

Анастасія Канівець

*Музей театрального, музичного та кіномистецтва України /
НаУКМА
ana.kanivets@gmail.com*

**«Я» ГЕРОЯ УКРАЇНСЬКОГО
РАДЯНСЬКОГО РЕВОЛЮЦІЙНОГО ФІЛЬМУ:
ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ПЕРСОНАЖА
ЯК ІДЕОЛОГІЧНА СХЕМА**

Розділ присвячено змінам образу центрального персонажа в українському радянському революційному кіно. Впродовж історії існування жанру як він сам, так і тенденції зображення героя в ньому зазнавали помітних змін. У 1920-х рр. апробувалися різні можливості репрезентації образу, сформувалися два основні його типи; в сталінську добу домінував монументалізований герой; у наступні десятиліття підхід до створення образу ускладнився і проблематизувався відповідно до урізноманітнення і диференціювання самого жанру. Окрема увага приділена екранізаціям роману М. Островського «Як гартувалася сталь»: кожна з трьох стрічок 1940-х, 1950-х і 1970-х рр. пропонувала інше, відповідне своєму часу, бачення Павла Корчагіна як знакового в радянській культурі образу. Герой українського радянського революційного кіно значною мірою акумулював у собі зміни, яких у різні періоди існування СРСР зазнавав як сам жанр, так і весь кінематограф.

Ключові слова: українське кіно, радянське кіно, революційний фільм, герой фільму, образ у кіно.

Революційний фільм як «високий» жанр радянського кіно, що інтерпретував події «сакральної» радянської історії, підлягав особливому контролю. Тож він стає зручним джерелом для дослідження змін у репрезентації героя впродовж різних періодів. По суті, кожне десятиліття демонструє свій підхід до образу, що міг зазнавати значних трансформацій.

Типи кіногероя 1920-х рр.

Ускладнений порівняно з агітками революційної доби, образ героя в радянському, зокрема українському, революційному кіно постав на порядку денному в 1920-ті рр. – у період активного розвитку кінематографу. На початковому етапі кінематографісти послуговувалися вже існуючими прийомами зображення героя, сформованими ще в дореволюційному кіно. Зокрема, режисери, що належали до «старого» кінопокоління, переносили на новий сюжетний та ідеологічний ґрунт відповідним чином переозначені типажі; тими самими нерідко лишалися виконавці зі старою манерою гри, гримом тощо («Слюсар і канцлер» В. Гардіна 1923 р., «Укразія» П. Чардиніна 1925 р.)¹.

У цей час виділяються дві виразні тенденції в зображенні героя – умовно-символічна (притаманна творчості таких режисерів, як О. Довженко й І. Кавалерідзе) і «психологічна», з акцентом на внутрішньому світі героя.

Для першої став характерним погляд на людину як на представника/втілення маси; герой у таких кінострічках означається як уособлення своєї спільноти, передусім – соціального класу. Яскравим прикладом подібного героя є Тиміш з «Арсеналу» О. Довженка (1929 р.), який на питання, чи він українець, відповідає: «Так. Я робітник». Ще в 1920-ті рр. рецензенти, аналізуючи фільм, звертали увагу на те, що Тиміш є не героєм-індивідуальністю, а втіленням революційних мас. Наприклад, Олекса Полторацький, що означив цей напрям кіно як «монументальний» чи «соціальний» (промовиста комбінація назв, кожна з яких окреслювала свій аспект напрямку – стилістичний і змістовий), писав: «Коли в “Арсеналі” є один герой, то це є не індивідуальний герой, а людина-маса, та й сама маса є основний герой у фільмі, де автор взагалі не мислить одиницями»². І далі: «Можна сказати, що Ол. Довженко взагалі користується із засобу героя лише для того, щоб виразніше охарактеризувати подаваний історичний матеріал»³. Побудова фільму та роль центрального образу в ній навіть дали одному з рецензентів підстави твердити, що відмінність між героєм та персонажами у фільмі радше кількісна, ніж якісна: найперше саме частота появи Тимоша характеризує його як героя фільму⁴. Подібний образ монументалізований, практично знеособлений; його характер пов'язаний з революційними чеснотами і, власне, ними визначається. «Правильний» революційний герой тут одразу сформований, йому притаманні плакатність, відверто агітаційний характер.

