

УДК 791.229.4“1940/1945”

## КІНОХРОНІКА 1940–1945 РОКІВ: ДИНАМІКА СТИЛЮ

Оксана Волошенюк

*У статті досліджено динаміку стилю хронікально-документального кінематографа 1940–1945 років. Кінохронікери пройшли дистанцію від фільмування подій зі свідомо вибудованими мизансценами з досить вузьким подієвим спектром і визначеними соціальними ролями до передачі екранної версії воєнного конфлікту, де інколи різні герої взаємодіяли спонтанно. Документалістика напрацювала стильові репортажні прийоми, що дозволили зафіксувати мікродраматургію реальності. Ключовою фігурою, через яку візуалізувалися воєнні події першої половини Другої світової війни, стала людська особистість. Також кардинальним чином змінилися принцип відбору об'єктів і способи фільмування.*

*Ключові слова:* хронікально-документальний кінематограф, кіно війни, кінорепортаж.

*В статье исследуется динамика стиля хроникально-документального кинематографа 1940–1945 годов. Кинохроникеры прошли дистанцию от запечатления событий с заведомо выстроенными мизансценами с довольно узким событийным спектром и точно определенными социальными ролями к запечатлению экранной версии военного конфликта, где временами спонтанно взаимодействовали разные герои. Документалистика наработала стилиевые репортажные приемы, позволяющие зафиксировать микродраматургию реальности. Ключевой фигурой, посредством которой визуализировались военные события первой половины Второй мировой войны, стала человеческая личность. Также кардинальным образом изменились принцип отбора объектов и способы запечатления.*

*Ключевые слова:* хроникально-документальный кинематограф, кино войны, кинорепортаж.

*The dynamics of newsreel, documentary cinema of 1940s–1945th is investigated in the article. Filmmakers has gone the distance from the filming of events with consciously raised mise en scenes with quite narrow eventful spectrum and defined social roles to the message of screen version of military conflict, where sometimes different heroes interacted spontaneously. The documentation has worked out the stylish reporting receptions which allowed to fix the dramaturgy of reality. The personality became the key figure who helped to visualize military events of the first half of the Second World War. The principles of the selection of the objects and the ways of filming have also changed essentially.*

*Keywords:* newsreel documentary cinema, cinema of war, cinema-reporting.

Радянський кінематограф станом на початок 1940-х років сформувався як ефективний «інтегратор» суспільства, що, за влучним висловом М. Туровської, перетворював ідеологію в серію історій і «дискурсів» задля того, аби пояснити колишнім селянам зміст, форми і вимоги модернізації [15, с. 224]. Очевидно також, що на кіно та інші мистецтва було покладено роз'яснювальну і пропагандистську функції, проте вони не змогли ліквідувати безліч політичних, економічних, соціальних і національно-культурних суперечностей, які існували в радянському суспільстві, що виконувало свій нераціональний стрімкий модернізаційний стрибок.

Советологи [1, с. 218] згодом зауважили, що зовнішня воєнна загроза спонукала до дій з масової мобілізації задля підтримки населенням державного будівництва, змусила пропагандистську радянську машину до прагматичних дій зі створення спільного об'єднаного світогляду. Скажімо, наприкін-

ці XIX – на початку XX ст. ключовими аспектами технологій консолідації націй у Європі були презентування історії через «великих вождів» і «великих героїв» спільнот, повідомлення про владні династії, героїчні подвиги і героїв, які були репродуковані засобами масової інформації та освітою на символічному рівні. Перед радянською партійною верхівкою стояло завдання утримати в покорі неоднорідні народи. Популістські наративні казки про недавнє минуле передбачали формування пантеону з радянських героїв, соціалістичних міфів і людей-легенд. Та, вочевидь, для творення доступного наративу слід було залучити глибші та віддаленіші історичні пласти. Тому керівництво вдалося до русоцентристської ідеології, і відбулося, здається, несумісне – залучення російських національних міфів, героїв, іконографії для популяризації радянської державності, творення спільного національного підґрунтя. І хоча основний фокус був зосереджений на шкільництві з

## ІСТОРИЯ

наголосом на створенні підручників історії із тим-таки «доступним наративом») і пресі, проте до цього процесу долучили також передвоєнний документально-хронікальний кінематограф.

Українському глядачеві постійно нагадували як про пантеон власних доблесних героїв громадянської війни, так і про «славу російської зброї», як, наприклад, у сюжеті, присвяченому виставці з нагоди 550-річчя російської артилерії в Одесі (кіножурнал «Радянська Україна», № 93) чи в сюжеті до 150-річчя взяття Ізмаїла військами російського полководця О. Суворова (кіножурнал «Радянська Україна», № 114). Підготовка до війни, життя під загрозою ворожої агресії, створення психологічного ефекту перебування в оточеній фортеці – усе це вимагало постійної мобілізації уваги та ресурсів, відточування пильності і настороженості, що призводило до «вириття» значно кількості як внутрішніх, так і зовнішніх ворогів. Українські кінохронікери чітко виконували програмну політику з підготовки обов'язкових оборонно-мобілізаційних сюжетів: періодично готували репортажі з Н-ських застав західного кордону – сакрального місця, що розмежовував радянський і ворожий світи.

У кіновідтворенні війну підносили до рангу дуже шанованого атрибута «справжнього життя» (що властиве багатьом тоталітарним ідеологіям), участь у якій дарує славу та визнання, а загиблим – вічну пам'ять. Щодо образу загрози та ворогів, то російський історик кіно Є. Марголіт, досліджуючи оборонні й антифашистські художні фільми, зауважив: «Ворожий світ-антитеза вибудовується на радянському екрані як перевернутий двійник світу ідеального. Якщо радянська дійсність – світ вічного свята і вічного сонячного дня, то ворожий світ – це світ вічної ночі, похмурих підземель» \* [8, с. 72]. Ворог тут – лише негативне символічне тло, що позитивно відтіняє радянську владу.

О. Довженко, який пізніше намагався осмислити причини відступу через рідну

Україну, на запитання «Чому не воюємо?» часто повторював, маючи на увазі довоєнну настанову: бо це «малою кров'ю та на чужій території» [4, с. 192].

