

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

САХНО Ольга Валеріївна

УДК: 94(477) «1920/1930»:791.43(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ
МІСЦЕ КІНОРЕЖИСУРИ В ПРОЦЕСАХ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО
РОЗВИТКУ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1920–30-х рр.**

Спеціальність: 032 Історія та археологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ О.В. Сахно

Науковий керівник:
Грушева Тетяна Вікторівна,
кандидат історичних наук, доцент

Запоріжжя – 2021

АНОТАЦІЯ

Сахно О.В. Місце кінорежисури в процесах національно-культурного розвитку радянської України 1920–30-х рр. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 історія та археологія. Запорізький національний університет, Запоріжжя, 2021.

Дисертаційна робота присвячена вивченню кінорежисури в умовах соціокультурних перетворень 1920–30-х рр., спричинених більшовицькою політикою в культурній сфері та в українській кіногалузі зокрема. Радянська влада використовувала кіно з пропагандистською метою. В СРСР кінематограф використовувався, як ідеологічний інструмент з конструювання радянського суспільства. Кінорежисери, які пов'язані зі створенням фільмів, мали стати гвинтиками в системі пропагування соціалістичних ідей, творячи культурний світ радянської людини.

Тема творчої діяльності кінорежисерів під час проведення політики українізації та стратегій в умовах її згортання, шляхом сталінського наступу на всі сфери життя суспільства, супроводжуваного масштабними політичними репресіями, не є достатньо висвітленою в науковій літературі. Авторами багатьох праць, присвячених кінорежисерам, є кінознавці та мистецтвознавці. Історики ж звертали увагу на долю окремо взятих режисерів (О. Довженко, І. Кавалерідзе та інші), аналізуючи суспільно-політичні погляди, відносини з владою; досліджували суспільно-політичні аспекти та особливості управління кінематографом 1930-х рр. в радянській Україні тощо. На сьогодні проблема вивчення ролі кінорежисури в національно-культурних процесах 1920–30-х рр., особливостей творчої діяльності в умовах політики Кремля, направленої на централізацію кіногалузі, не знайшла комплексного та узагальнюючого відображення, що зумовлює необхідність наукових досліджень у цьому напрямі.

Основу джерельної бази дисертаційного дослідження склали опубліковані матеріали та архівні документи. Законодавчі та урядові акти, документи адміністративної практики дають можливість проаналізувати державну політику стосовно кінематографа, засвідчують певний опір українського керівництва проти

централізаторської політики в кіногалузі наприкінці 1920-х рр. Важливими для реконструкції становища кінорежисерів у досліджуваний період, є джерела особового походження, серед яких – епістолярії та щоденники О. Довженка; мемуари І. Кавалерідзе; спогади О. Перегуди і Л. Бодика та інших учасників кінопроцесу – директора Одеської, а згодом Київської кінофабрики П. Нечеса, акторів П. Масохи, О. Швачка. Архівно-кримінальні справи режисерів Л. Курбаса, Ф. Лопатинського, Г. Стабового, О. Гавронського, оператора Д. Демуцького, директора Київської кінофабрики С. Ореловича, чотиритомна справа-формуляр О. Довженка, численні рапорти та оперативні повідомлення органів ДПУ УСРР дають можливість з'ясувати вплив політичних репресій на життя і творчість кінорежисерів. Як джерела використані фільми 1920–30-х рр., які є творчим доробком кінорежисерів та ілюструють тенденції українського радянського кіно. Окрім пропаганди комуністичної ідеології, кінофільмам був притаманний український національний колорит. Важливу інформацію щодо впливу згорання політики українізації на український кінематограф наприкінці 1920-х рр. містить радянська та галицька спеціалізована преса, що відображає національно-культурну спільність українців.

Використаний комплекс джерел став запорукою історичної реконструкції ролі кінорежисури в національно-культурних процесах 1920–30-х рр., що мали місце в радянській Україні, відтворенні впливу політики українізації на становище та специфіку виробничого побуту кінорежисерів, аналізу впливу політичних репресій 1930-х рр. на їхню творчість та життя. Джерельна база свідчить про безпосередній вплив більшовицької влади на національно-культурні процеси в українській кіногалузі та на творчі практики режисерів.

Використання сукупності методів у роботі надало можливість проаналізувати місце кінорежисури в процесах національно-культурного розвитку радянської України 1920–30-х рр. Основоположними визначено принципи історизму, об'єктивності та ціннісного підходу. Застосовано базові принципи постколоніальної теорії в контексті аналізу відносин між українською і російською республіканськими кіноорганізаціями та концепції медіа М. Маклюєна, за якою

кінофільми розглядаються, як засоби функціонування агітаційно-пропагандистської системи.

Дослідження розширило характеристику особливостей становлення кіногалузі в радянській Україні, вплив на неї державної політики українізації та процесу національно-культурного відродження. Період 1920-х рр. для кіногалузі радянської України був сприятливим, адже кінематографічна кіноорганізація Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) мала автономію у справах кіновиробництва, кінофікації та прокату, маючи у своєму розпорядженні дві кінофабрики (Ялтинська, Одеська) та опікуючись будівництвом третьої (Київська).

Політика українізації сприяла залученню українців як на адміністративні посади в кіногалузі, так і до кінорежисури. На підставі докорів у російській пресі, де у карикатурних формах висміювався національний характер українського кіно, можемо стверджувати про культурний колоніалізм в кіноіндустрії, який був характерною складовою частиною відносин між РСФРР та УСРР. Встановлено, що на користь цієї тези свідчать такі практики російської кіноорганізації Совкіно: бойкот закупівлі кінокартин українського виробництва ВУФКУ, або ж намагання купити фільми ВУФКУ дешевше, а свої продати дорожче; гальмування прокату українських фільмів на території РСФРР та інших республік; демонстрація за кордоном фільмів виробництва ВУФКУ як російських; наполягання на спільному перепрокаті картин, який був економічно не вигідний ВУФКУ тощо.

Наприкінці 1920-х рр. паралельно зі згоранням політики українізації розпочався процес ліквідації автономного статусу республіканських державних кінематографічних організацій центральними органами влади, після чого принципові питання, що стосувалися кіновиробництва, вирішувалися в Москві. У дослідженні показано механізми спротиву української партійної верхівки та місцевої адміністрації проти ліквідації автономного устрою кіногалузі, які виражалися через звернення до центральних органів, публікації в пресі.

Завдяки стрімкому розвитку кіногалузі існувала потреба у збільшенні кількості кінорежисерів, яких у радянській Україні не вистачало. На початку 1920-х рр. ВУФКУ запрошувало на роботу режисерів з інших республік, переважно з РСФРР (П. Чардинін, В. Гардін, А. Лундін, Г. Тасін, В. Турін, М. Охлопков та інші),

ЗСФРР (І. Перестіані). Мав досвід роботи в УСРР і турецький режисер Е. Мухсін-Бей. Із середини 1920-х рр., як наслідок українізації, збільшується кількість режисерів-українців (Л. Курбас, О. Довженко, Ф. Лопатинський, Г. Стабовий, І. Кавалерідзе та інші). Проте частка українських режисерів не була переважаючою. На Ялтинській кінофабриці, яку орендувало ВУФКУ, весь режисерський штат складала режисери з РСФРР, а на Київській кінофабриці в 1929 р. лише половину режисерів художніх фільмів – українці.

