

СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОПРОСВІТИ ПЕРІОДУ ВІЙНИ 1941–1945 рр.

У статті розглянуто тенденції розвитку кінопросвіти у воєнний період (1941–1945рр.) у контексті ідеологічного підґрунтя та технологічних прийомів. Виявлено основні стильові ознаки даного типу кінопродукції.

Ключові слова: просвітницький кінематограф, тактичні фільми, інструктивно-технічні картини.

В статье рассмотрены тенденции развития кинопросветительства военного периода (1941–1945 гг.) в контексте идеологической базы и технологических приемов. Определены основные стилевые признаки данного типа кинопродукции.

Ключевые слова: просветительский кинематограф, тактические фильмы, инструктивно-технические картины.

The article considers tendencies educational cinema in contexts of ideological base and technological receptions. Found out the basic style signs of this type of cinema products.

Key-words: educational cinema, tactical films, instructional-technical pictures.

Становлення кіноосвіти як самостійної галузі радянського кінематографа відбувалося впродовж 1930-х років. Характер виробництва просвітницьких картин в Україні був обумовлений загальною ситуацією в Радянському Союзі – партійні настанови щодо економічного розвитку країни безпосередньо впливали на кіногалузь, яку включили до «загальної системи заходів культурно-освітнього порядку» та розглядали як освітній засіб для широких мас. Кіно мало навчити «будувати життя» та «працювати над розв’язанням велетенських завдань», поставлених партією. Нові цілі передбачали зміну стилістики та технології виробництва. Низка заходів 1931 року з реорганізації структури радянського кінематографа¹ вплинула на остаточне формування методики кінопросвіти. В результаті пропаганда технічних знань стає провідною тенденцією розвитку галузі аж до 1944 року, коли, згідно з новим партійним курсом, перед кінематографістами ставлять завдання популяризації науки серед широкої гля-

дацької аудиторії. Отже, майже на півтора десятиріччя технічно-інструктивні та навчально-підручні різновиди просвітництва набувають пріоритетного значення.

Під впливом вищезгаданих організаційних факторів і в контексті формування «загального методу» радянського мистецтва – соціалістичного реалізму – поступово склалася моностилістика української кінопросвіти. Просвітницький фільм 1930-х років обов'язково мав відповідати ідеологічним критеріям: трактувати будь-яке явище згідно з марксистсько-ленінською теорією, авторський задум мав ґрунтуватися на «класовій позиції». В цей час остаточно завершився етап стихійного виробництва кінопросвіти, картини цього типу почали робити системно, відповідно до річного тематичного планування. Це стало однією з причин тематико-методичного звуження – розпочинається багаторічне домінування інструктивно-технічного кіно серед інших форм кінопросвіти. На зміну експериментам у галузі виражальних засобів початку десятиріччя швидко приходять уніфікація та раціоналізація прийомів. Кінозображення поступово втрачає видовищність на користь наочності. Спеціалізоване фільмування використовується тільки з метою візуалізації складних процесів або явищ. Принцип раціональності торкається також звукового ряду, де переважно подаються сухі інструктивні відомості.

Логічним завершенням періоду перших п'ятирічок було остаточне організаційне виокремлення спеціалізації. В 1940 році на базі технічних відділів Київської та Одеської кіностудій створено спеціалізовану установу – Київську кіностудію технічних фільмів. Незважаючи на організаційні ускладнення, в перший рік її існування було створено близько 30 інструктивно-навчальних та учбових фільмів, зокрема – «Метод Семиволоса», «Шлюзування рік», «Водонагрів у паровозі», «Полезахисні смуги» та ін. У 1941 році завершено роботу над однією з перших в Україні картин дослідницького характеру – «Повернення зору» Д. Федоровського. До початку війни склався творчий колектив студії та був налагоджений виробничий процес. Проте стрімке наближення військ вермахту до Києва обумовило потребу негайної евакуації. 14 серпня 1941 року голова Комітету в справах кінематографії СРСР І. Г. Большаков видав наказ про переїзд кіностудії в Ташкент.