У 1930 році ввели заборону на прокат зарубіжних фільмів. Відтоді взагалі стали недоступними візуальні джерела, за якими країна мала змогу зрозуміти та скласти уявлення про тих, хто по «той бік барикад».

22 червня 1941 року почалася німецько-радянська війна, і в «простір ідеального за змістовною програмою та ідеалізованого за способами втілення дійсності ввірвалася стихія конкретної історії, яка змінила світосприйняття мільйонів» [8, с. 74].

Радянська кінопромисловість на той час так і не змогла пройти шлях модернізації, пов'язаний із приходом звуку в кіно, і залишалася технічно відсталою порівняно з іншими європейськими країнами. Загальна атмосфера залякування та страху також украй негативно позначалася на творчій свободі митців. Це були основні чинники системної кризи, у якій перебувала кіногалузь напередодні 1940-х років.

Голова Комітету зі справ кінематографії при РНК СРСР І. Большаков наказав директорам Мінської та Київської кіностудій негайно організувати зйомку військових дій. На фронт терміново відбули кінематографісти Р. Кармен, В. Єшурін, М. Трояновський, А. Шафран, які вже мали досвід знімання в екстремальних умовах, й оператори, котрі працювали під час військових дій у Фінляндії та Іспанії. Оператори української і білоруської хронікальних студій також були відряджені в бік кордону.

Перший випуск «Союзкіножурналу» (далі – «СКЖ») (виробництва Центральної студії кінохроніки) воєнного часу вийшов 24 червня 1941 року (№ 58). Останній відомий випуск українського кіножурналу «Радянська Україна» датований 19 травня 1941 року. Наступні вийшли лише 1943 року. Камера відстежує реакцію громадян на промову В. Молотова, панорамуючи по обличчях заводчан. Помітні кліпання очима і дещо натужне позування героїв перед об'єктивом. Зовсім «по-кіношному» назустріч вітрові висунулася з вікна паровоза група хлопців. Багатьом здавалося, що ві-

\* Тут і далі переклад з російської мови О. Волошенюк. – Ред.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. КІНОХРОНІКА 1940–1945 РОКІВ: ДИНАМІКА СТИЛЮ

йна, яка розпочалася, буде стрімкою та переможною, такою, як її зображали в популярних тоді фільмах. Саме із цих позицій і фільмували її в перших кіножурналах війни. Особливо дисонує ще довоєнна кінозаготовка про мотокрос, де після мотоциклетного етапу десятки чоловіків і юнаків, одягнуті з нагоди фільмування в білі сорочки (зручні для прицілювання), перебіжками долають яри та річки...

Редактори кінохронікального журналу ще за інерцією використовували усталену подієву верстку довоєнних випусків: мітинги, воєнізовані навчання, виступи відомих особистостей, наприкінці – масові воєнізовані дійства. Та сама реальність ніби продирається крізь відпрацьовану драматургію. Скажімо, у вищезазначеному номері «СКЖ» у сюжеті, де москвичі купують «Правду» зі статтею В. Молотова, камера фіксує тисячну чергу, яка зміїться до кіоску, мимоволі переводячи фокус із популярності видання № 1 Країни Рад на тривожність юрби. Звичні герої хроніки – радянські лідери – присутні в цих перших воєнних журналах лише опосередковано, у закадровому тексті. Сталін узагалі на два роки зникне з кінохроніки, аби з'явитися вже після переломної Сталінградської битви.

Згодом створюються сюжети про ситуацію на фронті. Так, «СКЖ» № 63 від 8 липня 1941 року містить кадри, зняті, власне, на другій лінії оборони: вперше глядачі побачили на екрані збитих і захоплених у полон німецьких пілотів. Радянські пропагандисти ще вірили, що війна буде короткою, тому на першому етапі застосовували лекала довоєнного кіно (ворог наляканий, він деморалізований технічною силою Робочо-Селянської Червоної Армії (далі – РСЧА), мужністю і героїзмом її воїнів) – панорамні зображення, імовірно, наступів видатних героїв-полководців, маршалів К. Ворошилова, С. Тимошенка знято в момент проведення бесіди з бійцями так, як знімали до війни, маршал С. Будьонний і генерал О. Запорожець стежать за розгортанням атаки («СКЖ» № 65 від 12 липня 1941 р.). Початок війни зафільмовано статично, почасти постановочно, бо знімали в окопах, бліндажах, а також у тилу. Так,

у липні 1941 року письменник К. Симонов залишив спогади про роботу фронтових фотокорів: «Трошкін став знімати бійців у лісі за читанням газет, які ми привезли з редакції... Досі я наївно уявляв, що фотокореспондент просто-напросто ловить різні моменти життя і знімає. Та Трошкін десять разів пересаджував бійців і так, і сяк. Словом, мучив їх півгодини... Потім я до цього, звичайно, звик» [13].

Лише у випуску «СКЖ» № 66–67 від 14 липня 1941 року з'явився короткий сюжет, відзнятий на театрі воєнних дій: реальна війна, у кадрі – до сіризни розбита переправа, бійці, які хаотично пересуваються в кадрі, зігнувшись, розгублено біжать на оператора (явно не в атаку). Операторам ще не вдавалося створити ілюзію просування значних частин війська і техніки, тому вони зосередилися на дуже коротких загальних планах переправи поодиноких танків.

Зауважимо, що І. Большаков, аналізуючи перші воєнні випуски «СКЖ», позасвідомо наголошував на факті, що оператори *задокументували воєнні дії Червоної Армії*, а не хід битви. Ось таким був екранний результат перших трьох тижнів боїв.

