

ФІЛЬМ М. ШПИКОВСЬКОГО «ХЛІБ». ТЕНДЕНЦІЇ І ВПЛИВИ

У статті проаналізовано фільм Миколи Шпиковського «Хліб» виробництва 1929 року. До уваги взято факти біографії режисера, стилістичні особливості деяких його інших фільмів, зроблено спробу дослідження творчого методу режисера. Розглянуто також можливі запозичення, тенденції і впливи, що відбулися на творчості М. Шпиковського, зокрема у фільмі «Хліб».

Ключові слова: М. Шпиковський, «Хліб», фільм, режисер, творчий метод.

В статье проанализирован фильм Николая Шпиковского «Хлеб» производства 1929 года. В процессе изучения приняты во внимание факты биографии режиссера, стилистические особенности некоторых других его фильмов, сделана попытка изучения творческого метода режиссера. В статье также рассмотрены некоторые возможные заимствования, тенденции и влияния, которые отобразились на творчестве Н. Шпиковского, в частности в фильме «Хлеб».

Ключевые слова: Н. Шпиковский, «Хлеб», фильм, режиссер, творческий метод.

The film «Bread» (1929) by M. Shpikovskiy is analyzed in this article. We are took some facts of biography M. Shpikovskiy, learnt his other films and their stylistic characteristics, tried to research the own art method by this director on this way. We are also looked for some possible borrowing, tendencies and influences from other films and directors in the film «Bread» by M. Shpikovskiy.

Keywords: M. Shpikovskiy, «Bread», film, director, art method.

Теми колективізації та індустріалізації набувають чимдалі більшого значення для утвердження позицій радянської влади в Україні наприкінці 20-х років ХХ століття. Разом з тим стає дедалі актуальнішою також і проблема землі та селянина-робітника на ній. «Українське кіномистецтво початку 30-х років також звертається до цієї теми. “Земля” і “Хліб”, “Перекоп” і “Болотяні вогні”, “Вовчі стежки” і “Життя в руках” присвячені їй. Але не всі ці фільми були однаково вдалими» [4, 17], — зауважували автори нарисів «Українське радянське кіномистецтво. 1930–1941» А. Жукова та Г. Журов. Не всі згадані фільми дійшли до глядача, не всі мали гідну оцінку свого часу та у тих обставинах, в яких були створені, не всі до сьогоднішнього дня залишаються достатньо проаналізованими і вивченими.

Фільм «Хліб» був знятий 1929 року в Києві, на кінофабриці ВУФКУ. Режисер фільму — Микола Шпиковський, сценарист — Володимир Ярошенко, оператор — Олексій Панкрат'єв. У головних ролях: Лука Ляшенко, Федір Гамалій, Дмитро Капка.

Режисер фільму «Хліб» Микола Шпиковський — суперечлива фігура в історії українського кіно. Не всі факти, що свідчать про його кінематографічну діяльність в Україні, дають позитивне враження про нього як про режисера і як про особистість. Та все ж, піддаючи аналізу наявні дані про його життя і творчість, варто спробувати дати, по можливості, об'єктивну характеристику його кінематографічній діяльності в Україні. Цей аналіз важливий з точки зору розуміння загальних тенденцій, впливів, експериментів та творчих пошуків, які мали місце в українському кіно 20–30-х років ХХ століття. Важливо, у цьому сенсі, відзначити також і той факт, що як режисер М. Шпиковський реалізувався саме в Україні. Тут були поставлені усі його самостійні повнометражні фільми. Тут відбулося його становлення і ствердження як режисера, і, відповідно, тут сформувався його авторський режисерський стиль. Тому і важливо звернутися до аналізу найважливіших його робіт у кіно українського періоду, зокрема до фільму «Хліб».

Довідник «Кіномистецтво України в біографіях» дає такі відомості про режисера. «Шпиков-

ський Микола Григорович. Російський кінорежисер, сценарист. Народився 23 серпня 1897 р. в Києві. Помер 3 грудня 1977 р. в Москві. Закінчив юридичний факультет Новоросійського університету (1917). В 1923–1925 рр. співробітничав у редакції газети “Кино” й журналу “Советский экран”, згодом займався сценарною діяльністю і кінорежисурою. В 1928–1932 рр. працював в Україні, де поставив кінокартини: “Три кімнати з кухнею” (1928) за мотивами сценарію В. Маяковського “Як вам живеться”, “Знайоме обличчя” (1929) за оповіданням В. Охріменка “Цибала”, “Гомони, містечко!” (1929), “Тегемон” (1930), “Хліб” (1930), “Авангард” (1932)». [5, 679].

Тут, однак, слід зауважити, що у переліку фільмів, поданих авторами довідника, наявні окремі неточності. Зокрема, «Знайоме обличчя» та «Цибала» — один і той самий фільм. Сьогодні він більше відомий в Україні під назвою «Шкурник» (інші назви фільму: «Знайоме обличчя», «Цибала», «Історія одного обивателя», «Пригоди Шмигуєва»). Авторство ж фільму «Гомони, містечко!» належить не М. Шпиковському, а режисерові Миколі Садковичу. І поставлено фільм було аж ніяк не у 1929 році, як пишуть автори, а в 1939-му.

Повернення М. Шпиковського в 1928 році в Україну мало не надто привітну оцінку з боку його колег по кінематографічному цеху, що відображено, зокрема, в листі українських письменників Д. І. Бузька, Г. Д. Шкурупія, Г. М. Косинки, В. І. Атаманюка, М. М. Ятка до Народного комісаріату освіти УСРР про стан української кінематографії 1928 року. «Ставлючись дуже підозріло до культурних українських сил, т. Шуб (у згаданий період — голова Правління ВУФКУ. — Л. Н.) їде до Москви й там набирає низку режисерів, що з них лише один Шпиковський мав сумнівний стаж із своєю “Чашкою чая”, решта — нікому невідомі ймена.» [9, 12]. І далі у тому ж листі, засуджуючи діяльність О. Шуба на посаді голови правління ВУФКУ, письменники зазначають: «Шпиковський привозить з собою цілу групу, перероблює авторські сценарії, робить з нього нісенітницю, лише б змогли грати його актори. Адміністрація фабрики, її художній відділ категорично вимагають припинити знімання, розігнати групу, забракувати сценарій. Нічого не допомагає, в т. Шуба свої міркування.» [9, 12].

Робота над останнім проектом режисера в Україні, фільмом «Авангард», була припинена, за деякими відомостями, з цензурних міркувань. Фактично цей фільм став останньою спробою Миколи Шпиковського реалізувати себе в режи-

сурі. Після 1932 року він повернувся до Москви, де продовжував працювати в кіно, але уже як сценарист на Московській студії науково-популярних фільмів [5, 679].