На підставі даних про заробітну плату кінорежисерів доходимо до висновку, що в трудових відносинах спостерігалася нерівноправність. У той час, як українські режисери О. Довженко, М. Терещенко, Г. Стабовий отримували 350 карбованців, А. Кордюм, П. Долина – 182 і 172 карбованці відповідно, запрошені режисери з інших республік отримували в рази більше: П. Чардинін – 900, І. Перестіані – 750, В. Вільнер – 600, М. Охлопков – 560, Г. Гричер-Чериковер – 550. На Одеській кінофабриці ця ситуація, разом зі зверхнім ставленням К. Фельдмана та М. Охлопкова до українських режисерів, стала каталізатором загострення відносин між росіянами та українцями, які працювали на кінофабриці. Встановлено, що в разі нестачі режисерських кадрів серед адміністрації кіногалузі зберігалася тенденція пошуку їх поза межами України, не даючи можливостей українським помічникам режисерів працювати. Радянська влада намагалася вплинути на національний аспект кіногалузі таким чином, щоб українська кінорежисура не була переважаючою в кіноіндустрії УСРР.

На початку 1920-х років Ялтинська кінофабрика, що уособлювала собою кримську кіномережу, була відновлена та забезпечена безперешкодним функціонуванням саме українськими зусиллями. У зв'язку з розпочатим будівництвом нової кінофабрики у Києві та землетрусом, який стався у Криму в 1927 р., констатується погіршення відносин між ВУФКУ та КримНКО наприкінці 1920-х р. Встановлено, що кримський уряд намагався поновити орендний договір та очікував матеріальної допомоги для відбудови Ялтинської кінофабрики саме від української республіки, не дивлячись на те, що формально Крим на той час не входив до складу УСРР.

Історично реконструйовано виробничий побут кінорежисерів – співпраця з операторами та сценаристами, відстоювання авторських прав у власних сценаріях, проблеми із закордонними відрядженнями, відносини між українськими та російськими кінорежисерами, виправдання за «помилки» у сценаріях та готових фільмах внаслідок їх обговорень адміністративними органами кіногалузі тощо.

Фільм – «the message» за М. Маклюеном має психологічний ефект. Виходячи з цього, можемо стверджувати, що кінофільми в СРСР були одним із інструментів впливу на суспільну свідомість, результатом чого мала стати поява радянської людини. Протягом утвердження сталінського тоталітарного режиму в 1930-х рр. постійний контроль та цензура на всіх етапах кінорежисури не сприяли творчій атмосфері. Режисери, як творці фільмів, привертали до себе увагу режиму. Адже вони повинні були створювали фіктивну реальність на екранах.

Проблема вибору поведінкової моделі кінорежисерів багато в чому залежала не лише від обставин, а й від їхнього минулого, за яке доводилося виправдовуватися чи взагалі приховувати. На основі вперше залучених архівних матеріалів встановлено нові біографічні відомості щодо кінорежисера Г. Стабового, а також збагачено знання про особливості творчої діяльності та життєвих обставин інших українських режисерів та адміністраторів кіногалузі. Набуло подальшого розвитку вивчення поведінкових стратегій виживання і творчості кінорежисерів до та під час репресивних заходів Великого терору.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в можливості використання його положень і висновків при підготовці навчальних курсів із новітньої історії України, дослідженні та розробці спецкурсів з історії української культури, створенні комплексних праць з історії українського кінематографа та їх популяризації.

Ключові слова: кінорежисура, кінематограф, ВУФКУ, українізація, радянська влада, пропаганда, репресії, Великий терор.

SUMMARY

Sakhno O.V. The Place of Filmmaking in the Processes of National and Cultural Development of the Soviet Ukraine in the 1920s-1930s. – Qualification scientific work, manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 032 History and Archaeology. Zaporizhzhia National University, Zaporizhzhia, 2021.

This dissertation focuses on the filmmaking during the socio-cultural transformations of the 1920s-1930s, caused by the Bolshevik policy in the cultural sphere and in the Ukrainian film industry in particular. The Soviet government used cinema for propaganda purposes. In the USSR, cinematography was used as an ideological tool for the design of the Soviet society. Filmmakers directly related to the creation of films became cogs in the system that promoted socialist ideas and created the cultural world of the Soviet man.

Creative activity of film directors during the policy of Ukrainization and its collapse under Stalin's attack on all spheres of society, accompanied by large-scale political repressions, is not sufficiently covered in the scientific literature. Existing works on film directors are written primarily by art historians and film experts. Historians concentrated their attention on the fate of some directors (O. Dovzhenko, I. Kavaleridze, etc.), analyzed their social and political views, and relations with the authorities; researched social and political aspects and features of cinema management in the 1930s in the UkSSR. To the present day, the role of filmmaking in the national and cultural processes of 1920s-1930s, and the peculiarities of creative activity in the context of Kremlin policy aimed at centralizing the film industry, have not been subject to a comprehensive and generalized research. Thus, scientific research is required in this area.

The dissertation source base consists of published materials and archival documents. Legislative and government acts and documents of administrative practice make possible the analysis of the state policy regarding cinema. They show some resistance of the Ukrainian authorities against centralization of the film industry in the late 1920s. Sources of personal origin are important for the reconstruction of the position of filmmakers in that period. Among them are epistles and diaries of O. Dovzhenko; memoirs of I. Kavaleridze; memoirs of O. Pereguda and L. Bodyk and other participants of the film industry – head of

the Odessa and later of the Kyiv film factory P. Neches, actors P. Masoha and O. Shvachko. Archival and criminal cases (of directors L. Kurbas, F. Lopatynskyi, G. Stabovyi, O. Gavronskyi, operator D. Demutskyi, head of the Kiev film factory S. Orelovych, and a four-volume case of O. Dovzhenko), numerous operational reports of the State Political Administration of the UkSSR made it possible to uncover the impact of political repressions on the life and work of filmmakers. Films of the 1920s and 1930s illustrated creative work of filmmakers and trends in Ukrainian Soviet cinema. The sources demonstrated the direct influence of Bolshevik authorities on national and cultural processes in the Ukrainian film industry and on creative practices of directors.

The use of the wide pool of sources helped to analyze the role of filmmaking in the national and cultural processes of the 1920s and 1930s, which took place in the Soviet Ukraine. The principles of historicism, objectivity and value approach were fundamental. The basic principles of postcolonial theory were applied in the context of analyzing the relations between the Ukrainian and Russian cinema organizations and media theory of H. McLuhan, in which films are seen as means of agitational and propagandistic system.

The study deepened understanding of the formation of film industry in the Soviet Ukraine, the impact of the state policy of Ukrainization and the process of national and cultural revival. The 1920s were favorable for the film industry of the Soviet Ukraine, because the cinematic film organization All-Ukrainian Photo Cinema Administration (VUFKU) had autonomy in the matters of film production and distribution. Additionally, it had two film factories (in Yalta and Odessa) and began constructing the third in Kyiv.