У свою чергу, кінострічки так званого психологічного напрямку досліджували особистість «людини революції», зміну її свідомості та психологічні стани. В центрі таких сюжетів переважно опинялися не власне «герої революції», а своєрідний аналог «маленької людини» – обиватель, якого трансформує особиста

¹ Оксана Мусієнко, *Українське кіно: тексти і контекст* (Вінниця: Глобус-Прес, 2009), 271.

² Олексій Полторацький, *Етюди до теорії кіна* (Київ: Укртеакіновидав, 1930), 76.

³ Там само, 79.

⁴ Г. М., «Арсенал», *Молодняк*, № 9 (1929): 94.

драма («Два дні» Г. Стабового (1927 р.) і «Нічний візник» Г. Тасіна (1928 р.)), або ж діяч революції, що з тих чи інших причин (фізичних або психологічних) проявляє слабкість («Ордер на арешт» Г. Тасіна, 1927 р.). Те, що протагоністом виявився не свідомий революціонер з чіткими переконаннями, а, по суті, жертва обставин, чия зміна світоглядних позицій була викликана особистими причинами, було важливим аспектом найкращих зразків української революційної психологічної драми.

Фільми так званого «психологічного реалізму», створені під впливом німецького камершпілю (психологічних «камерних драм») ⁵, зосереджувалися на внутрішньому світі героя, детально простежували «переродження» аполітичної чи навіть вороже налаштованої до революції людини. Для таких стрічок особливо важливою ставала акторська гра, що мала передати нюанси психічного стану героя і загалом створити переконливий образ «живої людини». Так, режисер одного з перших фільмів напряму «Ордер на арешт» Г. Тасін говорив як про важливе досягнення своєї роботи таке: «Люди як люди. Справжні, життєві. Вони такі, що в них можна повірити. І в наслідок: жертв – шкода, слідчий викликає ненависть. Загальний тон – хвилює й зачіпає». На першому плані опинявся актор: «Усе побудовано на тонких, психологічних переходах, на внутрішнім зростанні, що заміняє зовнішню динаміку» ⁶. За тим самим принципом режисер дещо згодом створить найвідоміший свій фільм «Нічний візник» з А. Бучмою в головній ролі.

Настанова на «живу людину» в кіно загалом була досить помітною: про позитивний вплив теорії «живої людини» згадує у своїй праці «Етюди до теорії кіна» О. Полторацький ⁷, успіх у показі «живих людей в революції» відзначали в рецензіях на фільми ⁸. Окрім художнього та комерційного складників, тут можна помітити також світоглядний: у цей період значущим стає мотив революції як сили, що «перевиховує» особистість «старого» типу чи «виплавлює» нову, і саме тип «живої людини» міг виразніше провесті відповідну ідею. Хоча цей мотив присутній у фільмах різного характеру: крім уже згаданого психологічного напряму, також у «дитячому» кіно, серед якого були стрічки на революційну тематику (в Україні – «Ванько і Месник» А. Лундіна, 1928 р.), у пригодницьких і навіть комедійних фільмах («Лісовий звір» А. Лундіна, 1924 р., «Митрошко – солдат революції» М. Терещенка, 1928 р.). Ситуація з кінематографом, орієнтованим на дитячу аудиторію, була особливо показовою: дітей розглядали як майбутній мобілізаційний ресурс і заздалегідь дбали про їхню підготовку. Наприклад, журнал «Кіно» відверто писав: «Треба мати на увазі [...] також потребу виховувати наших дітей як майбутніх учасників класових боїв. Тому значну частину наших дитячих

⁵ Оксана Мусієнко, *Українське кіно: тексти і контекст* (Вінниця: Глобус-Прес, 2009), 28–36.

⁶ Георгій Тасін, «Шматки роботи», *Кіно. Журнал української кінематографії*, № 2 (1927): 2.

⁷ Олексій Полторацький, *Етюди до теорії кіна* (Київ: Укртеакіновидав, 1930), 51.

⁸ А. Альф, «Сорок перший», *Кіно. Журнал української кінематографії*, № 6 (1927): 13. Дм. Бялик, «Синій пакет», *Кіно. Журнал української кінематографії*, № 5 (1926): 19. Л. Чернов, «Людина в кіно», *Культробітник*, № 7 (1928): 9.