За даними українського журналу «Кіно», ситуація, що склалася навколо фільму «Авангард», мала зовсім інший характер. Його зйомки перервалися зовсім не через перешкоди цензури...

Ознайомлюючи «українську пролетарську громадськість» зі «справжнім» станом української кінематографії, журнал «Кіно», перебуваючи безпосередньо на кінематографічному підприємстві, на 1932 рік нарешті «відходить від ліберального висвітлення стану української кінематографії» і у статті «Покласти край» спиняється «лише на окремих найхарактерніших моментах, що є властивими художньо-політичному керівництву українськими кіно-фабриками, яке нічого спільного не має з бойовими настановами комуністичної партії, яке захаращене гнилим, шкідливим лібералізмом, якому треба покласти край.» [8, 6]. Окремим місцем у даному контексті в статті згадується робота режисера М. Шпиковського над фільмом «Авангард».

Фільм «Авангард» було заплановано завершити в 1931 році. Стрічка мала оповідати про єднання міста з селом. За власним сценарієм її мав ставити Микола Шпиковський. «Уже доведено, що Шпиковський своєю творчою методою стоїть на явно шкідливих механістичних позиціях, які нічого спільного не мають з творчою методою пролетарської кінематографії, що народжується в огнях більшовицької самокритики» [8, 6], — відзначає автор. Далі він продовжує: «Прийом сценарію “Авангард” відбувся “у найпростіших” умовах. Жоден з редакторів до засідання художнього відділу, який остаточно схвалює сценарій, не мав уявлення про цей сценарій. На худвідділі режисер Шпиковський на “швидку” зачитав для редакторів добре оформлений з літературного боку матеріал. Без попередньої думки, без глибокої аналізи твору редактори приступили до його обговорення. Під час обговорення можна було чути таке: “У сценарії багато прекрасних, з боку художнього й ідеологічного, епізодів” (Редактор Фартучний. Стенограма). “Я за сценарій. Сценарій дуже гарно літературно оформлений” (О. Корнійчук. Стенограма). і т. д. і т. д.

Отже, цей політично невірний, слабкий з художнього боку матеріал, який нічого спільного не мав з настановами партії, художній відділ схвалює.» [8, 6].

Згодом, за свідченням автора вищенаведеної статті, режисер М. Шпиковський виїхав для філь-

мування затвердженого сценарію спеціально до Одеської кінофабрики.

«Йому було складено всі умови для нормальної роботи, але це не врятувало шкідливих помилок, що їх припущено в сценарії.

Фільмуючи й переробляючи “на ходу” сценарій, режисер Шпиковський доперероблявся до того, що далі продовжувати фільмування не можна було. Він “рятує становище” пропозицією: — змінити фактуру. Викинути сільський радгосп (на тлі якого вже було зафільмовано більше 30% матеріалу) й замінити його рибальським радгоспом.» [8, 6].

Виробничим відділом Одеської кінофабрики було розглянуто пропозицію режисера, і відмовлено у можливості проведення таких радикальних змін уже у виробничому процесі. Було видано наказ продовжувати зйомки за попередньо узгодженим й офіційно затвердженим планом.

«Шпиковський, плутаючись, змінюючи епізод за епізодом, зняв ще 50%, а потім одного дня не з’явився на зйомку.

З’ясувалось, що режисер Шпиковський, який витратив на цю картину до 10000 карб., втік до Москви, де він постійно мешкає.» [8, 6].

Отже, якщо вірити авторові статті О. Миколаєнку, то М. Шпиковським було відзнято у сумі фактично більше як 80% майбутнього фільму, після чого він все покинув і без будь-яких повідомлень і попереджень виїхав, «втік» до Москви. Ймовірно, це не видалось би дивним, якби йшлося про недосвідченого режисера... Однак у творчому доробку М. Шпиковського на той час було уже кілька, можливо, не надто успішних, та бодай завершених великих повнометражних постановочних фільмів, різних за жанрами та за стилістичним втіленням...

З іншого боку, чому б не повірити обуреному авторові і не припустити, що режисер М. Шпиковський не зміг подолати творчу кризу чи не зумів реалізувати написаний ним сценарій і у розпачі, без попереджень, залишив знімальний майданчик майже наприкінці знімального періоду?..

Беручи до уваги факти біографії М. Шпиковського, все ж повернемося до його режисерської творчості, зокрема до фільму «Хліб».

Л. Госейко у своїй відомій праці «Історія українського кінематографа. 1896–1995» дає надзвичайно критичну оцінку фільмові: «“Хліб”, як зразок відразливого дидактизму, є одним із тих фільмів-парадигм на службі брехні, що ними прикрито справжні наміри майбутніх активістів творення голодомору.» [2, 67].

У великій праці «Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941» згадки про фільм М. Шпиковського «Хліб» також не відрізняються особливою прихильністю ані до автора, ані до самого фільму. «Відсутність глибокого проникнення в дійсність характерна також для фактографічних “документалістських” кінофільмів Д. Вертова і М. Кауфмана (“Симфонія Донбасу”, “Нечуваний похід”) і для абстрактних “синтетичних” картин (“Хліб” М. Шпиковського, “Генеральна репетиція” М. Білінського тощо), що були поширені в ті роки в українському кіно.» [4, 11]. Ці тенденції розвитку українського кінематографа другої половини 20-х років ХХ століття, що відзначають українські радянські дослідники А. Жукова та Г. Журов, автори пов’язують з проблемою відтворення дійсності: «...Найважливішою проблемою українського кіно цього періоду було відтворення дійсності в яскравих художніх образах, переборення соціологізаторських і формалістичних уявлень про значення образу людини в кіномистецтві. Ця проблема була безпосередньо зв’язана з формуванням соціалістичного світогляду і вірним розумінням принципів реалістичного мистецтва, основним змістом якого є людина в усьому багатстві її внутрішнього світу.» [4, 11].

Однак авторів перелічених кінематографічних творів навряд чи можна звинуватити саме у відсутності «відтворення дійсності в яскравих художніх образах». У згаданих фільмах дійсність знаходить якраз максимально яскраве екранне втілення. Інше питання — щодо «вірного розуміння принципів реалістичного мистецтва». Тут, справді, режисерів можна запідозрити у радикальному експериментуванні, яке не зовсім відповідало тим принципам реалізму, котрі вже остаточно сформувалися і закріпилися в радянському мистецтві у 30-ті роки ХХ століття.