Студія втратила суттєвий відсоток професійних кадрів, які були мобілізовані в діючу армію або перейшли в іншу галузь – хронікальний кінематограф. Через припинення навчальних процесів у кіноосвітніх закладах галузь залишилася без поповнення новими фахівцями. Кадрова проблема була частково вирішена шляхом об'єднання зусиль представників різних республіканських студій. Українські кіноосвітяни працювали на кіностудіях Ташкента та Алмати. Міжреспубліканські знімальні групи стали поширеною практикою, тому встановлення національної приналежності фільму є проблематичною справою.

Евакуація студії відбувалася організовано, тому вдалося перевезти до міс-

ця призначення необхідне технічне обладнання. Всі служби розмістилися в приміщенні колишнього готелю. Працівники оселилися в недобудованому будинку (вісім квартир), крім того, керівників забезпечили вісьмома окремими кімнатами². У найкоротший термін відновилося кіновиробництво в евакуації. Майже відразу виникли проблеми із матеріальним забезпеченням знімально-го процесу через припинення роботи промислових підприємств, які постачали плівку (крім того, багато її йшло на військові потреби) та хімікати для її обробки. Режим економії матеріалів примусив змінити звичайну технологію – фільмували ретельно, уникаючи дублів та технічного браку.

У 1930-х роках радянська кінопросвіта здебільшого створювала технічні, учбові та інструктивні фільми для вищих і середніх навчальних закладів, кінокурси для робітничого навчання тощо. Під час війни відбулася суттєва зміна тематичних пріоритетів. Потреби воєнного часу вплинули на характер держзамовлення: кінематографістів було спрямовано на створення фільмів з військової підготовки.

З 1 жовтня 1941 року розпочалося загальнообов'язкове навчання військової справи громадян СРСР згідно з постановою Державного комітету оборони (ДКО) від 17 вересня 1941 р. Окрема увага в директиві приділялася стройовій підготовці, володінню різними видами вогнепальної зброї (гвинтівка, кулемет, міномет), ознайомленню з основами протихімічного захисту, риттю окопів, навикам маскування, а також тактичній підготовці окремого бійця та військового підрозділу тощо.

З перших днів бойових дій всі республіканські кіностудії переключилися на випуск учбових картин для армії та інструктивних для цивільного населення. За роки війни в Радянському Союзі було зроблено близько 500 фільмів з різних питань воєнного мистецтва та бойової техніки для шкіл і частин радянських збройних сил, для загального військового навчання та підготовки населення. Просвітницький кінематограф мав допомогти у підготовці солдатсько-офіцерського складу діючої армії, а також ознайомити цивільне населення із заходами цивільної оборони – гасінням пожеж, знешкодженням снарядів, будівництвом фортифікаційних споруд, наданням першої медичної допомоги та ін.

Обставини перших місяців війни – стрімке просування німецьких військ углиб радянських територій, окупація європейської частини країни (зокрема, України), поразки та відступ Червоної Армії – суттєво впливали на загальну суспільно-політичну ситуацію в Радянському Союзі. Уряд і ДКО шукали шляхи для стабілізації стану країни й подолання розгубленості населення. Кінематографу відводилася роль пропагандиста й агітатора. Перший етап розвитку кінопромисловості воєнного періоду (1941 рік) – умовно його можна назвати пропагандистським – був спільний для всіх видів кіно, в тому числі – просвітницького. Просвітницькі картини відрізнялися від ігрових агіток («Бойові кінозбірники») методикою викладу матеріалу – кінематографісти ви-

користували дидактичні принципи (фільми фактично були екранними лекціями), відпрацьовані в попереднє десятиріччя, короткометражний формат був рекомендований для всіх видів кіно (повернення до традиційних довоєнних повнометражних форм відбулося через рік у всіх секторах кінематографа).