У цьому контексті звернімося до німецького кіножурналу «Die Deutsche Wochenschau». Це німецький щотижневий кіноогляд, що виходив у 1940–1945 роках. До 1941 року його творці підійшли вже із чималим досвідом воєнних зйомок. Для кожної кампанії формували окрему групу операторів, тож на той час уже були напрацьовані способи подання воєнних конфліктів на екрані. Хроніка зафільмувала майже самодостатню, помпезну, усебіднаючу техніку і функціональну військову машину – німецького солдата: відпрасована і незапилена форма, оснащеність боеприпасами, десятки деталей обладунку, аж до незмінного казанка на поясі, – усе це дозволяє сподіватися на раціональне існування у воєнний час. Видовищність досягається через цілий каскад планів, кадрів, відзнятих у різних ракурсах, пов'язаних між собою за допомогою ефектних монтажних переходів у єдине композиційне ціле. Наземні знімання чергуються з інфо-

## ІСТОРИЯ

графікою географічних мап і аерофільмуванням авіаційної армади валькірій, що вражають ворога з неба – такою постає німецька хроніка. У кожному кіножурналі містяться 5–6 епізодів, незмінно завершені кадрами «здобутків», покликаних зменшити травматичність війни для німецького обивателя і показати майстерність німецьких солдат. Кудись дівається ефектний, майже плакатно вибудований кадр, динамічний монтаж, а йому на зміну приходять неквапно панорамування з верхньої позиції на розбитого і розгубленого ворога: радянські солдати босоніж, у білизні або ковдрах. Зауважимо, що в німецькій армії працювали вже апробовані в попередніх військових кампаніях роти пропаганди, які опікувалися цілим комплексом пропагандистських акцій, зокрема й фільмуванням військових дій.

У перші тижні війни при Головному політуправлінні РСЧА було створено фронтовий відділ, в обов'язки якого входило знімання бойових дій. При політуправліннях фронтів створили групи, очолювані керівниками (почасти це був адміністративний кінопрацівник, але найчастіше – режисер або оператор). З перших днів війни до складу фронтових кіногруп зарахували й операторів Української студії кінохроніки.

Більшість військових операторів, які знімали війну майже із самого початку, не залишили про ці дні докладних спогадів. Так, початок відтворюваних подій у І. Посольського датований кінцем липня, у В. Микоші – серпнем, у П. Касаткіна – листопадом 1941 року. Однак оператори Укркінохроніки, судячи з усього, насправді, першими фізично виявилися під кулями ворога. Наприклад, оператор Укркінохроніки А. Кричевський про перші дні війни свідчив: «Хоч у Тарнополі нас одягнули у військову форму, але все одно ми мали вигляд штатських... Багатьом чомусь уявлялося, що ми, замасковані листям, на якихось висотках будемо спокійно знімати баталії. Усе виявилось, звичайно, не так...» [18, с. 9]. Інший український кінооператор – К. Богдан – так описав своє перше фронтове кінознімання: «Вогонь, гримить. От тут до мене дійшло, що таке бути

оператором на фронті. Усі сидять у землі, літають лише кулі та снаряди, і тільки операторові потрібно висунутися, щоб хоча що-небудь зняти» [18, с. 16].

Перші випуски військових кіножурналів фактично не містять кадрів відступу та евакуації і не лише з причин цензури. Важкі поразки тяжко переживали й самі люди. Зокрема, оператор М. Посельський згадував: «Припинилося постачання боєприпасів і продуктів. Усі спроби вирватися з оточення завдавали все більших утрат. Рука оператора не піднімалася знімати таке, та й самі воїни, що відступали, не дозволяли спрямовувати в їхній бік кіноапарат: “Навіщо знімати таке? Припини зйомку! Буду стріляти...”» [12, с. 101]. Оператор В. Микоша писав: «Ми були абсолютно впевнені в тому, що слід знімати героїзм, а героїзм не мав нічого спільного зі стражданням» [9, с. 20]. Тому внутрішня впевненість операторів, що варто знімати лише моменти, здатні вселити віру в перемогу, а також норми цензури воєнного часу, по суті, не дали зафіксувати різкий за своїм драматизмом початковий період німецько-радянської війни.

У 2000-х роках російський кінознавець В. Фомін, автор фундаментального збірника документів і свідчень «Кіно на війні...», підсумував перші місяці війни: «Умови, у яких були змушені працювати радянські кінематографісти, не залишали ані найменших шансів не лише на будь-які злети і творчі досягнення, але й на елементарне виживання... Документалісти, які потрапили у фронтові групи, ні творчо, ні технічно, ні ідейно не виявилися хоча б якось підготовленими до роботи в бойових умовах» [16, с. 9].

*Військова психологічна катастрофа початку війни, яка була викликана контрастом між сформованими довоєнною пропагандою уявленнями про майбутню війну як про наперед переможну, подання образу в 1939–1941 роках Німеччини як дружнього сусіда майже до самого початку воєнних дій зумовили шоківу реакцію як у переважній частині працівників пропагандистського фронту, так і в рядового населення країни.*



ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. КІНОХРОНІКА 1940–1945 РОКІВ: ДИНАМІКА СТИЛЮ

Оператори, які ще зовсім недавно відтворювали кіносоціум індустріалізації чи колективізації із заздалегідь відомими для глядача екранними мізансценами й соціальними ролями, мали відтворити екранну версію воєнного конфлікту, де спочатку було зовсім невідомо, яким чином взаємодіятимуть різні герої, і хто, власне, головний герой. У довоєнні часи вибір героя і об'єкта фільмування відбувався узгоджено – тематичне планування, попередній добір достойників з боку органів пропаганди. Радянська передвоєнна кінохроніка звикла до комфортної усталеної роботи в надзвичайно вузькому діапазоні: величні військові і фізкультурні паради, барвисті радянські свята, урядові прийоми та трудові будні. На камеру знімали головно діяства, драматургічно запрограмовані, а отже, оператори могли знімати великими стаціонарними камерами на штативах. Це впливало на кіностилістику хронікальних зйомок, де практикували чіткі вивірені панорами, ракурси, широко застосовували попереднє монтажне розкадрування, а у випадку з дійовими особами (колгоспники, робітники, учителі, службовці) – репетиції виступів. Проте фронтовим репортерам довелося докорінно змінювати технологію та методи роботи: вони пережили блискавичну метаморфозу від людини з кіноапаратом, яка моделювала процеси, до людини, зануреної в ще беззмістовний, особливо супроти попередніх прогнозованих сюжетів, життєвий матеріал.

Спосіб, у який напрацьована система виразності хроніки реагувала на виклики фронтового матеріалу, можна простежити, зокрема, на прикладі «СКЖ» № 66–67 від 14 липня 1941 року. Автори цього випуску – переважно оператори Укркінохроніки, а саме: К. Богдан, О. Ковальчук, А. Кричевський, І. Семененко, В. Ешурин, М. Койфман, а також А. Шафран із Центральної студії кінохроніки (м. Москва).