кіно-фільмів цілком природньо треба призначити на підтримання традицій громадянської війни й на виховання їх на перспективах боротьби за світову соціалістичну революцію»⁹.

У цікавому ключі образ революційного героя обіграв «Бенефіс клоуна Жоржа» (1929, реж. О. Соловйов), певною мірою поєднавши обидві – символічну й психологічну – тенденції його репрезентації. В центрі сюжету опинився червоноармієць Георгій, у минулому клоун-трансформатор Жорж. Він має погану репутацію як вояк, проте начдив вірить у нього і допомагає гідно проявити себе. Зрештою, в одному бою начдив гине, і колишній клоун вдає з себе його та ціною власного життя веде бійців в атаку. Тут бачимо «маленьку людину», що знаходить себе в революції; і тут же просто в сюжеті відбувається буквальна трансформація її в героя високого стибу, постання вже навіть не особистістю, а образом у буквальному сенсі.

Герой революційного фільму періоду сталінізму

Упродовж наступного десятиліття і революційний фільм, і головний його герой зазнали кардинальних змін. Разом із посиленням цензури посилився й контроль над виробництвом фільмів; пошуки та експерименти, характерні для кінематографу 1920-х рр., змінилися більш усталеними формами. На зміну різноплановому герою, що міг втілювати як революційну масу (і в певному сенсі стихію), так і захоплену революційним виром випадкову людину, приходять тип сформованого революціонера-лідера, харизматичного й свідомого своєї місії.

Ключовими українськими радянськими фільмами цього періоду стають «Щорс» О. Довженка і «Вершники» І. Савченка за однойменним романом Ю. Яновського (обидва 1939 р.). У цей період панувала настанова на стрічки з індивідуалізованими образами з розробленою психологією. Формально яскраво виписані герої революційних фільмів відповідали цьому запиту, хоча, по суті, продовжили традицію умовного, монументалізованого героя. Характери в таких стрічках порівняно з 1920-ми рр. більш яскраво виражені, проте так само повністю підпорядковані вираженню ідеологічних гасел; особисте життя й інтереси героїв або відсутні, або тісно пов'язані з їхньою революційною діяльністю (кохана більшовика у «Вершниках» допомагає викрити ворога, дружина Щорса в «Щорсі» «з'являється» лише в сцені, коли він пише їй листа з описом бою).

Особливе значення мав фільм «Щорс» – яскравий зразок біографічного напрямку в історичному кінематографі. Останній розквітнув у 1930-ті рр., причому як у СРСР, так і в США. І там, і там у центрі сюжету стоїть визначна особистість – лідер, який виділяється своїми якостями, як інтелектуальними, так і моральними, і виступає агентом історичних змін¹⁰. «Щорс» є прикладом відгалуження цього

⁹ В. Арнаутов, «Про дитячий фільм», Кіно. Журнал української кінематографії, № 1 (1925): 26.

¹⁰ Leger Grindon, *Shadows on the past: Studies in the historical fiction film* (Philadelphia: Temple University Press, 1994), 22.

напряму в жанрі революційного кіно: на відміну від кіно 1920-х рр., тут герой не є частиною маси, а поставлений над нею – репрезентація лідера, більш відповідна духу сталінських 1930-х рр. Його характеристика в одній із тогочасних рецензій, по суті, демонструє загальні вимоги до героїв такого типу: «Це не тільки талановитий червоний командир, це, в першу чергу, ватажок мас, це комуніст-агітатор і пропагандист. Це надзвичайно смілива і віддана революції людина, що не шкодує своїх сил для справи партії Леніна–Сталіна»¹¹. Щорс є зразковим образом «червоного командира», причому не стихійного героя революції на кшталт Чапаєва (у фільмі є й відповідник останнього – Боженко, проте на других ролях), а фахового військового, носія первня дисципліни й порядку. Яскравим прикладом формування нового ідеалу героя революції став створений за кілька років до того «Рейд» (1932 р., реж. І. Животовський, Л. Бодик), в основі якого – історія перетворення партизанського загону на регулярну військову частину і пов'язані з тим труднощі: «В цих процесах нещадної і жорсткої боротьби позбуваються партизанської анархичности, дрібно-буржуазних навичок і решток у своїй психіці та поведінці»¹². Історію скомпоновано навколо постаті командира партизанського загону Петраша, що має «перекуватися» в гідного командира Червоної армії. Характерне присутнє в описі фільму протиставлення партизанської стихії з наведеними вище недоліками чеснотам командира регулярної військової частини Кир'яна, який стає зразком та «вчителем» для Петраша: «Незламна воля, залізна дисциплінованість та витривалість, поєднання з товариським і теплим ставленням, з пильною уважністю до потреб, інтересів та переживання своїх бійців»¹³.