Ukrainization policy promoted participation of Ukrainians both in administrative positions in the film industry and in film directing. Blaming in the Russian press, where the national character of Ukrainian cinema was ridiculed in caricature forms, demonstrated the cultural colonialism in the film industry, which was typical for the relations between the RSFSR and the UkSSR. Practices of the Russian film organization Sovkino speak for themselves: boycotting the purchase of VUFKU-produced Ukrainian films, or attempting to buy VUFKU films cheaply while selling Russian products for a higher price; interfering of the distribution of Ukrainian films in the RSFSR and other republics; attribution of

films produced by VUFKU as Russian abroad; insistence on joint re-distribution of films, which was economically unprofitable for VUFKU, etc.

In the late 1920s along with the curtailment of the Ukrainization policy, the process of eliminating the autonomy of republican state cinematic organizations by central authorities started. The fundamental issues pertaining to film production were now controlled in Moscow. The study shows the mechanisms of resistance of the Ukrainian party leaders and local administration against the attack on the autonomy of the film industry, which were expressed through appeals to central authorities and publications in the press.

Due to the rapid development of the film industry, there was a need to increase the number of filmmakers, of which there was shortage in the Soviet Ukraine. In the early 1920s, the VUFKU invited directors from other republics to work mostly from the RSFSR (P. Chardinin, V. Gardin, A. Lundin, G. Tasin, V. Turin, M. Okhlopov and others), TSFSR (I. Perestiani). Turkish director E. Muhsin-Bay also worked in the UkSSR. Since the mid-1920s, as a result of Ukrainization, the number of directors of Ukrainian origin was increasing (L. Kurbas, O. Dovzhenko, F. Lopatynskyi, G. Stabovyi, I. Kavaleridze and others). However, Ukrainians were still a minority. At the Yalta film factory, which was rented by VUFKU, all film directors were from the RSFSR, and at the Kyiv film factory in 1929 only half of fiction film directors were Ukrainians.

Having analyzed the salaries of filmmakers, we concluded that there was inequality in labor relations. While Ukrainian directors O. Dovzhenko, M. Tereshchenko, and G. Stabovyi received 350 rubles, A. Kordyum and P. Dolyna –182 and 172 rubles respectively, invited directors from other republics received several times more: P. Chardinin – 900 rubles, I. Perestiani – 750 rubles, V. Vilner – 600 rubles, M. Okhlopov – 560 rubles, G. Gricher-Cherykover – 550 rubles. At the Odessa film factory this situation, aggravated by the condescending attitude of K. Feldman and M. Ohlopov to their Ukrainian colleagues, catalyzed tensions between Russians and Ukrainians. We discovered that vacancies were filled by directors of non-Ukrainian origin, thus excluding Ukrainian assistants of directors from promotions. The Soviet authorities tried to influence the national aspect of the film industry in such a way that Ukrainian film production would not be predominant in the film industry of the UkSSR.

In the early 1920s, the Yalta film factory, which personified the Crimean film network, was restored and ensured unhindered functioning through Ukrainian efforts. Due to the start of construction of a new film factory in Kyiv, and an earthquake in Crimea in 1927, relations between the VUFKU and KrymNKO deteriorated notably in the late 1920s. We found that the Crimean government tried to renew the rental agreement and expected financial support for the reconstruction of the Yalta film factory from the Ukrainian republic, even though Crimea at that time was formally not part of the UkSSR.

The dissertation reconstructs the life of filmmakers during film production – interaction with operators and screenwriters, copyright battles for their own scenarios, problems with business trips abroad, relations between Ukrainian and Russian film directors, excuses for «mistakes» in scripts and finished films after discussions at administrative circles of the film industry, etc.

A film, as H. McLuhan's "message", has a psychological effect. Based on this, we can argue that films in the UkSSR were a tool to influence the public consciousness, and as the result a Soviet person would be created. During the establishment of Stalin's totalitarian regime in the 1930s, constant control and censorship at all stages of film directing did not contribute to the creative atmosphere. Directors, as the creators of films, attracted the attention of the regime. After all, they had to create a fictional reality on the screens.

Filmmaker's choice of a behavioral model largely depended not only on the circumstances but also on his past, which had to be vindicated or hid away. Some of the archival materials were used for the first time, which allowed to discover new biographical information about film director G. Stabovyi, and to expand the understanding of the peculiarities in creative activity and life circumstances of other Ukrainian directors and administrators. The study of behavioral strategies for survival and creativity of filmmakers before and during the repressive events of the Great Terror has acquired further development.

The practical significance of this dissertation lies in the possibility of using its provisions and conclusions in general courses on the modern history of Ukraine, in preparation of special courses on the history of Ukrainian culture, and of complex works on the history of Ukrainian cinema.

Keywords: filmmaking, cinema, VUFKU, Ukrainianization, Soviet power, propaganda, repression, Great Terror.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1.1. Публікації у наукових фахових виданнях України:

1. Сахно О.В. «Міг би працювати сто літ, коли б не заважали...»: Олександр Довженко і радянський кінематограф. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2016. № 46. С. 162–166. URL: <https://istznu.org/index.php/journal/article/view/477/449>. (Index Copernicus International).
2. Сахно О.В. Зарубіжні кінокритики та преса ХХ століття про фільми О. Довженка. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2018. № 50. С. 311–317. URL: <https://istznu.org/index.php/journal/article/view/224/100> (CrossRef, Index Copernicus International).
3. Сахно О.В. «Сьогодні снилося мені, що є на світі Бог» (О. Довженко та релігія). *Історія релігій в Україні*. 2018. Т. II. № 28. С. 371–385.
4. Сахно О.В. «ВУФКУ замовкло»: журнали «Кіно» як відображення кінематографічних процесів 1920–1930-х рр. *Zaporizhzhia Historical Review*. 2019. Т. 1. № 52. С. 155–165. URL: <https://istznu.org/index.php/journal/article/view/178>. (CrossRef, Index Copernicus International).
5. Sakhno O.V. The Formation of Memory on Jewish People Genocide in the Soviet Cinematography. *Zaporizhzhia Historical Review*. 2019. Т. 1. № 53. С. 187–190. URL: <https://istznu.org/index.php/journal/article/view/126>. (CrossRef, Index Copernicus International).
6. Сахно О.В. Українська автономія в кіно міжвоєнного періоду: спроба регламентації в СРСР. *Zaporizhzhia Historical Review*. 2020. Т. 2. № 54. URL: <https://istznu.org/index.php/journal/article/view/910>. (CrossRef, Index Copernicus International).

1.2. *Публікації у періодичному науковому виданні іноземної держави:*

7. Olha Sakhno. Yalta film studio operations in the 1920s as part of Ukrainian cinema development. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2020. Т. 2. № 4 (32). С. 139–145. URL: <http://kelmczasopisma.com/ua/viewpdf/1597>. (Index Copernicus, WorldCat).