У центрі сюжету – авіаційна частина. Драматургічний канон 1930-х років змушує хронікерів побудувати свою кінооповідь як звіт про звитяги пілотів та завдяки закадровому тексту надати візуальні підтвердження пропагандистським тезам. Кінооператори

ще не мали достатнього бойового досвіду, аби віднайти нові формули зображень, тому змушені були діяти згідно з довоєнним кодом, поєднуючи підходи як до попереднього, так і до актуального матеріалу знімань. Однак пропрацьований патетичний дикторський текст, яким намагалися «підняти» запилене робоче аеродромне поле до штибу святкових парадів, реляції про «сталінських соколів» дисонують з польотом майже іграшкових літаків, що ризикують не відірватися від землі. Дія декілька разів повертається до маловиразного та єдиного свідчення успішних дій – збитого німецького літака. Камера смакує кожний слід від кулі, що постійно вповільнює монтажний ритм.

Дослідник військової кінохроніки Г. Прожико про вищеобговорюваний феномен написав: «Поки що саме в таких “загальних планах” мала вигляд для хронікерів, які до тепер знімали військові маневри та окремі зіткнення на кордонах СРСР, справжня війна того часу. Концепція війни в її візуальній моделі бачилася багаточисельними панорамами зіткнення військ. Лише згодом прийшло розуміння того, що справжній характер війни має іншу “крупність”» [10, с. 207].

До війни і на початку війни більшість операторів користувалися стаціонарними апаратами КС-4 і КС-5, вагою майже 50 кг. Вони не могли забезпечити мобільну багатоманітність ракурсів. З початком війни, окрім того, що слід було відкинути деякі ілюзії мирного часу, власне технологічні умови знімального процесу продиктували кардинальні зміни в характері зображення. Тож для репортажної зйомки «в польових умовах» оператори почали користуватися ручними камерами АЙМО, з якими раніше зазвичай працювали тільки асистенти операторів. Зауважимо, що це перша спеціалізована камера для репортажних зйомок (виготовлена фірмою «Белл-Гауелл», США), яка вможлилювала фільмування з легкого штатива або з рук. Операторові не потрібно було повертати ручку камери. Камеру до знімання готували за кілька секунд – це недосяжний рекорд у 1930–1940-х роках. Уперше у світовій практиці знизу камера була обладнана ручкою

## ІСТОРИЯ

з ременем, що давало змогу носити її на зап'ястку і вмить повертати до робочого стану. Спеціалізація, простота і зручність камери надовго зробили її лідером репортажних знімачів. Ці камери дозволяли відзняти короткі монтажні плани з рук, недовгі панорами і майже впритул супроводжувати солдат. Камера важила до 3,5 кг, мала в додатку бобіни вагою 500 г, яких вистачало лише на 1 хв. Потім її доводилося перезаряджати в темряві. Кіногрупи одразу намагалися знімати монтажно – один загальний план, один крупний або з різних позицій. Камера повноцінно працювала лише на відстані до 200 м, тож операторам, аби зняти крупні плани атаки, у прямому розумінні цього слова доводилося іти в бій разом із солдатами.

*Оператор вибір теми кіносюжету дедалі частіше здійснював на основі власної оцінки.* Тут варто звернутися до спогадів фронтового оператора, працівника Укркінохроніки І. Гольдштейна про події 1942 року: «Ми їхали з Б. Вакаром по степу поблизу Дону, спека, дихати немає чим. Іде евакуація, гонять стадо корів. А корову доїти потрібно – інакше загине. Але куди зливати молоко? І доярки почали зливати молоко НА ЗЕМЛЮ. Не люди, а спалена, потріскана земля пила молоко. Ми назвали сюжет «Дивися, бійцю!»» [18, с. 9].

Після перших місяців шоку, а також неможливості використовувати усталені форми підходу до знімання, де заздалегідь були визначені плани, ракурси, драматургія кінооповіді, у кінохроніці поступово почала формуватися нова естетика. Змінився сам характер фіксації дійсності на користь репортажного, чуттєвого, емоційного підходу до подання матеріалу. Нова настанова, яка дозволяла найповніше передати емоційну напругу та наблизити до подій, спрацьовувала насамперед через *ідентифікацію глядача й оператора*. Із двох загальноприйнятих форм роботи з документальним матеріалом у часи війни – *репортажем* і *нарисом*, який був панівним жанром у документально-хронікальному кіно 1930-х років, – саме *репортаж*, який питомо сконцентрований на опису автентичних переживань і прагне зробити глядачів співчас-

никами події, став найуживанішим жанром фронтової кінохроніки.

Так, у «Союзкіножурналі» № 114, що мав назву «Взяття Ростова» (листопад 1941 р.), продемонстровано кадри, коли Червона Армія ввійшла в місто, яке вісім днів перебувало під контролем німецьких військ. Камера безмежно довго акцентує увагу на обличчях людей, які впізнають закатованих рідних, та за допомогою монтажних переходів знаходить символічний зв'язок між ще живими людьми й жертвами окупантів. Крупні плани бійців РСЧА, котрі стали свідками панахиди, підкреслюють силу емоцій, ненависть до ворога.

У сюжеті «Взяття Миколаєва» зовсім по-іншому, аніж у довоєнній хроніці, функціонує червоний прапор: одне з тих знакових зображень, якому раніше було відведене *чітко визначене місце в кадрі* – попереду війська, кумачеве майоріння над демонстраціями... Героєм невеликого епізоду став робітник, який у роки окупації зберігав знамено. Куценький клапоть матерії величиною з розмах рук, він ледве напинається між його руками.

Як ще один приклад візьмімо сюжет «Київ вільний» у «Союзкіножурналі» № 70–71 за листопад 1943 року. У цьому випуску знаходимо всі обов'язкові елементи зображення масштабних військових операцій: зафільмовано полководців (до речі, у журналі дозволили використовувати лише кадри з тими воєначальниками, які були згадані в повідомленні Ставки Верховного Головнокомандування), показано всі роди військ, що брали участь у штурмі, схоплено разючу картину наступу, коли солдати пробираються крізь завали й пожежі. Воїни, які буденно «роблять воєнну роботу», не по-парадному довго повзуть. Оператори, переважно кияни (К. Богдан, А. Кричевський, В. Смородін – співробітники Укркінохроніки), зі знанням справи фільмують відомі місця Києва, камера відшуковує як зруйновані, так і вцілілі об'єкти. Панорама центральних площ з висоти дозволяє побачити цілісність застиглого міста, куди повертається задзвіничне сонце... У репортажі йдеться не лише про військові операції, але й про побут людини під час

воєнного конфлікту, що підкреслює всю складність «кухні» війни як специфічного феномену людської культури.