Якщо мотив «перековки» залишався чинним (і навіть загострювався) стосовно дорослих бійців революції, екранний образ молоді демонстрував, що нове покоління розглядалося вже в ключі «нової людини» нової історичної доби. Тема участі дітей і юнацтва в революційному русі розроблялася все більше, а тенденції, що намітилися ще в попередньому десятилітті, тепер проявлялися особливо активно. Скажімо, в коментарі про фільм «Молодість» (1934 р., Л. Луков) сценарист В. Розенштейн прямо говорив про «комсомольське офірування себе справі революції під проводом комуністичної партії, формування свідомості молодих пролетарів, що виростали на могутню революційну силу»¹⁴. Як бачимо, згаданий вище курс на формування юного глядача не втрачав своєї актуальності, хоча сам кінопродукт зазнавав змін відповідно до духу часу. В «дитячому» революційному фільмі постає герой-дитина, цілком сформований ідейно; тут уже акцент зроблено не на викликаному революцією «перетворенні», а радше на вродженому

¹¹ П. Грідасов, «Про сценарій "Щорс"», *Радянське кіно*, № 5 (1937): 24.

¹² «Рейд», *Кіно. Журнал української кінематографії*, № 19–20 (1932): 16.

¹³ «Рейд», 16.

¹⁴ В. Розенштейн, «Про комсомольську молодість», *Кіно. Журнал української кінематографії*, № № 17–18 (1932): 14.

«революційному дусі». «Червона хустина» Л. Френкеля (1934 р.), «Митько Лелюк» О. Маслюкова й М. Маєвської (1938 р.), створена на «Союздитфільмі» «Дума про козака Голоту», поставлена українцем І. Савченком і на українському матеріалі (1937 р.), побудовані за однією схемою: діти знаходять пораненого більшовика і допомагають йому переховуватися, паралельно проводячи розвідувальну роботу. Поранення революціонера-дорослого – драматургічний прийом, що дає дітям змогу проявити себе; водночас врятований керує їхніми діями – так зберігається мотив комуніста-лідера (на відміну від уже згаданого «Ванька й Месника», де юний герой не просто діє нарівні з дорослими червоноармійцями, а й показує себе більш ефективним розвідником). З посиленням ідеологічно-виховного первня авантюрно-пригодницький занепадає: якщо у «Ванькові й Меснику» партизанська діяльність маленького героя могла набувати відверто ігрових форм, то в «Митькові Лелюку» постають такі собі «маленькі дорослі», що успішно виконують роль «червоних» підпільників і сам свій статус дитини нерідко використовують як маску для досягнення революційних цілей.

Розроблений у 1930-ті рр. образ виявився цілком актуальним і для наступних років, що пройшли під знаком німецько-радянської війни. Варто зазначити, що ще з другої половини 1930-х рр. у радянському кінематографі активно створювалися «оборонні фільми», покликані психологічно підготувати й мобілізувати населення до майбутніх військових дій. Такі стрічки знімали також на історичному матеріалі, зокрема на матеріалі революції; належали до них і «Цорс» та «Вершники», що містили помітний мотив протистояння зовнішньому ворогу. Їхні набутки були використані у випущених уже в роки війни фільмах «Як гартувалася сталь» М. Донського за однойменним романом М. Островського й «Олександр Пархоменко» Л. Лукова (обидва 1942 р.). Робота над стрічкою «Як гартувалася сталь» розпочалася ще до війни, і творці завершували її вже за нових обставин, відповідним чином адаптувавши: кінокартина зосереджується на епізодах німецької присутності в Україні, трактованої як військово-політична окупація. Сам образ Павки Корчагіна при цьому вирішений у традиціях дитячого та юнацького революційного кіно: це підліток на порозі юнацтва, якому вік не заважає демонструвати досить чіткі ідейні позиції і проявляти героїзм. У стрічці також присутній мотив врятованого більшовика, що стає навчителем героя-адепта (матрос Жухрай). У свою чергу, «Олександр Пархоменко» є зразком біографічного революційного фільму, з головним героєм – вольовим лідером, уособленням партійної і військової дисципліни та водночас харизми.