На початку війни було зроблено серію фільмів для цивільного населення, в яких надавалися простіші інструкції з поведінки в певних воєнних ситуаціях: «Допомога тому, хто отруївся газом» (1941, режисер В. Загаров), «Захист від бойових отруйних речовин» (1942) та «Перевір протигаз» (1943, обидва режисера М. Хабаріна). Найчисленнішою була серія про дії під час авіаційних нальотів – «Як боротися із запалювальними бомбами на селі» (1941), «Найпростіші укриття» (1941), «Боротьба з фугасними бомбами», «Вмій захищатися від фугасних бомб» (1941) та ін. До 25 листопада 1941 року в Ташкенті завершився монтажний період фільмів з протихімічної оборони, виробництва Київтехфільм: «Охорона продуктів та фуражу від бойових отруйних речовин» і «Захист худоби від бойових отруйних речовин» (обидва режисера С. Шульмана), «Дегазація отруйних речовин в селі». Дещо пізніше протипожежна тематика знайшла відображення в стрічці М. Грачова³ «Гасіння пожеж» (1944). У цих картинах лаконічно та візуально наочно показано елементарні засоби протиповітряної оборони та профілактичних заходів, а також ази протипожежного захисту. Українські кінематографісти робили інструктивні фільми для населення з інших актуальних для воєнного часу тематик: С. Комар режисерував стрічки «Додаткова картопля» і «Другий врожай картоплі», в яких роз'яснювалися методи чеканки рослин і літніх посадок картоплі Т. Лисенка, в Алма-Аті М. Шапсай і оператор А. Шнірман зробили «Воєнний врожай» (1943) про збирання зернових у колгоспі ім. Комінтерна, С. Снітко висвітлював специфіку середньоазійської промисловості в картинах «Нове на хлопкозаводі» і «Більше коконів – більше шовку», Є. Григорович – у стрічці «Шовківництво», Л. Твердохлібова зафільмувала сільськогосподарську картину «Багаторічні трави» (1942), санітарно-профілактичним проблемам були присвячені фільми «Санітарний пропускник», «Боротьба з кишково-шлунковими захворюваннями» (в умовах Узбекистану), «Боротьба з рахітом», «Попередимо черевний тиф». Інструктивні картини для цивільного населення демонструвалися в кінотеатрах і на кінопересувках.

Картина «У пісках Середньої Азії» вирізняється серед продукції студії «Київтехфільм» природознавчою тематикою та спрямованістю на масову глядацьку аудиторію. Пояснення цього факту криється в особистості режисера О. Згуріді, який очолював роботу над фільмом. У 1930-х роках природознавство було тематичним пріоритетом співробітника Мостехфільму. Картини О. Згуріді попередніх років (наприклад, «Сила життя» (1940), за яку всю знімальну групу нагороджено Сталінською премією) розцінювалися критикою як пропаганда дарвінізму та матеріалістичного світосприйняття, тому, імовірно,

режисеру було дозволено продовжувати роботу в цьому напрямі в період, коли точилися запеклі бої за Сталінград.

Зйомки відбувалися в середньоазіатській пустелі Каракум. Фільмування матеріалу та фінальний монтаж здійснювалися на основі принципу кіноспостереження. «Що стосується композиції, драматургії фільму «У пісках Середньої Азії», то можу з упевненістю сказати, що він продовжив шлях, відкритий фільмами «В глибинах моря», «Сила життя», – писав О. Згуріді. – Він також складався з монтажу прекрасно знятих операторами епізодів (атракціонів), поєднаних єдиною авторською думкою»⁴. Операторам Г. Трояновському і В. Асмусу вдалося в складних кліматичних умовах пустелі зафіксувати унікальні кадри поведінки комах та плазунів. Музична партитура композитора В. Оранського додала екранній оповіді емоційності. Фільм «У пісках Середньої Азії» в 1944 році отримав Сталінську премію, в 1946 – срібну медаль Венеціанського міжнародного кінофестивалю.