2. Наукові праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Сахно О.В. Викладацька діяльність О. Довженка у Києві (1930-ті рр.). *Історико-краєзнавчі дослідження: традиції та інновації: матеріали III Міжнародної наукової конференції (Суми, 23-24 листопада 2017 року)*. Суми : ФОП Цьома С.П., 2017. Т. II. С. 88–93.

9. Сахно О.В. Кіно 1920–1930-х рр. як засіб радянської пропаганди. *Пропаганда VS контрпропаганда у медіапросторі: минуле, сучасне, майбутнє: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Запоріжжя, 12 лютого 2018 року)*. Запоріжжя : Інтер-М, 2018. С. 238–252.

10. Сахно О.В. Кіно як інструмент антирелігійної політики в радянській Україні 1920–1930-х рр. *Історія релігій в Україні: актуальні питання* Львів : Логос, 2019. Вип. 29. С. 50–58.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	15
ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	21
1.1. Історіографія проблеми.....	21
1.2. Джерельна база дослідження.....	33
1.3. Теоретико-методологічні засади дослідження	42
РОЗДІЛ 2. КІНОВИРОБНИЦТВО НА ПЕРЕТИНІ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ ТА НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ.....	51
2.1. Становлення кіногалузі: державні чинники і тенденції національно-культурного розвитку.....	51
2.2. Функціонування радянських кінофабрик в УСРР як вияв національно-культурних процесів	77
2.3. Специфіка української кінорежисури 1920–30-х рр.....	99
РОЗДІЛ 3. КІНОРЕЖИСУРА ЧАСІВ ВУФКУ (1922–1930 рр.).....	111
3.1. Вплив запрошених кінорежисерів на радянське кіно в УСРР.....	111
3.2. Українська кінорежисура в контексті здійснення політики українізації	142
РОЗДІЛ 4. ТВОРЧИЙ ПОЧЕРК МАЙСТРІВ ЕКРАНУ В УМОВАХ ПОЛІТИЧНИХ РЕПРЕСІЙ 1930-х рр.....	186
4.1. Проблема вибору поведінкової моделі крізь призму долі та творчості О. Довженка і Г. Стабового.....	186
4.2. Політичні репресії проти українських кіномитців	210
4.3. Режисери в пошуках парадигми соціалістичного реалізму.....	228
ВИСНОВКИ.....	244
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	250
ДОДАТКИ	290

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВАПЛІТЕ	Вільна академія пролетарської літератури
ВДІК	Всеросійський державний інститут кінематографії
ВКРК	Вищий кінорепертуарний комітет
ВУОРРК	Всеукраїнське об'єднання робітників революційної кінематографії
ВУФКУ	Всеукраїнське фотокіноуправління
ВУЦВК	Всеукраїнський центральний виконавчий комітет
ВЦРПС	Всесоюзна центральна рада професійних спілок
ГУК	Головне управління кінематографом
ДПУ	Державне політичне управління
ЗСФРР	Закавказька Соціалістична Федеративна Радянська Республіка
КОРЕЛІС	Колектив режисерів, літераторів і сценаристів
НКВС	Народний комісаріат внутрішніх справ
НКО УСРР	Народний комісаріат освіти Української Соціалістичної Радянської Республіки
РСФРР	Російська Соціалістична Федеративна Радянська Республіка
СРСР	Союз Радянських Соціалістичних Республік
УСРР	Українська Соціалістична Радянська Республіка
УТОДІК	Українське товариство драматургів і композиторів
ЦК ВКП(б)	Центральний комітет комуністичної партії (більшовиків)
ЦК КП(б)У	Центральний комітет комуністичної партії (більшовиків) України

ВСТУП

Актуальність теми. Для сучасного українського суспільства питання, пов'язані із культурними надбаннями, є важливими з огляду на необхідність захисту національних інтересів. Період 1920–1930-х рр. продовжує викликати дослідницьку увагу істориків з огляду на специфіку політики більшовицької влади в культурній сфері. Українська кіногалузь у 1920-х рр. була автономною, це були часи самостійного господарювання у сферах кіновиробництва та кінопрокату.

Події Української революції 1917–1921 рр. мали далекосяжні соціально-економічні та етнокультурні наслідки. Після встановлення більшовицького режиму в Україні почався активний «культурний наступ» на суспільну свідомість засобами кіно. Кінематограф, як новий масовий вид мистецтва, активно використовувався владою в цілях конструювання радянської людини. Постать кінорежисера займала в цьому процесі центральне місце, і його діяльність перебувала під пильним контролем влади. І це не випадково. Адже кінорежисер, – і це загальне правило усієї історії кіно, – здійснює організацію всієї різнопланової роботи над створенням фільму: на основі сценарію він вибудовує художню концепцію, бере участь у формуванні знімальної групи, має пряме відношення до складання кошторису постановки, монтажу, забезпечує якість фільму і виконує безліч інших функцій – аж до передачі готової картини керівництву кіностудії.

Умови українізації 1920-х рр. сприяли залученню до режисерування Л. Курбаса, О. Довженка, Г. Стабового, Ф. Лопатинського, І. Кавалерідзе та інших майстрів. Історик Дж. Мейс, досліджуючи дилеми українського культурного розвитку, називав нове покоління післяреволюційних митців деміургами, які у середині 1920-х рр. творили абсолютно новий культурний світ. Кінорежисери, як творці культурного світу радянської людини в контексті проведення українізації та подальшого її згортання, супроводжуваного сталінськими репресіями, є центральними персонажами нашого дослідження. Розробка таких сюжетів, як їхні життєві колізії, поведінкові моделі, особливо у 1930-ті рр., є важливою, адже той період звів нанівець українські національні прагнення внаслідок утвердження тоталітарного сталінського режиму. Згортання українізації, наступ на кіногалузь,

ліквідація решток її автономії, стеження, арешти, подеколи й фізична розправа над кінорежисерами є його характерними рисами.

Дисертаційне дослідження дає можливість проаналізувати місце кінорежисури в процесах національно-культурного розвитку 1920-х рр., а також його занепаду в 1930-х рр., з'ясувати ставлення кінорежисерів до політики влади, яке було різним – свідомо-прислужницьким, засуджувально-пасивним, або ж виражалося у творчому спротиві. Дослідження професійної діяльності режисерів у контексті розвитку української радянської кіногалузі дозволяють глибше зрозуміти епоху. Також звернення до досвіду 1920–30-х рр. є доволі актуальним з огляду на сьогоденню складність процесів розбудови української кіногалузі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконано відповідно до планів держбюджетної теми Запорізького національного університету «Пропаганда та суспільна свідомість на Півдні і Сході України (1930-ті – поч. ХХІ ст.)» (номер державної реєстрації – 0119U000225).

Мета: розкрити роль кінематографа в соціально-культурних процесах УСРР 1920–30-х рр. та простежити вплив на кінорежисуру українського відродження і посилення радянського тоталітаризму.