Важливим також у наведеній цитаті є те, що автори нарисів про українське радянське мистецтво 1930–1941 років характеризують фільм «Хліб» М. Шпиковського поруч з широко визнаним, уже хрестоматійним, фільмом Д. Вертова «Симфонія Донбасу», і назва фільму «Хліб» та ім’я його автора стоїть поруч із прізвищами Д. Вертова та М. Кауфмана. Зрештою, навіть неважливо, у якому сенсі цей перелік оцінюється. В будь-якому випадку, з контексту виходить, що, за усіма ознаками, йдеться про неординарні явища того чи іншого естетичного і художнього порядку. Таким чином, таке означення фільму шановних українських радянських дослідників А. Жукової та Г. Журова ставить «Хліб» у перелік тих філь-

мів, які містять у собі певні авангардні пошуки, до фільмів, в яких так чи інакше наявний чітко виражений авторський стиль і де засоби художньої кінематографічної виразності часто свідомо та широко задіяні для передачі певних змістів та сенсів.

Можливо, подібне твердження видається дещо передчасним і суперечливим. Однак факт чіткого визначення фільму «Хліб» М. Шпиковського авторами серйозного наукового дослідження і залучення його до перших рядків у переліку «абстрактних “синтетичних” картин» вимагає особливої уваги. Таке формулювання радянських науковців, оскільки воно являє собою узагальнення, де чітко не визначений характер і якість цих термінів «абстрактності» та «синтетичності», проковує до більш ретельного вивчення специфіки даного фільму.

Журнал «Кіно» на своїх сторінках неодноразово свого часу звертався до вивчення творчого методу режисера М. Шпиковського — як на прикладі фільму «Хліб», так і на прикладі інших його стрічок у різноманітних контекстах і аспектах. У різні роки про особливості його режисерської творчості писали автори: В. Девятнін, А. Кесельман, Є. Адельгайм та інші.

На «творчу методу» М. Шпиковського звертає увагу сучасник режисера Є. Адельгайм, автор великої, досить жорсткої, критичної, точніше навіть викривальної статті «Режисер механіст. Про творчість реж. Шпиковського», що була надрукована у журналі «Кіно» в 1–2 числі за 1932 рік. На початку статті автор зауважує, що «постать режисера Шпиковського зовсім не випадково повертає до себе увагу тих, хто працює над проблемою творчої методи в кіні» [1, 14], тим самим наголошуючи на особливості цієї «методи». Надалі Є. Адельгайм зосереджується на «ідейних хибках та політичних збоченнях» режисера, які викривають його справжню сутність, його «дрібно-буржуазну, міщанську ідеологію».

Зокрема, Є. Адельгайм засуджує формалістичні ухили в роботі режисера. Таким чином, аналізуючи фільм «Шкурник» з цих позицій, він звертає увагу на таке: «формалістичність Шпиковського виявляється не тільки в його розумінні комедії, як механістичної сукупності епізодів, що повинні лише викликати сміх» [1, 16], а вбачає формалістичність підходу також при вирішенні режисером окремих сцен та епізодів фільмів, зокрема, сцени бою, наприклад, у тому ж фільмі «Шкурник».

Ще один дописувач журналу «Кіно», В. Девятнін, у своїй досить прихильній статті 1930

року «Про “Хліб”» достатньо точно характеризує стилістичні особливості підходу режисера фільму «Хліб» до вирішення теми колективізації та створення колгоспу: «Режисер Шпиковський для художнього втілення цієї проблеми шукає й будує такі форми, які органічно виявляли б специфічною мовою кіна внутрішній зміст проблеми. Головна ставка Шпиковського, його принципова настанова, це — лаконічність та щирість, як в композиції окремого кадру, так і в композиції всього фільму.» [3, 4].

Що ж до безпосередньо фільму «Хліб», то в цьому разі радянська цензура дуже чітко визначила і оцінила художні пошуки режисера М. Шпиковського. Слід взяти до уваги усі факти, пов'язані з долею фільму, і зауважити, що, незважаючи на свою ніби цілком очевидну практичну мету та усталену «парадигматичність», його все ж було заборонено до показу з надзвичайно різким висновком. Стрічку було звинувачено в подачі хибного уявлення боротьби за хліб та загалом у хибному тлумаченні проблеми хліба, а також у відсутності зв'язку перебігу подій у ньому з соціалістичним будівництвом; крім того, фільмові закидали відсутність зображення середнього класу селянства та невисвітлення тем підготовки таких процесів, як знищення куркульства і колективізації: «Фільм двічі розглядався ГРК РСФСР, який відхилив обидва варіанти картини. В протоколі № 3430 від 02.04.30 подано такий висновок політредатора:

“Картина дає хибне уявлення про боротьбу за хліб. Середняк з картини випав повністю. Період відновлювальний (обмеження кулака, відносно економічне укріплення кулака), НЕП, класова боротьба, підготовка політичних передумов для ліквідації кулачества і колективізації — все це випало з картини. Проблема хлібу трактується в фільмі поза зв'язком з соціалістичним будівництвом. Питання про те, що індивідуальне землекористування ставить межу розвитку народного господарства, в картині не висвітлене. Картина перегукується з вузькими місцями нашої сучасності. Зміни, внесені в новий варіант картини, не усунули з неї основних її недоліків. Картина викривляє історичну дійсність в галузі вирішення аграрного питання.”» [7, 17].

«Земля виступає тут, як основна русійна сила суспільного руху. Фетишизація землі, біологічне замилування в ній, просякає всю картину. Куркуль схарактеризований тут не як визискувач, не як гальмо в соціалістичній справі, а тільки як людина, що має багато землі. Боротьба з куркулем іде по лінії не боротьби з класовим ворогом, а по

лінії війни за куркульську землю.» [1, 16] (курсив Є. Адельгайма). І далі: «Фетишизація землі і нерозкритий образ куркуля призводить до того, що боротьба куркуля з біднотою за землю виправдовується так само, як і боротьба бідноти з куркулем. Вічна жаждоба землі — ось закон цієї боротьби за Шпиковським. Класова якість знову стирається. Боротьба з куркулем у картині йде під куркульським гаслом. Картина, проте, ні в якій мірі не з'ясовує, чим куркульська практика відрізняється від колгоспної й цим знову затушовує специфіку соціалістичних форм господарювання, замазує ті причини, що призвели до ліквідації куркуля як класу на базі соціальної колективізації.» [1, 16].