Так формувалася нова кіномова – мова співчуття. Матеріалом репортажу з війни насамперед стала її людська складова.

Однак ці зміни швидко стали помітні й керівництву фронтних кінооператорів. Наприкінці 1941 року було опубліковано так званий наказ № 316 Головного політуправління Червоної Армії, у якому упрозорили ідеологічні директиви, за якими звіряли результати фронтних операторів упродовж наступних років. Керівництво дратувала фрагментарність, уривчастість відзнятих кадрів, неможливість логічно, зв'язно показати військову операцію як цілком масштабну. Отже, політуправлінням, які керували роботою груп, було наказано: «Звернути особливу увагу на знімання безпосередніх боїв наступальних операцій... Забезпечити виразніше фільмування наземних військ. Ширше знімати захоплені трофеї і звернути особливу увагу на кінодокументи звірств окупантів» [3]. Було повернуто добре відоме «планування», і віднині військові ради затверджували план кінознімань. Адже оператори, яких зазвичай не сповіщали про початок наступу, зосереджувалися тільки на фіксації артилерії та літаків. Сталін, для якого хроніка була одним з візуальних сугестій війни, не хотів бачити візії історії через «прості гвинтики». З переходом армії в наступ кіножурнал дедалі менше відповідатиме цьому завданню, і невпинно зростатиме кількість саме документальних повнометражних фільмів, знятих про ключові військові операції.

Фронтний кінорепортаж досить швидко напрацював власний драматургійний штамп. Його творці іронічно описують це так: «Частина дістає бойове завдання, артилерія відкриває вогонь, бійці йдуть в атаку, завдання виконано, пункт узято, бійці рухаються далі на Захід» [6, с. 303]. І самі ж відповідають, як слід учиняти: «Бажання йти лише з наступальними частинами – це найлегший шлях накопичення матеріалу» [6, с. 305].

Ще однією проблемою бойових кінорепортажів були так звані «організовані зні-

мання», що часто замінювали кадри з театру бойових дій.

Спогади військового фотокора Л. Бронтмана містять шокуючі подробиці про брата по цеху: «Фотограф Трахман [спецвійськор ТАРС і Совінформбюро. – О. В.] возив із собою в полуторці трупи двох заморожених фриців і коли потрібно було, то “оживляв” ними пейзаж. Інші возять німецькі каски, шинелі, дрібні трофеї» [2, с. 223].

Саме в ці роки корпус редакторів, який раніше уособлював внутрішню, переважно цензурну, функцію в кінопроцесі, розпочав діяти як інститут кінокритики, замінивши собою кінопресу. Першими на сполох щодо «відновлених фактів», намагання видати інсценізовані знімання за реальний «бойовий матеріал» забили керівники студій і редактори. Водночас російський режисер М. Слуцький, кінорежисер-документаліст, оператор, лауреат Сталінської премії за фільм «День війни» (1942), відомий своїми програмними інсценуваннями (наприклад, залучення акторів Єврейського театру для знімання в Біробіджані), у виступі зазначив: «Я не боюся цього слова: саме не “організація”, а “інсценування”. Наша хроніка, а особливо тепер, у воєнний час, – це потужна пропагандистська зброя. Будь-які засоби агітації підходять... Ми покликані створити такі картини, що показували б героїв, і щоб їхній показ був правдивий. Глядачів менш за все цікавить – інсценування це чи факт, вихоплений із життя. Я – за документальність, але не можна відмовлятися від інсценізації, тобто від організації сюжету» [7, с. 186]. Йому опонувала більшість учасників: «Інсценований *цілком* сюжет не може бути правдивим» [7, с. 191].

Дослідники проблеми «організованих знімань», які дивилися на зазначене явище не лише з позиції прикрашання картини дійсності чи банального бажання працювати подалі від передової, доходять висновку, що поширення практики інсценізації відбулося під тиском суто виробничого чинника. Оскільки мірилом успіху для фронтного кінооператора було внесення його сюжету до «Союзкіножурналу», а відбирали тільки кадри з переможним резуль-

## ІСТОРІЯ

татом і «сюжетні історії», необхідно було шукати вихід із ситуації, насамперед тоді, коли на різних фронтах встановлювалося затишшя. Таким чином, «потішні бої» були заміном реального бойового матеріалу як задля задоволення амбіцій оператора, так і на догоду смакам публіки, яка бажала бачити після шокуючого 1941 року Червону Армію виключно в атаці, у наступі.

Цікаві, незвичні, але не організовані в «певний» сюжет матеріали журнал майже не брав. Отже, потрібно було неодмінно розповісти якусь фронтową історію. У бойових умовах це зробити було майже неможливо. Тому реалії відбору відзнятого матеріалу почасти штовхали кінохронікерів до доповнень у вигляді «організованих зніманий».

На думку керівників кіногалузії, велика перемога заслуговувала значної кіноформи. Переломним для стилістики зображення війни став повнометражний фільм «Розгром німецько-фашистських загартників під Москвою» (реж. Л. Варламов, І. Копалін, Центральна студія кінохроніки, 1942 р.). Він був знятий під час операції з оборони Москви – першої суттєвої військової перемоги у війні проти фашистської Німеччини. Фільм став своєрідним актом мистецької дипломатії, який, серед інших чинників, також сприяв перелому громадських настроїв на користь СРСР. Зокрема, за даними Совінторгкіно, за кордоном в 1942–1944 роках картину переглянули 4,5 млн глядачів.

