



Історія українського кіно. Т. 2: 1930 — 1945 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — Київ, 2016. — 448 с.

Необхідність відтворення цілісної та об'єктивної картини історії українського кіно, яка би відображала особливості його існування в певних історико-політичних і соціокультурних умовах, набуває дедалі більшої актуальності. Адже сьогодні, відроджуючи духовні цінності — як національні, так і загальнолюдські, — ми не маємо морального права мати лиш приблизну уяву про найкращі традиції національної культури, важливою складовою якої є кінематограф. Чимдалі очевиднішим стає той факт, що українська кінематографія, долаючи нав'язану їй тоталітарним режимом штучну провінційність, вперто прагне сягнути рівня кращих світових досягнень, а тому й має своє майбутнє лише в широкому світовому контексті.

Попри значний доробок у вітчизняному кінознавстві, напрацьований протягом кількох десятиліть, автори другого тому вказаної колективної монографії (у складі Р. Бучка, О. Волошенюк, А. Дорошенка, Л. Кульчицької, Л. Новікової, О. Пашкової, Р. Росляка, С. Тримбача) здійснили досить вдалу спробу всебічно висвітлити один з найтрагічніших й водночас плідних періодів 1930—1945 рр. в історії українського кіно, ретельно реконструювавши основні події, що визначали кінематографічне життя як кіномитців, так і пере-

сичних глядачів. При цьому автори дослідження, виявляючи повагу й демонструючи обізнаність з працями попередників, не впадають в крайнощі категоричного заперечення їх внеску у написання вітчизняної кіноісторії, однак пропонують читачеві справді нові підходи до вивчення й сприйняття українського кінематографа означеного періоду. Так, приміром, дослідники беруть до уваги та дають зважену оцінку одному з останніх системних фундаментальних досліджень «Нариси з історії кіномистецтва України» (створеного 2006 р. колективом вчених Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України), що й справді стало вдалим стартом для подальшої розробки актуальної проблематики історії вітчизняного кіномистецтва й потужним стимулом теоретичного осмислення творчої практики кінематографа. Творці «Нарисів...», торкаючись найрізноманітніших явищ історії українського кіно, ставили собі за мету, досягнувши складний процес становлення й розвитку вітчизняного кіномистецтва впродовж ХХ століття, висвітлити різні його етапи. Це не завадило авторам другого тому «Історії українського кіно» знайти інтелектуальні й моральні підстави визначитися з власним внеском у дослідження та інтерпретацію досить короткого часового проміжку національної кіноісторії.

Нові підходи у висвітленні як важливих, так і другорядних (на перший погляд) суспільно-політичних явищ і процесів; творчої, просвітницької, педагогічної й громадської діяльності митців (визнаних і таких, що потрапили до «другого» мистецького ешелону); струшування «бронзи» (чи то «позолоти») з деяких «кінобогів»; об'єктивний аналіз відомих і невідомих, а також навмисне «забутих», «втрачених» фільмів 1930—1945 рр. стали можливими завдяки залученню значної за обсягом джерельної бази, яка до певного часу була недоступною не одному поколінню українських кінознавців. Нині ж як дослідники, так і широке коло громадськості отримали, нарешті, можливість ознайомитись з багатою художньою і теоретичною спадщиною українських кіномитців, з автобіографічними матеріалами, спогадами (іноді засекреченими або з піднятими із навмисного «забуття») про кінематографістів знайомих і близьких, епістолярієм. Усі ці джерела потребують комплексного наукового вивчення й узагальнення — тож високої оцінки заслуговує проведена названими вище дослідниками справді титанічна пошукова робота, опрацювання й систематизація віднайдених матеріалів у приватних та державних архівах як, скажімо, Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Центральний державний архів громадських об'єднань України, Центральний державний кінофотоархів України ім. Г. С. Пшеничного, Національний центр Олександра Довженка, Державний архів Київської області тощо.

Обравши для дослідження зважену і чітку структуру, яку визначають проблемно-хронологічний підхід, логічність і послідовність внутрішньої архітекtonіки, автори книги розглядають український кінематограф крізь призму пластичних концепцій фільмового простору й у контексті світоглядно визначеної візуалізації національних стратегій, що достатньою мірою пояснює його жанрово-стилістичні й зображальні особливості. Важливо, що, аналізуючи як ігрові, так і неігрові кінострічки, дослідники виявляють в них не лише актуальний для свого часу кінематографічний матеріал, а й окреслюють його неприхований симбіоз із першообразами архаїчних міфів, виокремлюючи й обґрунтовуючи риси власне національної художньої культури, які сягають корінням ще в прадавній український примітив, народний іконопис, духовну культуру епохи Бароко.

Визначаючи вектори розвитку передовсім ігрового кіно 1930-х рр., автори дослідження демонструють модерністське трактування сутності

кінопроцесу в Україні. Спираючись на глибокі знання естетики модернізму, що має глибокі історичні корені й наслідує давню філософську традицію, вчені виявляють інтуїтивну, ірраціональну, алегорично-символічну природу художньої творчості, зокрема, кінематографічної. Такий підхід уможлиблює обґрунтування та висвітлення процесу формування та розвитку української операторської школи як школи «пластичного мислення», основне ядро якої склали видатні особистості з потужним мистецьким осягненням світу, зі своєрідним трактуванням форми, простору, руху, символу — О. Калюжний, Д. Демуцький, М. Топчій, досягненнями яких користуватиметься не одне покоління митців.