«Самий процес колективізації подав Шпиковський спрощено, ляковано, схематично, цілком на літфронтівський кшталт. Ми не бачимо єдності й боротьби суперечностей у психіці одноосібника. Перед нами — абстрактна, не типізована маса, що під впливом оратора підносить руки й одностайно йде за колективом. Дрібно-буржуазний режисер проблему показує незаможницької маси розв'язує арифметично, по-літфронтівському: через масовку, а не через конкретні образи живих класових людей з певною сумою індивідуальних, психологічних ознак. Сцени колективізації позбавлені специфіки мистецтва: їм бракує наявності образу, як загального, що дано в окремому, як ідеї, що подана в конкретній почуттєвій формі. Шпиковський не хоче зрозуміти основних причин і пружин колективізації. Тому процес переходу одноосібника на рейки колективного, соціалістичного господарства, є чужий і далекий нашому режисерові. Стоячи на своїх хибних ідейних позиціях, Шпиковський не може відтворити цей процес у правдивих і конкретних формах. Шпиковський, зовні засвоївши тему, неминуче вийшов на стежку схеми, чистої абстракції, сумнівної публіцистики.» [1, 16].

Автор засуджує також окремі образи фільму. Він переконаний, що негативні персонажі режисера подав більш яскраво і виразно, аніж позитивні герої, і це негативно впливає на глядацьке сприйняття. І, зрештою, глядач більше співпереживає персонажам, які мають сприйматися як «класовий ворог», аніж простим робітникам і селянам, які показані сіро і невиразно. «Приміром, куркуль, який борсається на ріллі, захищаючи власну землю, впливає на глядача в значно більшій мірі, аніж сцени колективізації. Схематичний робітник, осяяний вогнями мартенів, який репрезентує пролетарське місто, залишається мертвою формулою, попри свою естетизованість. Навпаки,

художньо функціонують постаті колишніх людей і міщан-обивателів, які намагаються затримати поїзд з хлібом, що їде на засівну кампанію. Отже, ми не бачимо тих людей, які посилають цей поїзд, а бачимо лише тих, хто хоче зірвати допомогу селу. Такий нерівний розподіл способів зображення основних сил нашої дійсності є шкідливий щодо політичної функції.» [1, 16].

Такої саме точки зору дотримуються уже цитовані вище українські радянські дослідники А. Жукова та Г. Журов. Вони стверджують, що «фільм “Хліб” позначений одним з типових недоліків тогочасного мистецтва, коли всупереч всім намаганням автора показати перемогу нового, старе було відображено більш яскраво. Образ куркуля, який запекло бореться за “свою землю”, вийшов у фільмі переконливішим, ніж селянська маса або робітники, що приходять їй на допомогу. Прагнучи, наприклад, показати боротьбу бідняків з куркульством і перемогу перших, режисер використовує алегоричні порівняння, які були характерними для багатьох кінотворів кінця 20-х — початку 30-х років. Так, наступ бідняка на куркуля зображений у фільмі у вигляді двох пар чобіт, з яких один — драний — насувається на другий — цілий.

Відображення подій сучасності на перших порах було ще досить поверховим. Давалися знаки соціологізаторства, практика “агітпроп фільму”, рапівська схема “живої людини”» [4, 18].

І, як висновок, Є. Адельгайм у 1932 році висловлює: «“Хліб” у такий спосіб функціонує шкідливо. Дрібно-буржуазний режисер, трактуючи ліквідацію куркуля, як класу, проймається куркульськими тенденціями у висвітленні причин цього процесу.» [1, 16]. Фактично автор звинувачує режисера у прихильності та співчутті до «ворожого» куркульського класу, яку той виказує на широкий глядацький загал.

Також і попередній, створений в Україні, фільм режисера М. Шпиковського «Шкурник» (інші назви: «Знайоме обличчя», «Цибала», «Історія одного обивателя», «Пригоди Шмигуєва») 1929 року було вилучено з прокату. Підставою до цього було проголошено недостатнє висвітлення подій громадянської війни в Україні, а лише негативних її сторін: грабунку, бруду і, зокрема, показу у фільмі обмеженості представників Червоної Армії тощо.

«Зі всієї продукції Шпиковського це чи не найреакційніший фільм. Тут дрібнобуржуазна безпринципність об'єктивно грає на руку нашому класовому ворогу. Цей фільм замість того,

щоб викривати шкурника, шахрая-міщанина, перетворюється на апологію пронири, пройдисвіта, обивателя. Шпиковський однаково бере на глум і денікінців, і бандитів, і червоних.» [1, 15]. І далі: «Об'єктивно “Шкурник” плямує, паплюжить добу воєнного комунізму. Героїчний період пролетарської революції виступає тут у странно-добраних негативних виявах, у гидкому шумовинні на поверхні грандіозних подій. За міщанським бюрократизмом, самогонщиками, за канцелярськими папірцями не побачив режисер Шпиковський головних пружин історичного конфлікту, не побачив, як гине в крові і в боротьбі старий капіталістичний світ. Шпиковський пройшов повз героїв доби воєнного комунізму, щоб зупинити нашу увагу на безнадійних йолопах, що ніби правили за центральні постаті в радянському апараті.» [1, 15]. «...Радянська дійсність дає, на думку Шпиковського, більше матеріалу для того, щоб викликати сміх, аніж практика сил ворожих робітничій клясі, то вона в основному потрапляє під сатиричний вогонь фільму. Отже шкідливе політичне настановлення реалізується через механічне й формалістичне трактування теми: нанизування комедійних ситуацій поза їх якісним сенсом, ігнорування якісних відмін двох класових таборів, добір епізоду з зовнішньою установкою на самоцінний сміх.» [1, 15].

Тематика фільмів М. Шпиковського, проте, завжди чітко відповідала ідеологічній парадигмі розбудови нового радянського суспільства. Таким чином, фільм «Шкурник» був покликаний засудити, висміяти позицію обивателя-присотсуванця Аполлона Шмигуєва, який намагається всіма можливими засобами збагатитися під час безладу громадянської війни. Фільм «Хліб» піднімає тему перших кроків колективізації та створення колгоспів в українському селі.

У тому ж дослідженні А. Жукової та Г. Журова «Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941» автори, розглядаючи фільм І. Кавалерідзе «Перекоп», критично оцінюють відсутність у ньому «наскрізного сюжету та індивідуалізованих художніх образів». Вони звинувачують автора також і у тому, що фільм розпадається на окремі, хоч і яскраво зроблені епізоди, які, однак, не зв'язуються в єдине сюжетне ціле. Після цього вони одразу, через порівняння, переходять до аналізу фільму «Хліб» М. Шпиковського.

Також, зазначають автори дослідження, «образи, створені І. Кавалерідзе у фільмі, несуть у собі узагальнення, але тяжіють до абстракції, бо герої фільму позбавлені ще конкретних, психологічно переконливих характерів.

У фільмі “Хліб” М. Шпиковського також відбулося невміння створювати правдиві образи людей. У ньому відсутні не лише психологічне розкриття характерів, а й узагальнення, притаманні образам “Перекопу”» [4, 18]. І знову хочеться звернути увагу, що фільм М. Шпиковського «Хліб» порівнюється авторами саме з «Перекопом» І. Кавалерідзе. Таке порівняння і в даному контексті також видається зовсім не випадковим.