Друга світова війна істотно відрізнялася від попередніх воєн – за рівнем механізованості вона не мала аналогів. Введення технологічних новацій у військову промисловість, удосконалення вогневих якостей зброї Радянським Союзом, Німеччиною та країнами-союзниками впродовж 1930-х років призвело до того, що військовий конфлікт деякою мірою звівся до протистояння воєнних технологій. Перехід армій – учасниць війни до нових засобів ведення боїв (наприклад, використання в авангарді бронетанкових підрозділів) обумовив необхідність підготовки солдатів і офіцерів до цих умов. У Радянському Союзі ситуація ускладнювалася тим, що, крім регулярної армії, на фронті було мобілізовано цивільне населення, що в мирний час перебувало в запасі, – це вимагало додаткової підготовки військового складу.

Українські кінематографісти долучилися до загальної військово-освітньої програми з перших місяців евакуації. Наприкінці 1941 року завершилася робота над інструктивними картинами «Підготовка бійця-парашутиста» (режисер П. Зінов'єв⁵), «Учись управляти мотоциклом», «Учись управляти автомобілем», «Прості методи відбудови мостів та доріг», розпочалося фільмування «На мотоциклі через перешкоди» та ін. Фільм «Таранний удар» (автор-оператор М. Биков⁶), у якому розповідалося про подвиг Віктора Талалихіна, вважається найкращим для першого етапу воєнного періоду. Кінематографісти поєднали мультиплікат і хронікальні кадри з метою створення драматургічно напруженої розповіді про перший факт тарану бомбардувальника люфтваффе в нічному повітряному бою, що його здійснив радянський льотчик 7 серпня 1941 року. Картина містила унікальний фільмографічний матеріал – інтерв'ю з Героєм Радянського Союзу В. Талалихіним, який загинув до завершення роботи над стрічкою – 27 жовтня 1941 року.

Співробітники української студії фільмували як воєнно-інструктивні стрічки (наприклад, «Самоокопування кулеметного відділення в бою», «Само-

окопування стрілецького підрозділу)), так і тактичні. У 1942 році режисер С. Снітко та оператор Г. В'юнник працювали над картиною «Снайперська пара», в якій висвітлювалися оперативно-тактичні прийоми радянських снайперів. Військову майстерність демонстрували перед камерою пересічні бійці, які постійно відбували на передову, що ускладнювало роботу над фільмом – учасники зйомок постійно змінювалися. Кінематографісти використовували постановний принцип, який надавав можливість наочно показати основні тактичні дії снайперів. Ця методика послідовно викорінювалася з кіноосвітньої практики в 1930-х, у воєнні роки за інсценізовані матеріали серйозно критичували документалістів, проте у воєнних інструктивних фільмах принцип поширився.

«Створення великої кількості вдалих тактичних фільмів було великим досягненням радянської військово-навчальної кінематографії, – писав у 1948 році І. Большаков. – Можна з повним правом сказати, що першість в освоєнні цього складного і разом з тим вкрай необхідного для підготовки військ жанру військово-навчального фільму – тактичного фільму – належить нашій радянській кінематографії»⁷. Не принижуючи досягнень радянських кіноосвітян, заради справедливості слід зауважити, що виробництво військових тактичних фільмів успішно практикувалося в Німеччині як до, так і під час війни. Студія Filmgruppe des Gen. d. Fl. Ausb. на замовлення Das Oberkommando der Luftwaffe для офіційного військового використання зробила учбові фільми «Підготовка снайпера у польових умовах. Майстри маскуванню та воєнних хитрощів / Scharfschütze in der Geländeausbildung. Meister der Tarnung und Täuschung» і «Снайпери у дії. Невидима зброя / Scharfschütze im Einsatz – Die unsichtbare Waffe» (№ 668, 1944). У першій із згаданих картин навчальний матеріал подавався у формі кінолекції: інструктор ознайомлював курсантів-статистів з основними принципами аналізу ландшафту з метою вияву ворожих снайперів, навчав обирати тактично вигідні вогневі рубежі та визначати тип цілі. З метою унаочнення гіпотетичних бойових ситуацій у картині використовувався мультиплікат, за допомогою якого акцентувалися певні об'єкти зображення. Фільм «Снайпери у дії. Невидима зброя» – повністю інсценізований, бойові ситуації розігруються на камеру статистами. З метою концентрації уваги глядача застосовувалися комбіновані зйомки (накладання малюнків на кінозображення). Картина містила ігрові сцени суто пропагандистського характеру, в яких велася агітація за боротьбу з більшовизмом.