Для досягнення мети необхідно вирішити такі **завдання:**

- визначити рівень наукової розробки проблеми та узагальнити її історіографічні напрацювання;
- виявити, проаналізувати інформаційний потенціал джерельної бази й охарактеризувати теоретико-методологічні засади дослідження;
- висвітлити становлення кіногалузі радянської України в контексті взаємодії національного відродження і державної політики;
- з'ясувати особливості функціонування кінофабрик в УСРР, як головних осередків кіновиробництва, під тиском державного адміністрування;
- розкрити вплив політики українізації на формування генерації кінорежисерів;
- охарактеризувати ідейні пріоритети, мистецькі надбання та результативність творчих пошуків українських і запрошених кінорежисерів

в умовах українського відродження та радянської національної політики 1920-х рр.;

- простежити суперечності й консенсус взаємовідносин кінорежисерів з адміністрацією кінофабрик і ВУФКУ;
- висвітлити проблеми вибору поведінкової моделі кінорежисерів у час утвердження тоталітарного сталінського режиму 1930-х рр.;
- з'ясувати вплив політичних репресій на життя і творчість українських кінорежисерів

Об'єкт дисертаційного дослідження – кіногалузь в УСРР як прояв національно-культурного життя 1920–30-х рр.

Предмет дослідження – особливості розвитку, здобутки української кінорежисури, її роль у національно-культурних процесах 1920–30-х рр.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють 1920–30-ті рр. Нижня межа пов'язана із закріпленням більшовицької влади на території України, початком автономного періоду української кіногалузі, символом якої стало утворення Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) – державної кінематографічної організації, яка опікувалася виробництвом та прокатом фільмової продукції. Верхня хронологічна межа пов'язана із заключним етапом централізаторської політики Кремля, спрямованої на ліквідацію автономного статусу української кіногалузі, утвердження соціалістичного реалізму в мистецтві, моральний тиск та фізичне винищення кінорежисерів.

Географічні межі дослідження охоплюють територію УСРР в рамках тодішнього адміністративно-територіального поділу з урахуванням подальших адміністративно-територіальних змін, а також територію Кримського півострова з огляду на розташування там Ялтинської кінофабрики, яку орендувало ВУФКУ.

Методологічні та теоретичні засади становлять принципи історизму, об'єктивності і ціннісний підхід. Застосовано елементи постколоніальної теорії та концепції медіа М. Маклюєна.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в постановці та розробці історичної проблеми, яка до цього часу не була висвітлена в історичній науці.

Уперше

- введено до наукового обігу нові масиви архівних, актових, наративних джерел, періодики для характеристики суспільно-політичних і національно-культурних процесів в українській кіноіндустрії;
- на основі залучення широкого кола джерел здійснено комплексний аналіз творчої діяльності кінорежисерів та її місця в національно-культурних процесах радянської України 1920–30-х рр.;
- встановлено факт спротиву української партійної верхівки та адміністрації на місцях проти ліквідації автономного устрою кіногалузі та розкрито його політичні та національно-культурні джерела і механізми;
- на основі вперше залучених архівних матеріалів виявлено нові відомості про життя і творчу діяльність українських кінорежисерів, зокрема – О. Довженка, Г. Стабового;
- історично реконструйовано процес поширення та згортання українізації у сфері кіно за матеріалами радянської та галицької фахової кінопреси 1920–30-х рр. як відображення національно-культурної спільності українців;
- показано мотивацію діяльності, творчі практики та вплив запрошених режисерів з інших республік на українських митців;
- розкрито значення закордонних відряджень для розвитку кінорежисури 1920–30-х рр.

Подальшого розвитку набуло:

- дослідження специфіки виробничого побуту кінорежисерів;
- розширення біографістики кінорежисерів та соціально-політичних аспектів їх творчої діяльності;
- вивчення поведінкових стратегій виживання і творчості кінорежисерів до та під час репресивних заходів Великого терору.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в можливості використання його положень і висновків при підготовці навчальних курсів із новітньої історії України, дослідженні та розробці спецкурсів з історії української культури, створенні комплексних праць з історії українського кінематографа та їх популяризації.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна робота є самостійно виконаним і завершеним науковим дослідженням. Усі наукові результати та положення, що виносяться на захист і становлять наукову новизну роботи, одержані здобувачем особисто.

Апробація результатів дисертації. Результати досліджень, що включені до дисертації, обговорювалися на засіданнях кафедри новітньої історії України Запорізького національного університету. Основні положення й висновки дослідження апробовані в матеріалах міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій. Зокрема на: Міжнародній науковій конференції «Історико-краєзнавчі дослідження: традиції та інновації» (м. Суми, 23–24 листопада 2017 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Пропаганда VS контрпропаганда у медіапросторі: минуле, сучасне, майбутнє» (м. Запоріжжя, 12 лютого 2018 р.); Міжнародній XXVIII науковій конференції «Історія релігій в Україні» (м. Львів, 21–23 травня 2018 р.); Міжнародній XXIX науковій конференції «Історія релігій в Україні» (м. Львів, 21–23 травня 2019 р.); XIII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Південь України в умовах глобальних соціокультурних трансформацій» (м. Запоріжжя, 3–4 жовтня 2019 р.).

Публікації. Результати дисертаційного дослідження відображені у 10 публікаціях автора, серед яких 1 стаття опублікована за кордоном у періодичному науковому виданні країн ОЄСР (Польща), 6 статей – у наукових фахових виданнях України, що включені до міжнародних наукометричних баз, 3 публікації додатково відображають результати дослідження.

Структура та зміст дисертації зумовлені темою, метою та дослідницькими завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, 4 розділів (11 підрозділів), висновків, списку використаних джерел і літератури (468 позицій) та додатків (22 позиції). Загальний обсяг дисертації становить 312 сторінок тексту, з них основного тексту – 235 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми

Сучасні історичні наукові розвідки, присвячені становищу кінорежисерів в умовах впровадження, а згодом згортанню процесів українізації в радянській Україні, мають бути комплексними, базованими на напрацюваннях не лише історії, а й мистецтвознавства, культурології. Дослідник у процесі відображення історичних умов, у яких доводилося жити та працювати кінорежисерам, специфіки тієї доби, впливу державної політики та партійних діячів на творчість і життя кінорежисерів, повинен враховувати міждисциплінарний характер об'єкта дослідження, зважати на відмінність соціально-економічних та політичних умов, у яких працювали науковці певного періоду, залежність історіографічного процесу від державної політики.

В історіографії, присвяченій нашій проблематиці, можемо виокремити такі періоди: радянський (1930–1991 рр.) та сучасний (початок 1990-х рр. – до сьогодні). У цих рамках розглянемо роботи радянських та діаспорних науковців, сучасні українську та зарубіжну історіографії, які різняться ціннісними підходами, методологічним інструментарієм та джерельною базою.

Характеризуючи *роботи радянського періоду (1930–1991 рр.)*, перш за все треба відзначити виразне ідеологічне спрямування, яке було необхідною умовою радянського історіографічного дискурсу. Уже в 1930-х рр. починають з'являтися розвідки публіцистичного характеру про українське кіно. Я. Савченко у своєму нарисі відзначив, що початки українського революційного кіно закладені фільмами О. Довженка «Звенигора, Арсенал» та «Земля»¹. Чи не найпершою працею, присвяченою окремому режисерові, а саме О. Довженку, була книжка М. Бажана², написана у 1929 р. і видана коштом ВУФКУ наступного року. Це був нарис довженківської біографії разом із наданням оцінки його нещодавнім фільмам.