Загалом, важливо зауважити, що в «Українському радянському кіномистецтві...» автори неодноразово згадують фільм М. Шпиковського «Хліб» поруч із фільмами та з режисерами, у творчості яких знайшли яскравий прояв конструктивістські авангардні тенденції. Випадковий чи не зовсім випадковий такий збіг, та все ж, зважаючи на нього, уявляється цілком доцільним звернути увагу на наявність чи відсутність таких тенденцій у самому фільмі «Хліб» та в інших фільмах режисера М. Шпиковського.

Розпочати такий аналіз доречно з уже згаданої й цілком відповідної в конструктивістському контексті цитати зі статті В. Девятніна 1930 року «Про “Хліб”» в журналі «Кіно». Автор точно визначив загальний стилістичний стержень роботи режисера над фільмом: «Режисер Шпиковський для художнього втілення <...> проблеми шукає й будує такі форми, які органічно виявляли б специфічною мовою кіна внутрішній зміст проблеми. Головна ставка Шпиковського, його принципова настанова, це — лаконічність та щирість, як в композиції окремого кадру, так і в композиції всього фільму.» [3, 4].

Справді, слід погодитись, що М. Шпиковський обирає лаконічну мову як для вираження окремого образу, так і для більш масштабних монтажних, внутрішньокадрових, чи то змістовних побудов. Ідея доцільності стає для автора фільму вирішальною у виборі та залученні художніх засобів виразності.

Водночас, попри вже означену лаконічність, і навіть не в суперечності з нею, у тексті статті, висловлюючи своє враження про «Хліб», автор вдається навіть до порівнянь фільму з музичним та поетичним твором. Справді, такі аналогії не можна вважати випадковими, адже фільм існує у чітко вибудованому ритмічному полі. Причому це поле не є фіксованим, воно постійно видозмінюється, пропонуючи глядачеві впродовж перегляду фільму різноманітні ритмічні композиції.

«Окремі кадри картини свідомо відмежовано від супровідних моментів.

Вперто та послідовно уникають акомпанементу (хай пробачать мені це музичне розуміння) до основної мелодії.

Мелодія навмисне оголюється.

Звідси перетворення окремих кадрів на слова монтажних шматків на вірші, частин на строфи.

Звідси пісенний лад речі в цілому.» [3, 4].

Таким чином, поруч із, здавалося б, абсолютно статичними епізодами, виникають радикально ритмічні, виразні шматки, які стимулюють увагу і працюють як активні акценти. Важливо, що такі шматки не існують відірвано від сюжету, а, навпаки, в сюжетному контексті працюють на емоційне підсилення вражень.

«... Ми вважаємо досягненням Шпиковського те, що “Хліб” має кривий зв’язок з роботами Довженка, бо зв’язок цей історичний, бо орієнтація на майстрів, на класиків кіна, — є запорука нашого органічного розвитку та наших майбутніх досягнень.

Якщо Довженко — могутній епічний майстер, якщо він охоплює те чи інше явище в цілому, якщо він потужно веде вперед, накреслюючи нові шляхи, то Шпиковський — лірик.

Не намічати шляху, але йти цим шляхом — доля цього майстра.» [3, 4].

Ще раз уже в іншому контексті згадаємо цитату з викривальної статті Є. Адельгайма про фільм «Хліб» 1932 року: «Земля виступає тут, як основна русійна сила суспільного руху. *Фетишизація землі, біологічне замилування в ній, просякає всю картину.*» [1, 16]. Подібне «замилування» і «фетишизацію» так критично оцінену автором статті аж ніяк не можна віднести на рахунок простого наслідування або копіювання методу роботи більш успішного режисера. Весь фільм свідчить саме про природне походження таких тенденцій і про пошук режисером доцільних виражальних засобів для передачі своїх переживань.

І далі у своїй статті В. Девятнін продовжує думку: «“Хліб” не потрясає, як “Арсенал”. Він тільки співає те, про що співається та треба співати сьогодні.

Він зміцнює та художньо асимілює здобутки піонерів. Він культивує, вирощує молоді паростки нашої кінематографії. В цьому його серйозна місія та велике, потрібне зараз, культурне досягнення. Шпиковський не утворює школи, але він допомагає багатьом молодим культурно бачити та сприймати явища сьогоdnішнього дня.» [3, 4].

У праці Є. Марголіта та В. Шмирова «Вилучене кіно» автори так коротко визначають фільм «Хліб»: «Кіноепопея про боротьбу вчорашніх

червоноармійців за соціалістичний уклад села, зроблена під явним впливом поезики О. П. Довженка. Чудова операторська робота.» [7, 17].

Свою чергою, звертаючи увагу на перегук з поезикою О. Довженка, автори цілком слушно визначають жанр фільму «Хліб» як кіноепопею. Звернення до цього жанру для М. Шпиковського було незвичним. До цього він зосереджував свої режисерські зусилля на жанрі комедії.

В. Девятнін також зауважує, що фільм «Хліб» М. Шпиковського вирізняється з-поміж його попередніх постановок: «... Якщо взяти до уваги той крутий тематичний поворот, який проробив цією картиною Шпиковський від своїх попередніх робіт: “Шклянка чаю”, “Квартира на три кімнати”, “Шкурник”, — це одна лінія. І ось “Хліб”.

Питання ясне. Це зовсім нова царина для Шпиковського, це перша його робота на цій новій царині.» [3, 4].

Однак таке твердження доречно щодо творчості режисера виключно в тематичному та жанровому контексті. Щодо стилістичних пошуків, то тут слід зауважити, що і у деяких попередніх фільмах М. Шпиковський вирізняється своїми формотворчими експериментами, зокрема, у монтажних побудовах. Про це свідчать кадри з фільму «Шкурник» 1929 року.

Імовірно, що зовсім не випадково стаття, надрукована в журналі «Кіно» за 1929 рік, про роботу над фільмом «Шкурник», а у тодішній версії — «Цибала», була написана ніби з основного місця дії — з монтажною, де режисер працював над побудовою фільму. Автор статті Л. Кесельман зауважує: «Коли говорити про труднощі монтажу взагалі, — то найтяжчий монтаж припадає на долю комедії. Шпиковському доводиться оперувати важким і невдячним матеріалом. Бо кожний окремих кавалок плівки сам по собі нічого смішного в собі не має.» [6, 11].