У 1942 році радянські кіноосвітяни повернулися до практики попереднього десятиріччя – створення тематичних кінокурсів, які відрізнялися від воєнно-пропагандистських картин попереднього етапу методологічним викладом навчального матеріалу з програми загального військового навчання. «Кінокурс для загального воєнного навчання» (1942–1943) включав фільми, зроблені як досвідченими режисерами, так і початківцями: «Пістолет-кулемет»,

«Протитанкова зброя» (обидва режисера М. Кауфмана), «Кишенькова артилерія» (режисер В. Моргенштейн), «Босць в строю» (режисер Л. Шеффер), «Зброя снайпера» (режисер Б. Альтшулер), «Стріляй влучно» (режисери А. Литвинов, В. Григорьев), «Зброя піхоти проти літака» (режисер Б. Чуєвський), «Як читати карту» (1942, режисер І. Абрамович), «Подолання протитанкових перешкод» (режисер З. Драпкін), «Перша допомога на полі бою» (режисер В. Карі) тощо. В учбових картинах подавалися технічні параметри зброї, основні принципи ведення бою, на прикладах фронтового досвіду опрацьовувалися різні ситуації, що могли виникнути в реальному бою. Стрічки демонструвалися у військових школах, частинах, на курсах з військової підготовки.

Фізичній підготовці радянських солдатів з перших місяців війни приділялася окрема увага⁸. «Кінокурс для загального воєнного навчання» містив спеціалізований підрозділ, присвячений фізичній підготовці бійця, навчання його відповідних навичок ведення бою, подолання різних перешкод, різновидам боротьби. У роботі над підрозділом брали участь українські кінематографісти: Л. Любченко зафільмував стрічку «Лазіння по деревах» (1942), П. Зінов'єв зробив картину «Лижники в горах» (1943), С. Шульман – «Пересування гірськими схилами» і «Подолання гірських річок» (обидва 1943). Крім того, вітчизняні кіноосвітняни працювали над окремими картинами з військово-спортивної тематики (наприклад, Я. Воловик зняв «Мотоспорт», 1943 і «Бокс», 1944). У картинах цієї тематики використовувався досвід 1930-х років, здобутий під час роботи над спортивними стрічками, в них удосконалювалося вміння розкадрувати ключові рухи спортивної вправи, а також використовувалося спостереження за емоційним станом героїв. Широко застосовувалася рапідна зйомка в тих випадках, коли треба було показати специфіку фізичної дії, прийом допомагав зафіксувати рухи, малопомітні при звичайному спостереженні.

Українські кінематографісти брали участь у створенні інших кінокурсів – «Піхота в бою» (1943–1945, керівник проекту В. Шнейдер), «Танки в бою». Мобільна тактика ведення бою, що застосовувалася вермахтом у Другій світовій війні, не розглядалась у радянських вищих навчальних військових закладах до початку воєнних дій на території СРСР, що стало серйозною прогалиною в оперативно-тактичному світогляді командного складу Червоної Армії. Концепція кінокурсів передбачала аналіз тактичних та оперативних рішень, актуальних для нових умов ведення бойових операцій. У кінокурсі «Піхота в бою» детально демонструвався процес народження та здійснення бойового плану. Курс готувався для навчання середнього офіцерського складу, тому всі тактичні проблеми в картинах вирішувалися з позиції командира батальйону.