Дослідник методів інтерпретації дійсності в документальному кіно Г. Прожико зафіксував очевидну зміну «формули реальності», появу іншої якості документалістики, яка виникла в цій кінокартині: «Ключовими епізодами виявляються не стільки реальні бойові зіткнення, у яких наші війська “переграють” технічно досконалішу німецьку військову машину, скільки емоційно місткі сцени кіннотників, які прямують засніженою рівниною в бурках, <...> стрімкий рух лижників-десантників у білих маскхалатах» [10, с. 174]. «Розгром...» першим задає нову якість драматургічної організації хронікального матеріалу, драматичний шал, що їх надалі підхопить чимало повнометражних фільмів про війну.

Принциповий аспект – стилістично-експресивна кіноформа, яка виявилася суголосною відчуттям глядача, котрий перебував у стані метафізичної ненависті. Фільм, де чи не вперше постав принцип пристрасної фіксації руйнувань і звірств, упізнаваність утрат, заговорив мовою *співчуття до глядача*. Тож не дарма Американська академія кіномистецтва, що відзначила «Розгром...» як найкращий документальний повнометражний фільм 1943 року, присудила йому нагороду «Moscow Strikes Back» («Москва завдає удар у відповідь»). У цій зміні конотації зафіксоване емоційне сприйняття подієвої, а не інформативної частини документальної картини.

З виходом «Розгрому...» на екрани документальна повнометражна кіноформа стала фаворитом керівництва. Населення ж, якщо мало таку змогу, голосувало у звичний спосіб – відвідинами кінотеатру. Це був нетривкий період, коли аудиторія і творці повідомлення (органи управління кіновиробництвом і кінодокументалісти) однаково тлумачили історичні події, коли екранний образ був максимально наближений до реальності, час, коли структурні розбіжності та суспільні розломи були незначні, дистанції затерті, коли суспільство перебувало в стані консенсусу в пограничні моменти. Таким чином, кінохроніка, яка іманентно найближча до дійсності, змогла зафіксувати спільні внутрішні світоглядні настанови авторів кінодокументів і глядачів: людина як центр війни.

Водночас із гіперзавданням фіксувати щохвилинний подієвий шар війни формувалася культура, яка передбачала подальше функціонування репортажного кінокадру в наступній історії. Так, кінорежисер О. Довженко вів розлогі записні книжки і виховував в інших культуру щоденного фіксування, хронікальної правдивості, ініціював документування в обсягах, які перевищували безпосередню прагматичну потребу кіножурналів і запущених у виробництво фільмів, словом – унормування, архівування документальних джерел.

О. Довженко насамперед опікувався ґрунтовним облаштуванням пам'яті в Україні, мріяв про «утворення музею



Вітчизняної війни українського народу» [5, с. 352].

Він був одним з ініціаторів створення Кінолітопису. У директиві щодо його укладання – «знімати війну як тяжкий фізичний труд, знімати втрати, руйнування, звірства німців, ...не пристосовуватися до вимог естетичності... важливо зафіксувати результати економічного хазяйнування німців, так званий “новий порядок”» [11] – перегук з Довженковим «у хроніці в нас кровобоязнь і боязнь мертвих» [5, с. 352].

Навесні 1944 року над документалістикою нависли хмари. Воєнний час не те, щоб послабив ідеологічну цензуру, а навпаки, виявив увесь спектр маніпулятивного потенціалу сталінського режиму, який «дозволив» різним силам влитися в патріотичний рух. Тут були ліберальна інтелігенція, церква, українські партизани, водночас відбулися тимчасові поступки на користь більш самостійного державного та національного будівництва України й Білорусії. Територію СРСР було визволено, тому знову поверталися до зрозумілих та апробованих форм контролю. А військові документалісти надто вже «впадали в око» самоповагою, авторським стилем, репортажним, себто непередбачуваним, підходом до матеріалу.

20 травня 1944 року РНК СРСР ухвалила постанову «Про новий порядок виробництва кіножурналів і документальних фільмів», яка дублювала постанову ЦК ВКП(б) від 15 травня 1944 року (партійне походження постанови Раднаркому тривалий час приховували) і послужила приводом для несподіваного розгрому Головного управління художньо-документальних фільмів, яке у воєнні роки забезпечувало якісний рівень роботи фронтових кіногруп. Хроніці адресували закиди щодо дрібнотем'я, невміння зафіксувати велич військових перемог, недопредставленість усіх родів військ. Наслідком цієї постанови стала інша логіка підходу до фільмування і викладу матеріалу, а саме: переорієнтація на *масштабні документальні фільми про масштабні військові операції*. Центральну студію *хроніки* перетворили на Центральну студію *документальних фільмів*. Фактичним керівником радянської до-

кументалістики став кінорежисер-ігровик С. Герасимов. Ще кількох режисерів ігрового кіно, зокрема С. Юткевича, Я. Райзмана, М. Донського, також «призвали» в хроніку, що аж ніяк не привело до якісного ривка в документалістиці.

У 1944–1945 роках кількість документальних картин неухильно зростала: кожна переможна операція «дістає» своє кіновтілення: фільмуються «Бобруйський котел», «Орловська битва», «Звільнення Радянської Білорусії», «Битва за Вітебськ», «Восьмий удар» тощо. Інформативні, зроблені за одним драматургічним ранжиром, усі вони оповідають про дедалі зростаючу міць армії і швидку перемогу.

Наприкінці 1944 року Червона Армія здобула довоєнні анексії – Східну Галичину, Буковину й Закарпаття. На українських ідеологів було покладено певні завдання: створити ідеологічну репрезентацію економічного зростання регіону та транслювати всіма можливими засобами (а це насамперед освітянство, преса й кінематограф) радянський варіант української історії, де населенню Галичини, Буковини й Закарпаття відводили роль питомих українців, які всю затемнену «небратніми народами» історію прагнули до возз'єднання зі східними українцями і братнім російським народом.

У кіноосвоєнні приєднаних земель особливе місце належить Галичині та її духовному центру – Львову. У верстці кіножурналу «Радянська Україна», вихід якого поновлено на реєвакуйованій Укркінохроніці в 1943 році, майже кожен випуск містить сюжет про відновлювані в місті промислові об'єкти. Звернімося до обговорення співробітниками Укркінохроніки сюжету, що вийшов на екрани під назвою «Весна у Львові» (кіножурнал «Радянська Україна» № 20, квітень 1945 р.). Матеріал відзняв кінооператор-фронтовик І. Гольдштейн. Це чудовий ліричний кінорепортаж, де автор через яскраві документальні замальовки передав мікродраматургію весняного міста: на ратуші відновлюють герб, студенти переносять квіти, радянські й американські військові прогулюються містом, люди франірують і усміхаються. Вловлено дух європейського міста, яким ще був Львів, що жив

## ІСТОРІЯ

не лише «в праці і боротьбі». Якби подібним чином були зняті, наприклад, солдати на відпочинку ще рік тому, то оператор дістав би похвалу.