Особливого експериментального підходу набувають сцени, де режисер засобами монтажу прагне передати звуки скрику, пострілів, вибухів тощо. В окремих випадках він застосовує монтаж дуже коротких кадрів, інколи з почерговим включенням затемнення між ними. Останнє аж ніяк не пришвидшує дії, навпаки, працює на її затримання і затамування та надає особливого акценту кожному наступному кадру, вирізняючи і підсилюючи його, навіть такому короткому, яким він з’являється глядачеві.

Крім того, режисер в окремих випадках ніби намагається перенести авангардні знахідки радянського документального кінематографа в поста-

новочне кіно. Такими, зокрема, видаються кадри у четвертій частині фільму, де йдеться про зміну влади в невеликому містечку. Представники старої влади змушені тікати, нової — переслідувати втікачів. Метушню режисер передає динамічним монтажем з тими самим короткими планами, експресивними кадрами. Серед цього хаосу ніби «розбивається навіпід», і це буквально показано у кадрі. Кадр дає алюзію на відомі експерименти і конкретні кадри Дзиги Вертова з фільму «Людина з кіноапаратом» того самого 1929 року.

Особливої уваги у фільмі «Шкурник» заслуговують також і пластичні вирішення окремих сцен, які ставлять фактуру оповіді, надзвичайно простої та лінійної, на піднесено епічний рівень. До таких сцен належать, зокрема, сцена у полі під час перестрілки з ворожими військами серед достиглої пшениці — паралельно зі жнивими (у першій частині фільму). Зі змахом коси лягає на землю не дозріле колосся, а кілька солдатів, причому режисер особливо не наголошує приналежності їх до жодної зі сторін. Він, схоже, констатує саму смерть як невідворотну данину війні. Смерть серед достиглого колосся, серед пишного буяння життя схоже, є основною темою цієї виразної сцени.

Однак зовсім інакше трактування цієї сцени подає С. Адельгайм у своїй статті «Режисер механіст. Про творчість реж. Шпиковського». Автор викриває ідеологічні та політичні хиби М. Шпиковського. Він звертає увагу, зокрема, на формалістичність роботи режисера і вбачає у цій сцені саме яскраво виражений формальний підхід. «Для характеристики формалістичних тенденцій Шпиковського прикметна сцена бою. На перший погляд здавалося б, що режисер вводить селянські персонажі, щоб показати їхнє диференційоване ставлення до боротьби білих і червоних. Насправді ж, виявляється, що селяни показані з позицій чистого формалізму. Шпиковському треба було знайти порівнення до смерті людей, що їх косить кулемет. Селяни жнуть жито, воно безпорадно лягає на землю, нагадуючи про трупи. Ефектну паралель знайдено, режисера більше ніщо не турбує і селяни, які виконали цю вузько-формалістичну роль, зходять з кону. Отже, формалістичне трактування епізоду відволікає увагу глядача від реальних класових процесів і конфліктів, допомагає затушувати, змазати роллю селянства в громадянській війні.» [1, 16].

Однак автор статті, ймовірно, сам того не бажаючи, все ж віддає належне режисерові. З його оцінки цієї сцени випливає якраз такий висновок: ідеться саме про смерть, незалежно від сторони

конфлікту, на землю лягають люди, обривається людське життя... І ця тема, хоч якими засобами вона була б подана М. Шпиковським, звучить надто чітко, достатньо художньо виразно, переконливо і болісно як для комедійного жанру, в якому зроблено фільм, у тій монтажній послідовності, що її обирає режисер для своєї оповіді. Саме тут режисерові вдається вийти на максимальне узагальнення епічного рівня: поєднати тему збирання врожаю, жнив, що переростає у тему родючості, та тему втраченого життя серед цього врожаю...

Ще однією сценою з виразним пластичним вирішенням у фільмі «Шкурник» є сцена, де головного героя зупиняє посеред поля загін червоноармійців. Вони виривають ніби нізвідки, з тієї самої стиглої пшениці з піднесеними догори руками. Два десятки людей, композиційно виразно розподілених у кадрі, які з'являються зненацька, і водночас застиглих у своєму жесті, — всі разом виступають певним загрозливим символом, живим попередженням...

Сміливі монтажні експерименти, а також абсолютні символічні за своєю фактурою кадри у відверто реалістичному фільмі, хоч як це дивно, не видаються чужими чи незрозумілими. Вони точно і гармонійно влітаються в загальну оповідь.

Ще більший прояв цього «символізму», як його визначає той же В. Девятнін, бачимо і в наступному фільмі М. Шпиковського — «Хліб». Позитивно оцінюючи стилістичні пошуки, критик, однак, зауважує: «Він зробив хорошу річ, але звузив коло її впливу, — це не зовсім масова річ. Простота її переросла популярну простоту. Деякі елементи її ведуть до символіки. Зауважимо: ми аж ніяк не проти символу, як засобу, але ми проти самодовільного символу.» [3, 4].

Фільм «Хліб» відрізняється надзвичайно виразними і чіткими в композиційній побудові кадрами. Звісно, тут слід віддати належне високому професіоналізмові та художньому смаку оператора фільму Олексія Панкратьєва. Фактично кожний кадр фільму є композиційно вивіреном, змістовно точним і продуманим.

Оператор уміло працює з пластичною виразністю кадру: надає чималого значення при його формуванні освітленню, світлотіньовому малюнку, показуючи певний об'єкт, загальному композиційному рішенню та його відповідності змістовому ряду, працює з темними і світлими плямами, різноманітними фактурами; особливого значення набуває ракурс, який часто працює в контексті змістовної складової, акцентуючи значення кожного окремого образу або здійснюючи кардиналь-

не протиставлення уже в монтажному поєднанні окремих кадрів тощо. У своїй роботі всі компоненти операторської творчості незмінно і чітко спрямовані на досягнення основної мети — точно передати зміст того, що відбувається в кожному окремому кадрі зокрема та у фільмі в цілому. Жодний виражальний засіб не використовується випадково, функція кожного — більше змістово-утилітарна і додає нову виразну фарбу в формування змістової та тематично-ідейної складової фільму.

Така робота О. Панкратьєва робить кадри надзвичайно пластичними і виразними. Пози і рухи акторів сплітаються в органічну єдність із загальнопродуманою пластичною композицією кадру. Ретельна робота з виражальною складовою дає змогу піднести змістову складову на рівень тематичного та ідейного контексту.

Та, слід зауважити, що не лише операторська робота заслуговує тут на окрему розмову. Виразні кадри у поєднанні з незвичним монтажем додають певним сценам фільму особливої привабливості та художньої виразності.

Монтажна побудова фільму «Хліб» відрізняється експериментальним пошуком. Окремі монтажні мотиви фільму дають алюзії на фільми О. Довженка, І. Кавалерідзе та Д. Вертова. В цілому можна відзначити загальний авангардний характер монтажних рішень, окремі сміливі монтажні експерименти, що відповідають тенденціям конструктивістського кінематографа.