Об'єктом зображення у радянських військовонавчальних фільмах, як правило, була бойова зброя, тому кінематографісти дотримувалися традиції попереднього десятиріччя – запрошували для роботи над картинами консультантів.

Наприклад, генерали-лейтенанти В. Морозов і С. Смирнов консультували виробництво циклу «Піхота в бою».

Так само навчальні фільми були важливою складовою навчальної програми вермахту. У системі німецької військової підготовки враховувалася важливість переваги вогневої потужності та якості навчання для успіху бойових операцій. Німецька армія постійно демонструвала прагнення удосконалювати своє мистецтво, пристосовуючись до змін характеру бойових дій. Сутички під час боїв з радянськими танками Т-34 і КВ, бронетехнічні характеристики яких перевищували якість німецьких «панцерів», виявили проблеми німецької протитанкової оборони – піхота та сапери були змушені вступати у ближній бій. Тому піхотинці проходили додаткову прискорену підготовку із знищення радянських танків з короткої відстані. Саме цю проблему мав вирішити фільм «Ближній бій з танками. Солдати проти танків/ Panzer-nah-bekämpfung. Mütter gegen Panzer» (№ 451, 1943), виготовлений на замовлення Oberkommando des Heeres для солдатів вермахту. Інструктивна картина зроблена за законами ігрового кіно: фабула включає епізоди-реконструкції бойових операцій, в яких задіяна автентична радянська бронетехніка, сцени поєднуються за драматургічним принципом (спостерігається наростання напруги), музичний супровід працює на створення відповідної атмосфери дії. За допомогою операторських прийомів підкреслюється масштабність батальних сцен, а також акцентуються дії військових в окопах і укриттях.

Крім спеціалізованих циклів і курсів, співробітники Київтехфільму працювали над окремими фільмами, які містили корисні інструкції щодо певних оперативних дій: наприклад, «Підготовка літака «Лавочкін-5» до бойового вильоту» (1944, режисер М. Соколов), «Перевезення бронетанкових військ» (1943, режисер П. Зінов'єв), «Застосування димів у загальновійськовому бою» (1943) та ін.

Сюжети стрічок часто вимагали, крім демонстрації радянського та німецького озброєння, реконструкції бойових ситуацій, заради чого до фільмування залучали бійців діючої армії. На відміну від німецьких кінематографістів, які активно використовували піротехнічні засоби в сценах з людьми (наприклад, «Ближній бій з танками»), українські кіноосвітяни діяли згідно з правилами безпеки – у реконструкціях бойових дій виконавців замінювали муляжами. Для стрічки «Дими на переправі» (1942, режисер С. Снітко, оператор Г. В'юнник) з узбецької бавовни та глини було виготовлено опудала, які «уособлювали» німецьких солдатів⁹.

У лютому 1943 року уряд СРСР прийняв пропозицію американського посла щодо підписання угоди про безкоштовний обмін хронікальними і науково-технічними фільмами: представникам США передали 17 радянських техфільмів і 2 воєнно-інструктивних, відповідно американська сторона надала 77 науково-технічних картин. Американська просвітницька продукція відрізнялася від

радянської манерою викладу матеріалу. Якщо у вітчизняних стрічках технічні дані подавалися у класичному довідниковому стилі у вигляді мультиплікаційних таблиць, то в американських – стиль викладу мав рекламний характер. У радянських фільмах на кшталт «Літак Іл-2» зображальний матеріал поділявся на кілька підрозділів: загальні відомості подавалися в дикторському тексті, що ілюструвався загальними планами літака, конструкція демонструвалася у вигляді мультиплікаційних схем, гвинтомоторна група і озброєння були представлені крупними планами окремих деталей, вагові та льотні дані подавалися в таблицях. Натомість в американському «Bell Airacobra МК1» уся інформація містилась у дикторському тексті, що мав рекламні інтонації, зображення було змонтовано з хронікальних кадрів, у яких унаочнювалися технічні якості літака.