Розглядаючи гостру проблему української акторської кіношколи (коли часто-густо акторам, на жаль, доводилось залишатись на других ролях), що спиралася на вітчизняну театральну школу, тісно пов'язану з народною творчістю, С. Тримбач доводить, що українські виконавці, інтуїтивно відшукуючи глибинні художні архетипи, черпали переживання й відчуття із надр колективної свідомості, підсвідомості й надсвідомості. У такий спосіб, попри невпинний наступ естетики соціалістичного реалізму, природно виникав живий зв'язок із предками, їхнім тисячолітнім психологічним досвідом, їхніми методами духовного виживання, що виявлялися співзвучними сучасності саме своїм пошуком гармонійних відносин з природою, з космосом, своєю метаморфічністю, вмінням переключатися з високого духовного регістру на низький, матеріально-тілесний, виповнювати побут символікою, знаходити вихід з трагедії життя в рятівному народному гуморі.

У підрозділі, присвяченому системі навчальних закладів вітчизняної кінематографії, важливим є виявлення Р. Росляком двох суперечливих особливостей, які справили найбільший вплив на кіноосвіту як-то: значний розвиток кінематографа — з одного боку, та втрата вітчизняною кінематографією автономії — з іншого.

Аналізуючи систему кіноосвітніх закладів як цілісну єдність взаємопов'язаних елементів, дослідник зазначає, що в навчальних установах здійснювалась підготовка майже з усіх необхідних кіновиробництву спеціальностей, за винятком хіба що художників. Автор вказує на виховання в освітніх закладах фахівців різних рівнів: науковців та педагогів, з вищою освітою, середнього і молодшого персоналу; наявність очної та заочної форм навчання; можливість підвищення кваліфікації як шляхом додаткової освіти, так і

вступу до середніх спеціальних і вищих навчальних установ. При цьому іноді (як це доводить Р. Росляк) доцільно вести мову про потенційні можливості навчального закладу, як у випадку з Київським державним інститутом кінематографії (реалізувати його високий творчий потенціал не дали голод, репресії, війна). Автор логічно підсумовує, що формування системи навчальних закладів в Україні у 30-х рр. ХХ ст. завершило процес становлення кіноосвіти. При цьому випускники навчальних закладів зробили внесок у розвиток кінематографа, який у якісному плані, природно, був неоднорідним.

Слід відзначити також ґрунтовність проведеного у другому томі «Історії українського кіно» аналізу стану кінопрокату й кіномережі, розбудова котрих була спрямована як на відволікання від шкідливих звичок населення (що видається нам досить актуальною нині проблемою передовсім сільських мешканців), так і утримання потенційних глядачів, що становили значну частку населення України, під ідеологічним контролем. Проте при читанні сторінок, присвячених потужним капіталовкладенням та швидким темпам кінофікації українського територіального обшину 1930-х рр., мимоволі виникає бажання провести паралелі між нинішнім сумним станом кіномережі й кінопрокату, що за більш ніж чверть століття перетворились на суцільну руїну й навіть деяке розширення обсягів виробництва фільмів не виправдовує відсутності належної (як для цивілізованої країни) кількості пристойних умов їх демонстрації.

Надзвичайно корисним, на наш погляд, є успішні поки що лише спроби А. Дорошенка (на превеликий жаль, кілька місяців тому він пішов з життя) та Р. Бучка розкрити та проаналізувати (практично невідомі як значній частці науковців, так і читачам-глядачам, поціновувачам українського кіно) мистецькі пошуки українських кінематографістів, які, працюючи за кордоном тогочасної України, створювали фільми європейського стибу і вперше сміливо поєднали їх у загальну картину загальнонаціонального фільмотворення. Це ж стосується й вперше запропоно-

ваного аналізу публікацій спеціальної (і, як виявилось, численної) періодичної (до певної міри об'єктивної й незаангажованої) кінопреси Західної України, що знаходилась у більш комфортних незаідеологізованих умовах, аніж українські радянські видання.

Наповненим новим, невідомим до того матеріалом видається нам підрозділ, підготовлений О. Пашковою й присвячений просвітницькому кіно 1941—1945 рр., зокрема діяльності Київської студії технічних фільмів, котра, використовуючи дидактичні принципи, продукувала стрічки-лекції, стрічки-практикуми, котрі передовсім знадобилися населенню, яке перебувало в тилу або ж опинилось на окупованих територіях, а також військовим на фронтах. Сумно констатувати той факт, якою б корисною виявилась сьогодні в умовах неоголошеної війни подібна кінопродукція.

Автори О. Волошенюк та А. Дорошенко цікаво висвітлюють досі невідомий, дещо несподіваний та потужний (а багато в чому й просвітницький) вплив на населення окупованих у часи Другої світової війни українських територій документальних пропагандистських фільмів, а також легковажних ігрових кіно постановок любовно-пригодницького жанру, що викликали у глядачів задрість щодо європейського способу життя й виявились «міною уповільненої дії» для радянської влади.

Отож хочеться висловити авторам другого тому «Історії українського кіно» щирі подяки за створення сучасної, високоінтелектуальної, наповненої численними новими фактами книги, котра, зрозуміло, матиме продовження пошуків і досліджень у наступних томах. На наш погляд, багатоаспектна праця, котра справді на часі, буде надзвичайно цікавою не лише вузькому колу фахівців, а й (що слід тлумачити як щирий комплімент) широкому читацькому загалу, оскільки написана доступно, не надмір переобтяженою складною термінологією, мовою й дає плідний ґрунт для міркувань (а можливо, й рішучих дій) щодо справжнього, а не віртуального відродження й стрімкого розвитку українського кіно.

Галина ПОГРЕБНЯК