1914 рр. Видавець-редактор Р. Н. Карант. Київ.
- «КИЕВСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ». Газета. 1911 р. Видавець-редактор Л. А. Беренштейн. Київ.
- «КИЕВСКАЯ РАМПА». Журнал. 1912—1914 рр. Видавець-редактор І. К. Палей. Київ.
- «КИЕВСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ КУРЬЕР». Газета. 1908—1916 рр. Видавець-редактор З. М. Сахнін. Київ.
- «КИНЕМАТОГРАФ». Газета. 1910 р. Видавець-редактор М. А. Букреева. Одеса.
- «КИНЕМАТОГРАФ И СЦЕНА». Журнал. 1914 р. Видавець-редактор Я. О. Яцовський. Київ.
- «ЛУЧШЕ СМЕХ, ЧЕМ СЛЕЗЫ». Журнал. 1912 р. Видавець Р. М. Кульчицький. Харків.
- «МАСКИ». Журнал. 1911 р. Видавець-редактор І. М. Криммер. Київ.
- «МУЗЫ». Журнал. 1913—1914 рр. Видавець О. К. Дмитрієв. Редактор І. К. Палей. Київ.
- «ОДЕССКАЯ РАМПА». Журнал. 1914 р. Видавець-редактор С. Блоцек. Одеса.

- «ОДЕССКИЙ ИЛЛЮЗИОН-КИНЕМАТОГРАФ». Газета. 1911 р. Видавець-редактор М. І. Фельдман. Одеса
- «ОДЕССКИЙ ТЕАТРАЛ». Газета. 1914 р. Видавець-редактор Г. З. Янкевич Одеса
- «ОБОЗРЕНИЕ ИСКУССТВ». Журнал. 1912—1914 рр. Видавець-редактор Г. С. Майборода.
- «ОБОЗРЕНИЕ ТЕАТРОВ» («ОДЕССКОЕ ОБОЗРЕНИЕ ТЕАТРОВ»). Газета. 1911—1917 рр. Видавець-редактор Е. Косовський. Одеса.
- «ПОДМОСТКИ». Журнал. 1909—1911 рр. Видавець-редактор А. Я. Вольберг. Київ.
- «ПРОГРАММЫ И ОБОЗРЕНИЕ ЗРЕЛИЩ И ТЕАТРОВ». Журнал. 1907—1914 рр. Видавець-редактор Бейсенгері. Одеса.
- «КИНЕМАТОГРАФ». Журнал. 1908—1909 рр. Видавець-редактор Є. І. Вельбель. Харків.
- «СПОРТИВНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ». Журнал. 1913 р. Видавець-редактор А. І. Сецінський. Київ
- «СПРАВОЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ БЮРО» («МИР АРТИСТОВ»). Газета. 1912 р. Видавець А. Ф. Лазарев. Харків.
- «СЦЕНА». Газета. 1912 р. Видавець-редактор І. М. Шинкарьов. Одеса.
- «СЦЕНА И ЖИЗНЬ». Журнал. 1911 р. Видавець-редактор С. Г. Цинеман. Одеса.
- «ТЕАТР». Газета. 1917 р. Видавець І. Л. Шейнблюм. Редактор М. Н. Євреїнов. Київ.
- «ТЕАТРАЛ». Газета. 1912 р. Видавець І. Л. Коган. Редактор М. Л. Коган. Катеринослав.
- «ТЕАТР-ВАРЬЕТЕ». Журнал. 1906—1912 рр. Одеса.
- «ТЕАТР И КИНО». Журнал. 1915—1918 рр. Видавець-редактор Л. М. Камішніков. Одеса.
- «ТЕАТР И ТАНЦЫ». Журнал. 1911 р. Видавець Г. Я. Киселінов. Редактор Д. К. Дринько. Одеса.
- «ТЕАТРАЛЬНІ ВІСТІ». Газета. 1917 р. Орган театрального комітету.
- «ТЕАТРАЛЬНОЕ БЮРО». Журнал. 1908—1914 рр. Видавець-редактор І. Кольберг. Одеса.
- «ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ». Газета. 1912—1913 рр. Видавець З. М. Сахвін. Редактор Л. А. Беренштейн. Київ.
- «ТЕАТРАЛЬНЫЙ КУРЬЕР». Газета. 1913 р. Видавець Ш. Дубов. Редактор І. Тейвеліс. Київ.
- «ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЛИСТОК». Газета. 1908—1911 рр. Видавець-редактор Е. Косовський. Одеса.

- «ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЛИСТОК». Газета. 1915—1916 гг. Издавець-редактор І. Ш. Гуревич. Одеса.
- «ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ ВЕСТНИК». Газета. 1913 г. Издавець З. М. Сахнів. Редактор Л. А. Беренштейн. Київ.
- «ЦИРК И ВАРЬЕТЕ». Журнал. 1910 г. Издавець-редактор Е. Т. Зарецький. Київ.
- «ЭКРАН». Журнал. 1913 г. Харків
- «ЭКРАН І СЦЕНА». Газета. 1914 г. Издавець С. М. Губін. Київ.
- «ЮЖАНИН». Журнал. 1915—1916 гг. Издавець Д. І. Харитонов. Харків.
- «ЮЖНОЕ АРТИСТИЧЕСКОЕ БЮРО». Газета. 1912 г. Издавець-редактор Е. І. Рославська.

З М І С Т

Передмова	3
Перші кінозйомки і перші демонстрації «синемаатографа»	5
Зародження вітчизняного кіновиробництва. Українська тематика і її трактування	24
Виявлення тенденції до реалізму і народності в українському кіно	33
Демократична і реакційна лінії в розвитку українського кіно	55
Спроби використання кінематографа для народної освіти	88
Про гру актора	95
Кінорежисура, операторське мистецтво і художнє оформлення кінокартин	105
Деякі висловлювання сучасників про дореволюційний кінемато- граф	118
Післямова	124
Додатки	127
Фільмографія	—
Деякі періодичні видання, присвячені кінематографії та театру, а також інші видання, які висвітлювали питання кіно на Україні	136

Георгій Вікторович Журов
Из прошлого кино на Украине
(На украинском языке)

Редактор *Р. М. Исмировський*
Художньо-технічний редактор *Є. Н. Розенцвейг*
Коректор *Л. А. Гешель*

БФ 04002, Зам. № 1439, Вид. № 324, Тираж 2000.
Формат паперу 84×106¹/₃₂. Друкарськ. аркушів 7,18. Паперових аркушів 2,19. Обл.-вид. арк. 7,7. Підписано до друку 5. I 1959 р. Ціна 7 крб.

Друкарня Видавництва АН УРСР,
Київ, вул. Рєпіна, 2.

ВИДАВНИЦТВО
АКАДЕМІЇ НАУК
УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВ-1959