Певна герметичність радянської кінематографії другої половини 1930-х років щодо досягнень світового кіно була частково порушена в роки війни в зв'язку з прокатом зарубіжних фільмів, таким чином з'явилася можливість порівняти технічну якість вітчизняного та зарубіжного кінопродукту. В результаті радянський уряд у 1943 році, незважаючи на складну військову ситуацію, скеровує професійну номенклатуру на підвищення технічних якостей радянських картин. 17 червня цього ж року Кінокомітет видає наказ про покращення друку навчально-технічних фільмів.

Загальна мобілізація дорослого населення призвела до кадрового дефіциту в промисловості та сільському господарстві. Перед просвітою постало ще одне завдання – допомогти в підготовці трудових кадрів. У Ташкенті у плані студії «Київтехфільм» з'явилася стрічка «Підготовка робочих резервів». В учбових картинах цього напрямку подавалися елементарні відомості про ази професій. Багато картин було присвячено проблемам промисловості: залізнична тематика висвітлювалася в стрічках «Вагони» (режисер П. Долина) і «Фрагменти правил технічної експлуатації НКШС»; інші теми розв'язувалися в фільмах «Газоенергетичний трактор» (режисер Є. Григорович), «Автозчеплення» (режисер Ф. Іващенко). Режисер Г. Крикун¹⁰, спеціалізація якого на цьому різновиді просвіти розпочалася з довоєнного співробітництва з Інститутом електрозварювання АН УСРС, у перші місяці евакуації завершив роботу над фільмом про метод Є. Патона – «Швидкісне електрозварювання».

27 вересня 1944 року вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про організацію науково-освітньої пропаганди», яка зокрема визначила стратегію розвитку радянської кінопросвіти. Згідно з постановою основним змістом науково-просвітницької пропаганди мали стати: матеріалістичне пояснення явищ природи, роз'яснення досягнень науки, техніки і культури. Комітету в справах кінематографії було запропоновано організувати систематичну демонстрацію для населення науково-популярних повнометражних фільмів, а також розробити план випуску повнометражних та короткометражних картин з природознавчої тема-

тики. Постанова стала каталізатором розвитку просвітницького кінематографа, розрахованого на масову аудиторію. Нові завдання потребували перегляду чинної методики кінопросвіти, що і відбулося після війни – почала становлення «київська школа» науково-популярного кіно.

Поновлення зруйнованого Києва розпочалося в 1944 році. Співробітники студії, які повернулися в цей час з евакуації, своїми фільмами зробили внесок у справу відбудови народного господарства після війни. У 1945 році було завершено виробництво картин: «Відбудова мостів і шляхів» (режисер В. Беляєв), «Відбудова металургії» і «Відбудова доменних печей» (обидва режисера В. Гомоляки) та ін. Крім того, поступово збільшується кількість стрічок з наукової тематики. Окремо слід відзначити фільми «Академік Патон» і «В дружбі з наукою» (режисер А. Кордом), починає виходити кіножурнал «З геологічного минулого Землі» (режисер С. Снітко).

Просвітницький кінематограф періоду війни 1941-1945 рр. характеризується двома основними ознаками: домінуванням воєнної тематики і технічно-інструктивним стилем викладу дидактичного матеріалу. Стилістика фільмів цього історичного етапу була безпосередньо пов'язана з попереднім періодом – перших п'ятирічок, коли відбувалося становлення методики радянської просвіти. Впровадження в 1930-х роках чітких методологічних приписів призвело до того, що у переважній більшості фільмів спостерігається фокусування на показі нюансів технологічних процесів, який доповнювався в дикторському тексті довідковими даними про їхню суть. Обов'язкове введення в сюжет досвіду передовиків обумовлювалося агітаційно-пропагандистськими завданнями, що стояли перед кінопросвітою. Ці самі методологічні ознаки були притаманні більшості технічно-інструктивних фільмів періоду війни, що свідчить про спадковість у розвитку екранної просвіти.