Якщо вдатися до більш послідовного і ретельного аналізу монтажу фільму за окремими частинами, то можна визначити певні тенденції та характерні ознаки в монтажних побудовах, притаманні авторському стилю режисера.

Частина 1. Прихід червоноармійця з фронту в рідне село до родини показаний кількома статичними, але надзвичайно динамічними у їх монтажному поєднанні кадрами. Чергування кадрів наплічника солдата, що стоїть перед хвірткою рідної оселі, профілю молодої жінки, що колише колыску всередині хати, завмерлі в непорушності його та її постаті складаються у цілісну змістову сцену. Завдяки такому ритмічному монтажу фактично фотографічно нерухомих кадрів народжується динаміка і певна прихована енергетика сцени.

Частина 2. Надзвичайно цікава монтажна побудова сцени переділу землі.

Монтаж статичних кадрів нерівної землі, крутих схилів створює додаткову динаміку початку 2 частини фільму. В нього поступово включаються окремими кадрами титри, які, ще більше загострюють напругу. Поступовим скороченням три-

валості кадрів, укрупненням крутих схилів ярів, скороченням і повторенням титрів, зіставленням різних графічних площин автор домагається максимальної напруженості, після якої з'являються людські постаті на цій землі. Невеличкими групами, спершу по двоє, далі — більше, цілими родинами з дітьми різного віку і статі, ці статичні групові композиції протиставляються як кількісно, так і композиційно, і включаються в загальний монтаж разом із титрами і планами землі. Такі графічні та групові монтажні зіставлення нагадують своїм пластичним та композиційним вирішенням монтажні побудови фільмів І. Кавалерідзе.

Ще один важливий кадр сцени — дуже дальній план, на якому маленький орач, по суті крапка на картатій мапі різнофактурної землі, проводить ралом, ніби перекреслюючи цю мапу, через різні наділи, просуваючись за діагоналлю кадру з лівого верхнього кута праворуч донизу. Фактично і цей кадр сцени виглядає цілком статично. Динаміки йому надає та чорна лінія — рілля, яку креслить невидимий орач і яка поступово вимальовується і прямує праворуч донизу. Змістовно і пластично кадр абсолютно відповідний подальшим титрам — «Ріжуть».

Надалі режисер продовжує використовувати різні варіанти крупності того самого об'єкта, повтори, жорстке розмежування коротким титром і повторення титру. Він вдається також до використання різної крупності шрифтів, надзвичайно коротких кадрів, дуже динамічного монтажу. Зокрема, для передачі гучності крику селянина, земля якого потрапляє під переділ, автор використовує більший розмір шрифту титру, а також дуже короткі кадр з селянином та кадр титру (того, що він кричить)...

Також у цій частині з'являється кадр орача на тлі неба. Ракурс зйомки і характер кадру дають алюзію на ракурсні кадри фільмів І. Кавалерідзе. Та все ж у фільмах останнього цей ракурс дається ще більш крутим, за рахунок чого усі об'єкти видаються більш монументальними та фактурними. У фільмі «Хліб» цей ракурс абсолютно виправданий з точки зору розвитку сюжету, хоч і не створює іще подібного ефекту, однак у низці монтажно послідовності кадрів виглядає цілком виразним і несподіваним.

Частина 3. Початок третьої частини — обрис селянина-сіяча на тлі неба вирішено графічно, надзвичайно стримано і виразно.

За сюжетом новина «На посів не вистачає зерна» передається телеграфом. Режисер монтує дуже короткі статичні кадри різної крупності

електричних дротів та стовпів у різних ракурсах і частинах, досягаючи фактично ефекту миготіння кадрів. Монтаж цього уривка фільму можна порівняти з монтажем документальних стрічок Д. Вертова. Імовірно, режисер і запозичив цю стилістику монтажу з фільмів документаліста-авангардиста.

Є. Адельгайм подає своє бачення монтажу даного уривка. «Історичний процес, що його творять живі клясові люди, режисер-механіст показує, як рух *мертвих речей*. Він безсилий показати зв'язок міста й села, а через це і розв'язує цей зв'язок у найпростіший спосіб за допомогою показу телеграфних дротів. Цей “економний” символ єдності міста й села, безперечно, характеризує режисера Шпиковського, як митця, що не розуміє, що змика міста з селом провадиться за допомогою живих людей, живих робітників, які зовсім зникли з його очей. Натомість перед нами миготять машини й блимають вогні мартенів. Усе це подано в рафінованому естетизованому пляні. Формалістичні ефекти й естетизм спрямовані на те, щоб у даному фільмі прикрити хибні ідейні і творчі позиції Шпиковського, замаскувати його неспроможність, показати конкретних будівників соціалізму в місті та на селі.» [1, 16].

Зацікавлення саме «мертвими речами» у цьому разі (а також, як бачимо, і в інших випадках) свідчить, зокрема, про перехід до вивчення режисером монтажних виражальних можливостей кінематографа. Здійснений у стилі, характерному для авангарду документального кіно, цей уривок дає можливість говорити про наявність, зокрема, і власних, можливо, не таких сміливих, як у Д. Вертова, авангардних експериментів в творчості М. Шпиковського.

Ці пошуки, за усіма їх ознаками, можна віднести до експериментів конструктивістського характеру з характерними для цього зовнішніми ознаками: зверненням до конструкції як основи будови речі, врахуванням ритмічної складової, особливою увагою до речі як такої тощо. Характерно також, що стимулом для таких пошуків, вочевидь, для режисера ставало знайомство з першовими екранними творами радянського авангардного кінематографа свого часу, і, що також надзвичайно важливо, насамперед з фільмами українських режисерів, а також творами, що їх було реалізовано в Україні.

За сюжетом, відповідаючи на запит села, промислове місто, незважаючи на нестачу хліба, все ж передає селу зерно на посів. І потяги вивозять зерно у різні колгоспи. Імовірно, саме цей епізод різко засудив Л. Госейко як зразок відразливого

дидактизму «на службі брехні, що ними прикрито справжні наміри майбутніх активістів творення голодомору». Однак «фільму-парадигми на службі брехні» режисерові все ж не вдалося створити.

Є. Адельгайм в уже цитованій викривальній статті жорстко засуджує спосіб показу жителів міста. Вони, на його думку, настільки виразні і переконливі у своїм прагненні зупинити поїзди, що викликають більше співпереживання, ніж позитивні персонажі — ті, хто відправив зерно на село. І таким чином цей зовсім нереальний, вигаданий авторами фільму епізод набуває «шкідливого» значення. «Навпаки, художньо функціонують постаті колишніх людей і міщан-обивателів, які намагаються затримати поїзд з хлібом, що їде на засівну кампанію. Отже, ми не бачимо тих людей, які посилають цей поїзд, а бачимо лише тих, хто хоче зірвати допомогу селу. Такий нерівний розподіл способів зображення основних сил нашої дійсності є шкідливий щодо політичної функції.» [1, 16].