¹ Савченко Я. Народження українського радянського кіна: монографія. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 44 с.

² Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця. Київ : Видавництво ВУФКУ, 1930. 32 с.

«Звенигору» та «Арсенал» М. Бажан назвав шедеврами українського радянського кінематографа, які увійшли до світової історії кіно. Автор наголосив на тому, що режисер є першим в авангарді руїнником канонів, який змушує глядача мислити під час перегляду фільму. Варто зазначити, що в 1940-х рр. згаданий нарис М. Бажана був об'єктом детального вивчення в процесі написання доносів на режисера.

Надалі режисери побіжно згадувалися в загальних працях, присвячених історії кіно. Починаючи із 1950-х рр., відділ кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР активно видавав книги на цю тематику, систематизуючи матеріал. Серед кінознавців співробітників інституту, які були авторами, варто згадати А. Жукову, Г. Журова, А. Роміцина³. У цьому напрямі працював І. Корнієнко⁴ – кінознавець і сценарист, який у 1950-х рр. був співробітником ЦК КП(б)У. У цих виданнях авторська увага зосереджувалася на тенденціях розвитку українського радянського кіно, разом з тим, не оминаючи імен відомих режисерів. Практично кожне видання супроводжувалося ілюстраціями кадрів із кінофільмів та фільмографіями. Частково режисери кінофабрик в УСРР згадувалися і в московських виданнях⁵.

Коротенькі біографічні вставки режисерів у контексті їхньої роботи над кінофільмами вміщені також у колективних виданнях з історії українського радянського кіно⁶, які мали виразне ідеологічне спрямування. Їх авторами були: А. Жукова, Н. Копельгородська, Б. Крижанівський та інші. Варто зазначити, що праць, присвячених безпосередньо режисерам, фактично не створювалося. Винятком є книга «20 режисерських біографій»⁷, укладачкою якої була

³ Журов Г.В. Розвиток українського кіномистецтва: монографія. Київ : Мистецтво, 1958. 44 с.; Жукова А., Журов Г. Українське радянське кіномистецтво. 1930–1941. Київ : видавництво Академії наук УРСР, 1959. 233 с.; Роміцин А.А. Українське радянське кіномистецтво: нариси. Київ : видавництво Академії наук УРСР, 1959. 227 с.

⁴ Корнієнко І. Українське радянське кіномистецтво 1917–1929. Київ : видавництво Академії наук Української РСР, 1959. 144 с.; *Його ж.* Кіно і роки. Від німого до панорамного. Київ : Мистецтво, 1964. 260 с.; Півстоліття українського радянського кіно. Київ : Мистецтво, 1970. 228 с.; Кино советской Украины. Москва : Искусство, 1975. 241 с.

⁵ Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. Москва : Искусство, 1965. 373 с.; Юренев Р. Краткая история советского кино. Москва : Союз кинематографистов СССР, 1979. 232 с.

⁶ Історія українського радянського кіно. Т.1 1917–1930. Київ : Наукова думка, 1986. 248 с.; Історія українського радянського кіно. Т.2 1931–1945. Київ : Наукова думка, 1987. 216 с.

⁷ 20 режиссерских биографий / сост. Р.Д. Черненко. Москва : Искусство, 1978. 408 с.

М. Черненко. З-поміж режисерів, які увійшли до вказаного видання, лише двоє працювали на кінофабриках в УСРР – В. Турін та Г. Стабовий. Статті про них, відповідно, написали М. Черненко і Г. Сухін.

Видань, у яких розглядалися окремо взяті кінорежисери, було значно більше. Серед них, зокрема, були роботи довідкового характеру. М. Куценко у хронологічній послідовності подав факти із життя і творчості О. Довженка, починаючи з моменту його народження. Для обґрунтування практично кожної тези автор посилався на документальні джерела, періодику та праці інших дослідників⁸. Загалом, О. Довженко в роботах радянського періоду поставав співцем комуністичного ладу. У цьому контексті варто згадати таких авторів, як Р. Юренев, І. Корнієнко, Р. Соболев⁹. Також варто зазначити, що вони приділяли увагу не лише режисерській, а й письменницькій діяльності О. Довженка. 1970-ті рр. позначилися поживленням зацікавленості до постатей таких режисерів, як І. Кавалерідзе, М. Ромм, Д. Вертов. У цей час з'являються дослідження їхніх творчих біографій¹⁰.

Отже, радянський академічний дискурс, який був насичений державними ідеологічними впливами та жорсткою цензурою, не міг надати об'єктивних розвідок, присвячених кінорежисерам 1920–1930-х рр. Здебільшого це були фрагментарні згадки у працях про історію українського радянського чи то радянського кіно загалом, які створювали не історики, а кінознавці. Ці розвідки носили не позбавлений цензури описовий характер, а їхня наукова цінність полягає хіба що в систематизації накопиченого матеріалу.

Було створено кілька знакових робіт і представниками *діаспорної історіографії*, не обмеженими у своїх судженнях цензурними установками. Серед них варто згадати Б. Береста – американського кінознавця, який є автором дослідження «Історія українського кіна»¹¹. Б. Берест поставив собі за мету показати

⁸ Куценко М. Сторінки життя і творчості О.П. Довженка. Київ : Дніпро, 1975. 341 с.

⁹ Юренев Р. Александр Довженко. Москва : Искусство, 1959. 192 с.; Корнієнко І.С. Олександр Довженко. Київ : Наукова думка, 1978. 108 с.; Соболев Р.П. Александр Довженко. Москва : Искусство, 1980. 306 с.

¹⁰ Зінич С.Г., Капельгородська Н.М. Іван Кавалерідзе. Київ : Мистецтво, 1971. 182 с.; Зак М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры. Москва : Искусство, 1975. 280 с.; Рошаль Л.М. Дзига Вертов. Москва : Искусство, 1980. 264 с.

¹¹ Берест Б. Історія українського кіна: монографія. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с.

унікальність українського кіно, адже західні теоретики часто нівелювали його окремішність від радянського. Тож автор намагався в загальних рисах показати власні творчі шляхи українського кінематографа на окремих етапах. Він підняв питання фактичної відсутності аналізу значення творчості Л. Курбаса в українському кіно, ім'я якого викреслювалося радянською цензурою. Послідовно в книзі згадуються режисери, які працювали на кінофабриках в УСРР. Окремий розділ монографії Б. Берест присвятив О. Довженку. Загалом, у даній праці автор порушував питання, які замовчувалися в радянській історіографії, спростовуючи тези тодішніх провідних радянських істориків кіно, зокрема М. Лебедева. Роком раніше Б. Берест опублікував монографію про О. Довженка та його режисерську діяльність¹². Не в останню чергу це було викликано зацікавленістю постаттю режисера в американському суспільстві. У 1961 р. у Нью-Йорку проходив фестиваль його фільмів. У своїй розвідці автор аналізував біографічні відомості та значення творчості О. Довженка для українського та світового кіно. Наприкінці була вміщена стаття, опублікована в «Experimental Cinema» – виступ О. Довженка 1934 р., який Б. Берест переклав українською. Також доречно виокремити працю літературознавця і критика Ю. Лавріненка,¹³ укладача антології української літератури 1920–1930-х рр., виданої 1959 р. у Парижі коштом Є. Гедройця. У цілому ж, зазначимо, що діаспорна історіографія була позбавлена штампів ідеологічного спрямування і, навпаки, вступала в дискусії, критикуючи праці радянських авторів, які видавали праці, присвячені українському радянському кіно та режисерам.