**«Режисер Подгорецька:** Якщо т. Гольдштейн ставив завдання показати тільки місто сьогодення, то він з ним справився. Але треба було показати інший Львів, як місто, яке трудиться, працює... Сюжет “Львівський університет” вражає своєю темою, але він не доведений до кінця, бо студенти тільки те й роблять, що переносять квіти, і невідомо, що вони вивчають.

**Тов. Городецький:** т. Гольдштейн пом'яму неправильно назвав сюжет. Його слід було назвати “Вихідний день у Львові”. Репортаж – поняття ширше, і треба було показати все багатогранне трудове, будівниче життя Львова, а не тільки людей, що гуляють...» [17, арк. 25].

Колеги-документалісти майже одноставно «відловлюють» цю репортажну свободу, нестачу «цільової настанови», відхилення від мети: адже тепер праця, як раніше війна, має стати смислотвірним началом у кадрі. Усі учасники обговорення одноставні, коли йдеться про операторську майстерність і вміння створити атмосферу, але от щодо ідеологічної відповідності часові...

Емоційний чуттєвий репортаж про місто, яке пробуджується після війни, містить той «зайвий простір», де протікає звичне людське життя. Проте дух відновлюваної держави достойно можна презентувати лише через трудові процеси. *Так, стилістична культура і багатошаровість репортажного бачення, набутого під час війни, була змушена мігрувати до функціонального пропагандистського кіносюжету.* На це можна відповісти лише реплікою фронтowego оператора І. Кацмана вже із зовсім іншого обговорення: скільки б диму, вогню, грязюки та вугілля не було у фільмі, але якщо в ньому немає людини, то не буде і фільму.

Екранне відтворення в хронікально-документальних фільмах війни 1941–1945 років продемонструвало відчутну динаміку стилю. Перед кінохронікерами, які ще в довоєнні часи фільмували події із задалегідь

відомими мізансценами з досить вузьким подієвим спектром та визначеними соціальними ролями, постало завдання відтворити екранну версію воєнного конфлікту, де спочатку було зовсім невідомо, яким чином взаємодітимуть різні герої, і хто, власне, головний герой. Віддалена від управління і управлінців, документалістика в цей час на працювала стильові репортажні прийоми, які дозволили зафіксувати мікродраматургію реальності: ключовою фігурою, через яку візуалізувалися військові події першої половини війни, стала людина. Звичайно, у роки війни хронікери й документалісти виконували передовсім очевидні агітаційні та ідеологічні функції, але змінився принцип відбору об'єктів і спосіб їх фільмування: хронікери адресували свою продукцію насамперед глядачеві й резонували разом з ним. Так, стильові особливості кінохроніки часів війни, систему її виразних засобів визначили саме «крупність», увага до особистості в кадрі. Здавалося, що хронікери і далі використовуватимуть набуту кінокультуру репортажного бачення. Однак у 1944–1945 роках включився механізм віддалення від реальності на користь «ідеальної картинки».

## Література

1. *Бранденбергер Д.* Национал-большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания 1931–1956. – С.Пб. : Академический проспект, 2009. – 416 с.
2. *Бронтман Л.* Военный дневник корреспондента «Правды» – М. : Центрполиграф, 2007. – 461 с.
3. Директива ГЛАВПУ РККА начальникам политуправлений фронтов о хроникальных киносъёмках на фронтах Отечественной войны // Центральный архив Министерства обороны, ф. 32, оп. 920265, д. 4, л. 300–303.
4. *Довженко А.* Дневниковые записи. 1939–1956. – К. : Фолио, 2013. – 879 с.
5. *Довженко О.* Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 5. – 542 с.
6. Из выступления И. Копалина. Стенограмма совещания начальников фронтовых киногрупп. 12–13.05.1942 // Киноведческие записки. – 2004. – № 67.
7. Из стенограммы совещания начальников фронтовых киногрупп. 12–13 мая 1942 // Кино на войне: документы и свидетельства / авт.-сост. В. Фомин. – М. : Материк, 2005. – 944 с.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. КІНОХРОНІКА 1940–1945 РОКІВ: ДИНАМІКА СТИЛЮ

8. *Марголит Е.* Как в зеркале. Германия в советском кино 1920–30 гг. // Киноведческие записки. – 2002. – № 59. – С. 61–81.
9. *Микоша В.* С киноаппаратом в бою. – М. : Молодая гвардия, 1964. – 568 с.
10. *Прожиго Г. С.* Концепция реальности в экранном документе. – М. : ВГИК, 2004. – 454 с.
11. Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 2456, оп. 1, д. 831, л. 62–81.
12. Свидетельство очевидца. Воспоминания фронтового оператора // Киноведческие записки. – 2006. – № 72. – С. 99–141.
13. *Симонов К.* Сто суток войны [Электронный ресурс]. – Режим доступа : bookz.ru / authors / simonov-konstantin / simonk 21.html.
14. Стенограмма совещания начальников фронтовых киногрупп 12–13.05.1942 // Киноведческие записки. – 2004. – № 67. – С. 238–309.
15. *Туровская М.* Фильмы и люди // Киноведческие записки. – 2001. – № 57. – С. 204–234.
16. *Фомин В.* Кино на войне. Документы и свидетельства / авт.-сост. В. Фомин. – М. : Материк, 2005. – 944 с.
17. Краткая стенограмма обсуждения сюжетов от 04.04.1945 // Центральный державный архив литературы та мистецтва, ф. 1009, оп. 1, од. зб. 16, арк. 25.
18. *Цитриняк Г.* Не забыто: рассказы фронтовых кинорежиссеров и кинооператоров. – М., 1986. – 94 с.

### РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Зовнішня воєнна загроза наприкінці 1930-х – на початку 1940-х років спонукала до дій з масової мобілізації задля підтримки населенням державного будівництва, а також змусила пропагандистську радянську машину до прагматичних дій зі створення спільного об'єднаного світогляду. Кінематограф, поряд з іншими мистецтвами, мас-медіа і освітянською системою, партійна верхівка позиціонувала як один із чільних інструментів презентування історії через «великих вождів» і «великих героїв». Популістські наративні казки про недавнє минуле передбачали формування пантеону з радянських і російських героїв, соціалістичних міфів і людей-легенд. Таким чином, передвоєнний кінематограф звертався і до героя антиімперської революції С. Будьонного, і до вірного слуги династії Романових – О. Суворова.

У 1930 році ввели заборону на прокат зарубіжних фільмів. Тому взагалі стали недоступними візуальні джерела, за якими країна мала б змогу скласти уявлення про тих, хто по «той бік барикад». Насаджували ідею про те, що якщо війна і буде, то малою кров'ю і на чужій території. Загальна атмосфера залякування та страху також украй негативно позначалася на творчій свободі митців. Фактично всі сюжети хронікальних кіножурналів були чітко регламентовані певними тематичними і стилістичними нормами. Тож стартові умови, які мали представники студій напередодні війни, не залишали ані найменших шансів не лише на будь-які злети і творчі досягнення, але й на елементарне виживання. Документалісти, які потрапили у фронтові групи, ні творчо, ні технічно, ні ідейно не виявилися хоча трохи підготовленими до роботи в бойових умовах. Тому внутрішня впевненість операторів, що варто знімати лише моменти, здатні вселити віру в перемогу, а також норми цензури воєнного часу фактично не дали змоги зафіксувати різючий за своїм драматизмом початковий період німецько-радянської війни. Перед кінохронікерами, які ще в довоєнні часи фільмували події із заздалегідь відомими мізансценами з досить вузьким подієвим спектром і визначеними соціальними ролями, постало завдання відтворити екранну версію воєнного конфлікту, де спочатку було зовсім невідомо, яким чином взаємодіятимуть різні герої, і хто, власне, головний герой.

Екранне зображення в хронікально-документальних фільмах війни 1941–1945 років продемонструвало відчутну динаміку стилю. Віддалена в просторі від управління і управління, документалістика в цей період напрацювала стильові репортажні прийоми, які дозволили зафіксувати мікродраматургію реальності: ключовою фігурою, через яку візуалізувалися військові події першої половини війни, стала людина з іменем і званням, але без статусу. Звичайно, у роки війни хронікери, документалісти, редактори передовсім виконували очевидні агітаційні й ідеологічні функції, *але змінився принцип відбору об'єктів і спосіб їх фільмування: хронікери адресували свою продукцію безпосередньо глядачеві (а не худраді) і резонували разом з ним.* Так, стильові особливості кінохроніки часів війни, систему її виразних засобів визначили саме «крупність», пильність до особистості в

## ІСТОРИЯ

кадрі. Здавалося, що хронікери і далі використовуватимуть набуту кінокультуру репортажного бачення. Однак уже в 1944–1945 роках включається механізм віддалення від реальності на користь «ідеальної картинки», яку розпочав чітко регламентувати радянський агітпроп, а саме: війна – це місце, де великі битви вершилися під егідою великих полководців, якими керував великий Головнокомандувач Сталін. Хроніка поступається місцем хронікальній батальній документальній, а невдовзі – художній кіноепопеї.

*Ключові слова:* хронікально-документальний кінематограф, кіно війни, кінорепортаж.

The external military threat in late 1930s and early 1940s incited to actions of mass mobilization for the supporting of the state building by the population and also forced the propaganda of Soviet machine to pragmatic activity aimed at the creation of common joining world-view. The party leadership considered cinema as well as other arts, mass media and education system as one of key instruments of history presentation through “great leaders” and “great heroes”. Populism narrative stories about the recent past expected the creation of the pantheon of Soviet and Russian heroes, socialist myths and persons-legends. Thus, prewar cinema addressed to S. Budyonny, a hero of anti-imperial revolution and O. Suvorov who was a faithful servant of the Romanovs’ dynasty.

The ban on the foreign film service was put in 1930. So, visual sources with the help of which the country could form the notion about those who were over the other side of the barricade. The idea that if a war started, it would be almost bloodless and waged on the foreign territory was implanted. The general atmosphere of intimidation and fear also had an extremely negative impact on the artists’ creative freedom. In fact all the plots of the newsreels were clearly regulated with specific definite subject and stylistic standards.

So, the starting conditions for the representatives of the studios before the war did not leave any chances either for any creative achievements or simple survival. The documentalists who had got into the front groups were not grounded for the work in field conditions creatively, technically, ideologically.

Therefore the internal certainty of cameramen that it was well worth shooting just the moments able to infuse with faith in victory as well as censorship standards of war time in fact didn’t allow to fix the striking dramatic initial period of German-Soviet War. The newsreel makers who had shot the events with well-known mise en scenes beforehand with quiet narrow range of events and social roles, faced the assignment to reproduce a screen version of the war conflict with unknown interaction of different heroes and who was properly a main hero.

Screen image in newsreels and documentaries of war (1941–1945) showed an appreciable dynamics of style. Being remoted from management and managers the documentary had worked out the stylistic reporting ways which suffered to fix microdramaturgy of the reality: a human being with the name and rank, but without status became a key figure with the help of whom war events were visualized in the first half of war. As usual during the war years the chroniclers, documentaries, editors first of all had carried out evident propaganda and ideological functions, but the principle of the selection of the objects and the way of their shooting changed. The chroniclers addressed their production to the audience directly (but not to the Art Council) and resounded with her.

Thus, the stylish features of war documentary, the system of its expressive means were determined with close-up manner, attention to a human being in the scene. It seemed that documentaries would further use the gained cinema culture of reporting vision. However in 1944–1945 the mechanism of alienation from reality in favour of an ideal picture regulated by Soviet propaganda had been already used. The war was considered as the place where great battles were managed by great military commanders under the leadership of the great Commander in Chief Stalin. The chronicle leadership yielded to military documentaries and soon to art film epopee.

Keywords: newsreel documentary cinema, cinema of war, cinema-reporting.