У цілому для перших десятиліть радянського революційного кіно характерна свого роду «особистість-функція», повністю підпорядкована ідеї репрезентації переможної революційної стихії. При цьому, якщо в 1920-ті рр. були помітні тенденції до пошуків та експериментів з художніми образами, створення різнопланових і різножанрових, орієнтованих на різну аудиторію фільмів і, відповідно, героїв, то в 1930-ті рр. викристалізуються чіткі

канони репрезентації, а виховна й мобілізаційна функції кінематографу стають ще більш відвертими. Відповідний характер мали й популярні типи образу революційного героя: лідера, військового і партійця, що уособлював революційні чесноти і мав виховувати маси не лише на екрані, а й поза ним, і діти та юнацтво, що водночас виступали в ролі «учнів революції» і демонстрували ті самі революційні чесноти, які дозволяли бачити в них у майбутньому лідерів першого типу.

Герой революційного фільму 1950–1980-х рр.: перегляд канону

У добу «відлиги» в рамках загальних суспільних і культурних процесів відбуваються і відповідні трансформації жанру революційного кіно. Образ героя «сталінського» періоду й типу не зникає з екрану остаточно, проте втрачає актуальність: тепер ключовий персонаж революційного фільму стає складнішим, більш індивідуалізованим; екран може показувати його «людські» слабкості, а також поступово перестає приховувати жертви, що їх доводиться приносити справі. На зміну обмеженій кількості революційних типів приходить багатоманітність образів.

Одна з перших кінострічок такого плану, «Павло Корчагін» О. Алова й В. Наумова 1956 р., уже зосереджувалася не на картині революції, «гвинтиками» якої ставали люди, а на образі людей, що її творили. Тут зберігається мотив революціонера як свого роду «надлюдини», проте акцент робиться на психології героя, випробуваннях, які йому доводиться пройти, і тих жертвах, що їх він готовий принести. Тут же виникає конфлікт між особистим життям героя та його революційним обов'язком, що в кіно попереднього періоду знімався чи не виникав взагалі: так, чималу увагу в сюжеті приділено стосункам Корчагіна й Рити Устинович, чий розрив стає одним з найдраматичніших моментів фільму. Важливою підосновою кінострічки є також загалом характерне для «відлиги» бажання переглянути історію, повернутися до революційних витоків¹⁵.

Згодом з'являються нові форми трактування «героя революції» і «героя в революції». Припустимим стає дещо знижений (у дозволених рамках) образ: наприклад, у «Зеленому фургоні» Г. Габая 1959 р. за однойменною повістю О. Козачинського (що не є революційним фільмом у чистому вигляді, проте також осмислює події «громадянської війни») «юний герой революції» показаний з долею іронії. За сюжетом, колишній гімназист, мріючи про славу слідчого, стає співробітником одеської міліції й береться за боротьбу з бандитизмом. Герой нерідко потрапляє в курйозні ситуації, хоча зрештою виходить переможцем; у цьому випадку симпатію глядача мала викликати не ідеалізація центрального персонажа, а, навпаки, показ його «звичайною людиною» з її слабкостями.

З'являються нові форми символізму, що знаходять втілення в образі героя фільму. В кіноопері «Киянка» Т. Левчука (1958–1960 рр.) історія народженої

¹⁵ Лев Аннинський, *Шестидесятники и мы: Кинематограф, ставший и не ставший историей* (Москва: Киноцентр, 1991), 14–15, 17.

в день Жовтневого перевороту дівчинки подана як паралельна до історії «новонародженої» радянської держави; паралельно відбувається і формування та зростання обох. Так, якщо в першій серії фільму Галя Очеретько – це дівчинка, що потребує захисту та настанови, то в другій вона стає активною дівчицею, зокрема учасницею Руху опору в роки війни. Поряд з тим, лишався чинним і старий підхід репрезентації монументалізованого героя-революціонера («Народжені бурєю» Я. Базеляна й А. Войтецького 1957 р.), дещо «оживлений» мотивом особистих стосунків («Гроза над полями» М. Красія й Ю. Лисенка, 1958 р.).