Домінування військової тематики пояснюється історичними умовами, в яких відбувалося виробництво фільмів. Проте вже з кінця 1944 року розпочинається новий етап – просвітницькі картини (навчальні, технічні, інструктивні), розраховані на вузьку аудиторію, поступаються місцем науково-популярним, в яких для широкого загалу популяризуються наукові проблеми. Таким чином, можна констатувати, що відразу після війни завершився перший етап розвитку української екранної просвіти (1929–1945), і розпочався новий, який можна назвати становленням «київської школи» науково-популярного кіно.

¹ До ключових заходів належать – виокремлення документалістики та просвіти в самостійні сегменти кіновиробництва, промова Сталіна (4 лютого 1931 р.) на конференції господарників щодо народження навчального кіно, як одного з компонентів у боротьбі за опанування техніки, оприлюднення постанов ЦК ВКП(б) від 5 серпня і 5 вересня 1931 р. про технічну пропаганду і політехнізацію початкової та середньої шкіл, у яких кінематограф визначався засобом навчання та технічного озброєння мас.

² Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України – Ф. 1. – Оп. 70. – Спр. 64. – Арк. 16-17.

³ Грачов Микола Васильович (29. 12. 1905–26. 06. 1987) приєднався до українських кіноосвітян під час евакуації. Він закінчив Вищі державні курси мистецтвознавства при Ленінградському інституті історії мистецтв (1930) і відразу почав працювати в просвіті. Режисер спеціалізувався переважно на біологічній тематиці, зокрема проблемам мікробіології присвячено його фільми «Морфологія бактерій» (1938), «Фізіологія бактерій» (1941), зроблені в Росії. Від був другим режисером науково-популярної картини «В пісках Середньої Азії» (1942, режисер О. Згуріди) виробництва Київтехфільму. По закінченню цієї роботи він остаточно перейшов до штату української студії. Методи М. Грачова – спостереження й експеримент – у повоєнні роки стали основою методики «київської школи» науково-популярного кіно, в формуванні якої режисер брав активну участь.

⁴ Згуріди А. Экран. Наука. Жизнь / А. Згуріди. – М. : Искусство, 1983. – С. 92.

⁵ Вибір М. Грачова – перехід на Київтехфільм – повторив Зінов'єв Петро Олександрович (22. 08. 1903–?), який працював на Московській кінофабриці Держкіно (1925–1936) та Мосфільмі (1936–1941). Режисерський метод П. Зінов'єва характеризується поєднанням у просвітницьких стрічках документальних та інсценізованих кадрів з метою унаочнення дидактичних знань.

⁶ Биков Микола Володимирович (01. 01. 1909–18. 04. 1945) закінчив робітфак при Київському інституті кінематографії (1932). А в 1930-х роках був оператором технічних, інструктивних та документальних фільмів (зокрема, «Паразитологія» (1931), «Боротьба з аварійністю на ВПС» (1937) та ін.). У роки війни – фронтний кінооператор, його матеріали увійшли в кінолітопис Великої Вітчизняної війни та в картину «Народні месники» (1943) та ін.

⁷ Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны (1941–1945). – М. : Госкиноиздат, 1948. – С. 133.

⁸ 2 вересня 1941 р. ДКО видав наказ про організацію Управління лижної, гірської та фізичної підготовки Червоної Армії.

⁹ Історія українського радянського кіно. В 3-х т. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 2: 1931–1945. – С. 165-166.

¹⁰ Крикун Григорій Тимофійович (12. 08. 1906–28. 05. 1971) закінчив Київський педагогічний технікум (1926) і режисерський факультет Київського інституту кінематографії (1934). На Київській студії працював паралельно в ігровому кіно та в просвіті. В роки війни зробив учбові та технічно-пропагандистські фільми: «Диспетчерська централізація» (1941), «Зчеплення вагонів» (1942), «Умови для вагонів» (1943).