Шпиковський, свідомо чи несвідомо, досягає такого результату, в тому числі й за рахунок напруженого та виразного монтажу, де задіяні і кадри з вагонами, і голодний натовп, і охоронці з гвинтівками... Справді, здійснене режисером монтажне поєднання радше викликає співчуття до голодних...

Частина 4. На тлі ораної землі відбувається розмова головного героя з батьком, який каже: «Не зійде чуже на чужому». І вже на самоті, розмовляючи з конем, старий дід промовляє: «Терпи... такі тепер часи...». Син на тлі неба продовжує сіяти...

Напад вершників, імовірно селян-заможників, на сіячів у полі вирішено в той саме монтажний спосіб: кадри, що стають дедалі коротшими і крупнішими, перемежуються короткими титрами, в яких використовується різна крупність шрифту. Сцена завершується дуже короткими кадрами: деталь — дуло рушниці, короткі крупні плани нападника, що нищить шаблею мішок з зерном та героя-сіяча, що спокійно цілиться. Постріл передано низкою надзвичайно коротких кадрів, що створюють ефект миготіння: дуло рушниці, коротке затемнення, обличчя сіяча. На загальному плані на тлі неба, перед переляканим дідом, який захищає своїм тілом мішки з зерном, нападник падає з коня, кінь повільно бредє вздовж обрїю...

Дід встає, випростовуючись у небо, пересипає у жменях зерно: «Зійде... зерно воно зійде...»

Частина 5. Титр «Вродило!» з'являється кілька разів, розмежуючи кадри з полем пшениці, маючи різний розмір шрифту, що збільшується фактично на очах глядача.

Серед поля, що хвилюється під вітром, — поодинокі чорні постаті селян, які уважно обстежують колосся, визначаючи якість зерна...

Старий дід вклоняється ниві, що рясно вродила. Вона ніби відповідає: вітер хилить колосся, перекочуються полем хвилі...

Частина 6. Останні кадри фільму «Хліб» Є. Адельгайм, приміром, оцінює як прояв того самого формалістичного режисерського методу, який впроваджує М. Шпиковський у своїх фільмах. «Стоячи на своїх хибних ідейних позиціях, Шпиковський не може відтворити цей процес у правдивих і конкретних формах. Шпиковський, зовні засвоївши тему, неминуче вийшов на стежку схеми, чистої абстракції, сумнівної публіцистики. Особливо характерні останні кадри картини: наступ незаможника на куркуля показано через пласку символіку — чобіт незаможника насувається на чобіт глителя, а класова боротьба на новому етапі розв'язується через безпосередню бійку двох представників протилежних класових сил.» [1, 16].

Сцена поединку між головним героєм та заможним селянином відзнята на чорному тлі в умовному просторі й вирішена засобами монтажу на крупних планах. Обличчя одного персонажа, обличчя іншого персонажа, короткий титр «пора кінчать!», очі одного, очі іншого, знову титр, ноги — один наступає, інший відходить, стискаються кулаки, очі одного, іншого, обійми, чоботи, що вгрузають в землю, земля летить з-під чобіт... Герой на середньому плані на чорному тлі піднімає над собою й кидає на землю ворога, обертається на камеру... І знову миготять кадри з дротами: «Говорять Халепці... Ти чуєш?»... Електрик усуває пошкодження. Герой зі свого чорного тла з усмішкою вітається з ним, піднісши руку...

Отже у фільмі М. Шпиковського «Хліб» виразно простежуються авангардні тенденції, які мають чітко виражені ознаки конструктивістського підходу. Вони виявляються у формуванні пластичного вирішення фільму, в композиційних рішеннях як окремих кадрів, так і цілих сцен, у роботі з ракурсом, світлом та тривалістю кадру і особливо в монтажі. Монтажна побудова фільму звертає на себе увагу загальним особливим ритмічним строєм, який являє собою живу рухому фактуру, котра підсилює окремі сцени чи епізоди або нівелює окремі фрагменти. Завдяки сміливим

монтажним пошукам режисерові вдається досить виразно доносити певні змісти і сенси до глядача.

Крім того, слід відзначити, що у фільмі М. Шпиковського «Хліб» виразно простежуються впливи провідних українських режисерів-авангардистів 1920–1930-х років: О. Довженка, І. Кавалерідзе, Д. Вертова. Якщо ж не можемо сказати про цілком послідовне наслідування, то у такому разі, напевно, слід зауважити певні закономірні тенденції, що уже сформувалися й мали місце у цей період в українському кінематографі та переймалися навіть не зовсім місцевими режисерами, яким можна вважати М. Шпиковського. Таким чином, слід говорити про сталі традиції української кінематографічної школи, що на даному етапі уже певним чином закріпилися у своєрідний виразний і неповторний стиль. І цей стиль, в свою чергу, становив ту особливу фактуру, яку, так чи інакше, свідомо чи несвідомо, переймали режисери з інших країв.

Джерела та література:

1. Адельгайм Є. Режисер механіст. Про творчість реж. Шпиковського / Є. Адельгайм // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1932. — № 1–2, січ. — С. 14–17.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко ; пер. з франц. — К. : КІНО-КОЛО, 2005. — 464 с.
3. Девятнін В. Про «Хліб» / В. Девятнін // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1930. — № 2 (74), січ. — С. 4–5.
4. Жукова А. Є., Журов Г. В. Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941. / А. Є. Жукова, Г. В. Журов. — К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1959. — 236 с.
5. Капельгородська Н. М., Глущенко Є. С., Синько О. Р. Кіномистецтво України в біографіях / Нонна Капельгородська, Євгенія Глущенко, Олександра Синько. — К. : АВДІ, 2004. — 712 с. — С. 679.
6. Кесельман А. За монтажним столом / А. Кесельман // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1929. — № 4 (52), лют. — С. 11.
7. Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино 1924–1953 / Евгений Марголит, Вячеслав Шмыров. — М. : Госфильмфонд России, ВНИИК, Киноцентр, Дубль-Д, 1995. — С. 16–17.
8. Миколаєнко О. Покласти край / О. Миколаєнко // Кіно. Журнал української кінематографії. — ВУФКУ, 1932. — Січень, № 1 — 2. — С. 6–7.
9. Росляк Р. «...ВУФКУ зазнало такої поразки, що тепер невпинно котиться вниз» / Роман Росляк // Кіно-Театр. — 2011. — № 4 (96). — С. 11–14.