Складніші питання автори фільмів намагаються розв'язати в 1960-ті рр. В. Івченко в «Гадюці» 1965 р. і «Десятому кроці» 1967 р. показує жінку в революції, причому остання виявляється руйнівною для першої (новий для українського радянського кіно підхід у відображенні впливу революційних подій на особистість). «Гадюка» за повістю О. Толстого показує психологічні наслідки для героїні: жінка в екстремальних умовах трансформується в бійця, проте згодом не може пристосуватися до умов мирного часу. В образі героїні повоєнного періоду присутні ознаки посттравматичного синдрому – проблеми, яку важко було уявити в кінематографі попереднього часу. «Десятий крок» за сюжетом подібний до «Ордера на арешт»: ворог хитрістю здобуває в дружини червоного командира важливу інформацію; звинувачена в зраді жінка накладає на себе руки. Втім, тут більша відповідальність покладена на соратників, що своєю недовірою до героїні спричинили її загибель. Обидва фільми, відзняті одним режисером і з однією акторкою (Н. Мишковою) в головній ролі, можна розглядати як свого роду діалог, що досліджує передусім трагічний вимір героя (точніше, героїні) революційних подій.

Певний критичний заряд щодо шляхів революції несла кінокартина «Комісари» М. Мащенко 1969 р. Один із центральних персонажів – комісар Громов, пригнічений постреволуційною атмосферою непу, ставить під питання і справу, і своє місце в ній. Мотив «герой vs революція» в цей період звучати ще не може, проте кінематограф дозволяє собі певні рефлексії щодо драматичної долі революціонера, а також щодо запитань, які він сам може ставити собі та глядачу. Важливим тут є також мотив відповідності комуніста декларованим настановам, що в роботі режисера знайде подальший розвиток у багатосерійній екранізації «Як гартувалася сталь», де герой-аскет у деяких епізодах протиставлений «розкладеним» партійцям. Важливим моментом став вибір виконавця на роль Громова: його зіграв І. Миколайчук, що на той час уже став знаковою постаттю в українському кінематографі; був у доробку актора й образ учасника революції, комуніста Давида Мотузки в «Бур'яні» за однойменним твором А. Головка (1966 р., реж. А. Буковський). За всієї лояльності «Комісарів» до комуністичної ідеології, таке трактування образу комуніста та його критика партії сприймалися як скандальні, фільм було звинувачено в ревізіонізмі¹⁶.

¹⁶ Лариса Брюховецька, *Іван Миколайчук* (Київ: Ред. журн. «Кіно-Театр», КМ Академія, 2004), 95.

У 1970–1980-ті рр. відбувається новий сплеск революційної тематики в кіно. Таких контрверсійних репрезентацій революціонера, як у попередньому десятилітті, вже немає (цьому не сприяв політичний клімат), натомість фільми різних жанрів пропонують різні погляди на героя. Тут можна виділити дві основні тенденції.

Перша – відображення історичних подій, де герой може бути як вигаданим («Мир хатам, війна палацам» І. Шмарука 1970 р.), так і справжнім, завдяки чому здійснювалася «реактуалізація» історичної постаті, з одночасною її міфологізацією («Артем» М. Кошелева та В. Морозова й «Маршал революції» С. Лінкова, обидва 1978 р.). Кінострічка «Мир хатам, війна палацам» за однойменним романом Ю. Смолича була репрезентацією подій у Києві напередодні та під час заколоту на заводі «Арсенал» 1918 р., який трактувався як жорстоке придушення урядовими військами робітничого повстання. У фільмі діє колективний герой. У центрі сюжету – вже традиційний образ сім'ї, члени якої опинилися по різні боки барикад: Олександр – російський офіцер, його сестра Марина підтримує чинний український уряд, а брат Ростислав переходить на бік більшовиків. Марина Драгомирецька, найбільш цікава постать, що еволюціонує впродовж фільму, належить до категорії персонажів, функція яких – дозволити «правильній» стороні переконати себе, щоб на власному прикладі показати її правоту. Також у сюжетній лінії присутня низка реальних історичних осіб, серед яких особливе місце посідає постать Євгенії Бош. З іншого боку, в цей же період з'являються стрічки (зокрема двосерійні телевізійні), покликані популяризувати реальних історичних осіб – «героїв революції». Наприклад, «Маршал революції», присвячений постаті М. Фрунзе, послуговувався традицією зображення «червоного командира» як талановитого воєначальника й адміністратора, що фаховим рівнем і знаннями не поступався «білому» командуванню.