З відродженням та розбудовою української незалежної держави пов'язаний *другий період історіографії* – з початку 1990-х рр.і до сьогодні. Почали з'являтися історіографічні розвідки, присвячені періоду 1920–1930-х рр.¹⁴. Поступове зняття обмежень доступу до архівних документів сприяло появі наукових праць якісного рівня. Особливе пожвавлення у дослідницьких колах викликало відкриття архівів радянських спецслужб, пов'язане із процесами декомунізації.

¹² Берест Б. Олександр Довженко. Критична монографія. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 128 с.

¹³ Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія–проза–драма–есеї / упоряд. Ю. Лавріненко. Київ : Смолоскип, 2008. 976 с.

¹⁴ Васильчук Г. Радянська Україна 20–30-х рр. ХХ ст.: сучасний історіографічний дискурс. Запоріжжя – Запорізький національний університет, 2008. 314 с.

Наукове зацікавлення кінематографістами стало яскраво вираженим. У 2017 р. вийшло друком колективне дослідження «Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять», упорядницею якого є кінознавчиня та головна редакторка журналу «Кіно-театр» Л. Брюховецька¹⁵. Колективна збірка стала результатом проведення конференції, організованої Центром кінематографічних студій Національного університету «Києво-Могилянська академія» в 2016 р. У конференції взяли участь як історики, які досліджують дотичні до кіно теми – Ю. Шаповал, В. Морочко, так і ті, хто пише роботи безпосередньо з історії кіно – Л. Брюховецька, Р. Росляк, О. Безручко та інші. Збірник містить розвідки про режисерів О. Довженка, Ф. Лопатинського, О. Гавронського, С. Параджанова, О. Сенцова, більшість з яких базується на архівно-слідчих справах. Видання також доповнене іншими документами, що стосуються творчих та економічних здобутків ВУФКУ, протистоянь українських та російських режисерів на Одеській кінофабриці.

Наступного 2018 р. світ побачила монографія Л. Брюховецької, яку вона присвятила пам'яті кінематографістів, які стали жертвами більшовицького терору¹⁶. На сьогодні це чи не єдина узагальнююча праця з історії українського кінематографа 1920-х рр. У даній книзі авторка аналізує автономний етап українського кіно, який пов'язаний із діяльністю ВУФКУ у контексті впровадження українізації та НЕПу. У поле наукового зору дослідниці потрапили розбудова кіноіндустрії і кінопрокат, сюжети відстоювання ВУФКУ національних інтересів, участь у цьому письменників, сценаристів та багато інших питань. Центральною темою книги є механізм знищення більшовицькою владою кіногалузії, яка була на той момент досить успішною. Не оминула дослідниця і теми репресій кінематографістів. У розділі «Імена» містяться нариси про таких режисерів 1920-х рр., як П. Чардинін, А. Лундін, Л. Курбас, Г. Тасін, Г. Стабовий, О. Довженко, І. Кавалерідзе, П. Долина та інших. У дослідження Л. Брюховецькою були включені не лише кінорежисери, а й адміністративні працівники кіногалузії, такі як З. Хелмно та П. Нечес.

¹⁵ Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статті й документи / Кінематографічні студії. Випуск п'ятий. Київ : Кіно-Театр; АРТ КНИГА, 2017. 176 с.

¹⁶ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ : спроба реконструкції / Кінематографічні студії. Випуск восьмий. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2018. 570 с.

Документальна база монографії представлена періодикою 1920-х рр., щоденниками, спогадами учасників кінопроцесу. Випуски журналу «Кіно» 1920-х рр., як зазначає дослідниця, були одними із головних джерел для написання цієї розвідки.

1990-ті рр. дали якісно новий поштовх для переосмислення постаті О. Довженка та його місця в культурному українському дискурсі. У 1994 р. в журналі «Дніпро» І. Кошелівець опублікував статтю «Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка»¹⁷, у якій автор порушував питання достовірності фактів довженківської біографії. На той час, коли до архівної спадщини, більшість з якої знаходилася у Москві, не було доступу, дослідників турбувало чимало моментів, які стосувалися життя та діяльності митця. Дослідниця Н. Кузякіна спробувала проаналізувати взаємозв'язок О. Довженка із Л. Курбасом, а також вплив останнього на довженківську творчість у контексті єдності культурного процесу 1920-х рр.¹⁸. Також у 1990-х рр. науковців почала цікавити тема відносин О. Довженка із Й. Сталіним¹⁹.

Педагогічний бік діяльності О. Довженка протягом існування режисерської лабораторії в Києві дослідив О. Безручко. Ним уперше була опублікована лекція, яку режисер провів для студентів у Державному інституті кінематографії в грудні 1932 р.²⁰, проводилася пошукова робота режисерів, які були учнями О. Довженка²¹, аналізувався сам процес навчання²². Своєрідним підсумком попередніх досліджень О. Безручка стала дисертація, присвячена викладацькій діяльності режисера²³. Згодом вийшла друком монографія, у якій автор проаналізував педагогічні

¹⁷ Кошелівець І. Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка. *Дніпро*. 1994. № 9/10. С. 2–25.

¹⁸ Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас. *Дніпро*. 1994. № 9/10. С. 38–44.

¹⁹ Бурундукова М. Довженко і Сталін: проблеми взаємовідносин митця і можновладця. *Вісник ТДТУ*. 1996. № 1. С. 136–143.

²⁰ Безручко О. Невідома лекція Довженка від 18 грудня 1932 року: публікується вперше. *Кіно-театр*. 2006. № 3. С. 46–49. *Його ж.* Невідома лекція Довженка від 18 грудня 1932 року [закінчення]: публікується вперше. *Кіно-театр*. 2006. № 4. С. 28–32.

²¹ Безручко О. Пошуки невідомого режисера-лаборанта Олександра Довженка. *Сучасність: Література, наука, мистецтво, суспільне життя*. 2006. № 8. С. 139–159.

²² Безручко О. Творче навчання режисерів і акторів на Київській кінофабриці в 30–40 роках ХХ сторіччя. *Нариси з історії кіномистецтва України*. 2006. № 1. С. 789–833.

²³ Безручко О.В. О.П. Довженко – педагог. Творчий пошук і метод: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04. Київ, 2007. 200 с.

кінорежисерські методи не лише О. Довженка, а й О. Гавронського²⁴. Важливий внесок у довженкознавство зробив відомий український мистецтвознавець, голова Національної спілки кінематографістів С. Тримбач²⁵.