Водночас різко збільшується кількість кінокартин на революційну тематику, відверто орієнтованих на успіх у широких глядацьких кіл. Насамперед це пригодницьке кіно з активним героєм, що виявляє відвагу й винахідливість. Героєм такого фільму нерідко виступав представник юнацтва, продовжуючи традицію «дитячого» та «юнацького» революційного кіно («Тачанка з півдня» Є. Шерстобітова 1977 р.); виховна функція такої стрічки не втрачала чинності, проте на перший план виходив уже розважальний складник: зокрема, творці фільму користувалися набутками західного жанрового кіно, передусім вестерну. Розважальне кіно активно популяризувало й образ чекіста, що ставав усе більш різноплановим: це міг бути як представник юнацтва («Тачанка з півдня»), так і досвідчений співробітник, утім, відмінний від чекіста-пролетаря старого зразка: наприклад, у стрічці «Забудьте слово “смерть”» С. Гаспарова (1979 р.) діє чекіст інтелектуального плану.

Безпосередньо присвячені тематиці дитинства та революції кінофільми та кож продовжували виходити на екран. Такими були екранізації творів А. Гайдара,

орієнтовані на різну вікову аудиторію та, відповідно, різні за подачею: казкова, з елементами гротеску «Казка про Мальчиша-Кибальчиша» Є. Шерстобітова (1964 р.) і більш традиційна за формою «Р.В.С.» О. Мороза (1977 р.) з героями-дітьми та трисерійна «Школа» М. Ілленка (1980 р.) про колишнього гімназиста, що долучається до Червоної армії тощо.

Цікавим відгалуженням стає романтична мелодрама, де революція слугує радше тлом для любовної лінії, причому героєм-коханцем виступає представник царського офіцерства, зображений у позитивному ключі. Проривом у цьому напрямі став створений у 1956 р. на «Мосфільмі» «Сорок перший» Г. Чухрая за однойменним твором Б. Лавреньова, проте стрічки такого плану залишалися на маргінесі жанру. В Україні в 1974 р. з'являється «Марина» Б. Івченка, також за Б. Лавреньовим; тут герой, у рамках мотиву позитивного персонажа на хибному боці, зрештою переходить до більшовиків. Таким чином центральний персонаж ставав свого роду містком між двома культурними традиціями, «старим» і «новим» світами.

Яскравим явищем стали кінострічки, що покликалися на народну культуру, з героєм «фольклорного» плану. «Бумбараш» М. Рашеєва й А. Народицького (1971 р.), також за мотивами творів А. Гайдара, опрацьовував на революційному матеріалі образ «Івана-дурня». «Вавилон ХХ» І. Миколайчука (1979 р.), навпаки, осмислював образ народного філософа, що не стільки включався в революційні події, скільки осмислював їх.

У роки «перебудови» відбуваються спроби ревізії образу «революційної романтики» в кіно, з критикою революційного фанатизму та знецінення людського життя. Тут діє підкреслено не-героїчний герой, що протистоїть «традиційним» революціонерам (Д. Ульянов у «У Криму не завжди літо» В. Новака, 1987 р.), не ставлячи, втім, під сумнів саму революцію.

«Як гартувалася сталь» на екрані: трансформації образу

Кінопрочитання різних років знакового роману М. Островського «Як гартувалася сталь» – яскравий приклад того, як переглядалися герой радянського революційного фільму та його функції.

В однойменній екранізації 1942 р. М. Донського Корчагін фактично продовжує напрям героя-дитини в революційному кіно: це підліток, який від початку показує революційний потенціал й остаточно вигартовується в боротьбі з ворогом. Ця екранізація зосередилася на мотиві боротьби більшовиків з німцями, що відповідало актуальній ситуації воєнного часу. Фільм розглядався як пропагандистський: в Україні 1918 р. мала впізнаватися Україна 1941 р., у персонажах роману, і передусім у Павці, – представники комуністичного підпілля¹⁷.

У фільмі «Павло Корчагін» О. Алова й В. Наумова 1956 р. відбулося нове осмислення образу революції, з більшою увагою до психології героя та репрезентацією

¹⁷ Марк Донской. Сборник (Москва: Искусство, 1973), 76, 80.

не лише революційного героїзму, а й революційних «буднів»; ключове місце в сюжеті посіли вже не переможні бої Червоної армії, а побудова вузькоколійки в Боярці. Таким чином, героїзм Корчагіна переноситься з військової площини в площину «мирного будівництва», менш ефектного, проте не менш драматичного. Трансформацій зазнав і мотив особистих стосунків героя: якщо в екранізації 1942 р. фігурував юнацький «роман» з Тонею Тумановою, що посідав порівняно скромне місце й результував у перехід дівчини до симпатиків більшовиків (у фіналі вона проводить Корчагіна на фронт), то в 1956 р. більш драматична лінія Рити Устинович мала підкреслити силу волі й самозречення героя. На зміну Павці Корчагіну 1942 р. (актор В. Перист-Петренко) з «хлопча-чим» типажем прийшов Павло Корчагін 1956 р. з обличчям аскета (виконавець – В. Лановий).

У 1973 р. на телевізійні екрани вийшов багатосерійний фільм М. Маценка «Як гартувалася сталь». Хронометраж дозволяв докладне перепрочитання роману, з увагою до кожного епізоду з життя героя. Кінострічку можна віднести до умовної лінії «романтичного» революційного кіно 1970-х рр., з ефектною і драматичною картиною революції та піднесеним, одухотвореним героєм; такий підхід загалом був притаманний творчості М. Маценка, що характеризував себе так: «Мене, наприклад, завжди приваблюють ситуації виняткові, які вимагають від героїв повної самовіддачі. В моїх фільмах ви не зустрінете жодного епізоду, де б герої їли суп і розмовляли про поточні справи. Не тому, що я вважаю такі епізоди неприйнятними для мистецтва взагалі. Просто побутова барва не відповідає умовності моїх картин»¹⁸. Відповідним чином був осмислений ним образ Павла Корчагіна, охарактеризований в одному з інтерв'ю: «Зразок святої чистоти людини. Він – борець у найвищому сенсі цього слова»¹⁹; тут у центрі уваги опинялося духовне життя героя. Корчагін мав постати ідеалом для молоді в час кризи духовних цінностей²⁰. Важливим виміром цього образу також мав стати трагічний, причому саме героїчне для М. Маценка поставало необхідною умовою для трагічного. Цього Корчагіна втілю В. Конкін, тоді молодий і маловідомий артист. Окрім того, що актор відповідав баченню режисера (який відзначив «чистоту його погляду, невинність, природну безпосередність»), цей фактор також сприяв вибору його на роль: маловідомий виконавець, що не асоціювався з попередніми кінообразами, мав стати для глядача «не актором, що виконує роль Корчагіна, а Корчагіним»²¹.

Таким чином, кожна з екранних інтерпретацій вирішувала завдання свого часу – від воєнної пропаганди в роки війни і переосмислення революції в епоху

¹⁸ Лариса Брюховецька, «Героїчне у фільмах Миколи Маценка 1970–1985 років». Кіно-Театр, № 1 (2013): 34.

¹⁹ А. Липков, «Живое сердце Павла Корчагина», *Советский экран*, № 21 (1972): 11.

²⁰ Там само, 19.

²¹ Там само, 11, 19.

«відлиги» до романтизації революції в 1970-ті. Важливе значення при цьому відігравала розробка образу героя.

Висновки

Трансформації героя революційного фільму були наслідком комбінації багатьох факторів – від політичного курсу країни до творчих амбіцій авторів, очікувань аудиторії та навіть волі окремих відповідальних осіб «на місцях»; окремим предметом для дослідження може стати вплив на репрезентацію героя кінематографічних технологій. За роки існування радянського революційного кіно в Україні його герой пройшов шлях від перших спроб створення умовно-символічного і психологічного образів у 1920-ті та монументалізованого революціонера-лідера в сталінську епоху до складніших форм трактування героя революції в наступні десятиліття, аж до критичної ревізії його в добу «перебудови». В умовах підконтрольності кінематографа існуючій системі центральний образ ключового для цієї системи жанру ставав правдивим вираженням політичного та суспільного клімату епохи.