Питання громадської діяльності О. Довженка, його світогляду розглядалися В. Марочком²⁶, Г. Магузою²⁷. Дисертаційне дослідження Г. Магузи обмежується хронологічними рамками років життя митця. Дослідниця розглядає процеси формування суспільно-політичних поглядів О. Довженка, його громадянську позицію щодо влади. Г. Магуза виділила національний контекст, присутній у довоєнній творчості О. Довженка, мотиви його участі у підтримці міфів соціалістичної доби, проаналізувала та порівняла його громадянську позицію в роки українізації, колективізації, післявоєнну добу, описала їх еволюцію, а також висвітлила особливості поглядів на суперечності суспільно-політичного та культурного розвитку України в умовах радянської дійсності.

Науковий інтерес викликають праці, присвячені таким режисерам, як Л. Курбас, Ф. Лопатинський, І. Кавалерідзе. Діяльність Л. Курбаса в кіно на сьогоднішні не є достатньо вивченою, адже його робота в кіносфері не була довгою, і фільми, на жаль, не збереглися. Наразі цю тему порушує згадана нами Л. Брюховецька. У колективному виданні, присвяченому життю та діяльності Л. Курбаса²⁸, міститься її стаття «Леся Курбас і українське кіно», де авторка аналізує причини переходу Л. Курбаса в кіно та його вплив на українське кіномистецтво загалом. Також не можемо оминати увагою роботи мистецтвознавчині Р. Скалій²⁹, яка з часів радянської перебудови почала досліджувати постать Л. Курбаса, відмежувавшись від сконструйованого радянського погляду на митця. Дослідниця,

²⁴ Безручко О.В. Кінорежисери-педагоги: О.Й. Гавронський, О.П. Довженко, В.І. Івченко. Вінниця : Глобус-Прес, 2010. 256 с.

²⁵ Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця : Глобус-Прес, 2007. 800 с.

²⁶ Марочко В. Зачарований Десною : історичний портрет Олександра Довженка. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 285 с.

²⁷ Магуза Г.О. Суспільно-політичні погляди і громадянська позиція О. Довженка : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ, 2010. 251 с.

²⁸ Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.

²⁹ Скалій Р. Курбасів шлях на Голгофу. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2007. Т. 254: Праці театрознавчої комісії. С. 331–342.

на скільки це було можливо, провадила активну пошукову архівну роботу, намагаючись розібратися в ключових моментах історії життя Л. Курбаса³⁰. О. Безручко плідно працює у площині не лише довженкознавства. Він є автором розвідок про О. Гавронського³¹ і Ф. Лопатинського³², діяльність яких у кіно не є достатньо висвітленою на сьогодні. Проблеми взаємовідносин І. Кавалерідзе із владою та їх відбиття на кінотворчості досліджує Л. Галкін³³.

Окремі аспекти функціонування кіногалузі розглянули Т. Комаренко та М. Шипович, які опублікували брошуру, де зробили спробу дослідити еволюцію взаємовідносин більшовицької влади із літературно-мистецькою інтелігенцією у 1920-ті рр.³⁴. Мистецтвознавець Р. Росляк у своїх працях проаналізував державну політику в галузі кінематографії у 1920–30-х рр.³⁵. Значну частину своїх робіт науковець присвятив діяльності ВУФКУ³⁶, зокрема під керівництвом О. Шуба³⁷. Варто зазначити, що питаннями форм та методів діяльності радянської влади у спорудженні управлінської вертикалі кіногалузі переймаються не лише мистецтвознавці, а й історики. Історикиня Я. Примаченко дослідила особливості українського кіно 1920-х рр., не оминувши увагою питання нестачі професійних режисерів у зазначений період та господарські аспекти діяльності української

³⁰ Скалій Р. Білі плями в біографії Леся Курбаса. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*. Київ, 2008. С. 247–269.

³¹ Безручко О.В. О.І. Гавронський: філософ, режисер, педагог. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2009. С. 90–94.

³² Безручко О. Маловідомі сторінки життя режисера театру і кіно, педагога Ф.Л. Лопатинського. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 2013. Вип. 5. С. 206–212.

³³ Галкін Л. Іван Кавалерідзе: митець і влада. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2013. С. 256–262.

³⁴ Комаренко Т.О., Шипович М.А. Влада і літературно-мистецька інтелігенція радянської України: 20-ті рр. ХХ ст. Серія «Історичні зошити». Київ : Інститут історії України, 1999. 63 с.

³⁵ Росляк Р. Деякі аспекти партійної політики в галузі кінематографії (1928 р.). *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2012. № 4. С. 191–195. *Його ж*. Державна політика в галузі української кінематографії: формування управлінської вертикалі (друга половина 1920-х – кінець 1930-х рр.). *Пам'ять століть*. Київ : Планета, 2012. № 1/2. С. 95–104. До питання про українізацію вітчизняної кіногалузі (1920-х – початок 1930-х років). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. № 1. С. 128–134.

³⁶ Росляк Р. Юрій Яновський: «Моє страждання у ВУФКУ вже скінчилося»: обставини звільнення Ю. Яновського з Одеської кінофабрики 1927 р. *Кіно-Театр*. Київ : НаУКМА, 2011. № 3. С. 38–41.

³⁷ Росляк Р. «Вся господарча й художня система ВУФКУ стоїть тепер догори ногами». *Український історичний збірник*, 2012. Вип. 15. С. 339–350.

кіногалузі³⁸. Дослідниця О. Кузюк здійснила комплексний аналіз державної політики в галузі кінематографа радянської України наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр.³⁹, а Т. Самойленко у своєму дослідженні приділила увагу суспільно-політичному аспекту розвитку кіно як елементу формування тоталітарної держави⁴⁰. Процеси становлення кіногалузі в радянській Україні дослідив В. Миславський⁴¹. Свою дисертаційну роботу науковець присвятив визначенню специфіки еволюції українського кіно 1920-х рр. та його організаційно-творчим трансформаціям⁴². У «Нарисах з історії українського кіномистецтва України» колектив авторів системно проаналізував процес становлення і розвитку українського кінематографа протягом ХХ століття. У написанні книги взяли участь такі дослідники, як С. Тримбач, В. Скуратівський О. Мусієнко та інші⁴³. З-поміж узагальнюючих праць варто згадати роботу В. Безлubenка⁴⁴, а також «Історію українського кіно», підготовану науковцями відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України⁴⁵. Багатою на фактологічний матеріал є монографія В. Миславського⁴⁶, загалом же, його праці мають довідковий характер. Ю. Каганов у своїй праці розглядає радянський кінематограф, як масштабний

³⁸ Примаченко Я. Діячі літератури і мистецтва в полі зору диктатури. *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921–1928)*. Колективна монографія в 2 т. Т. 2. Київ : Інститут історії України НАН України, 2015. С. 57–133. Її ж. Українське кіно 1920-х років у пошуках власних тем та смислів. *Україна модерна: Міжнародний інтелектуальний часопис*. 2017. URL <https://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema> (дата звернення: 15.10.2020).

³⁹ Кузюк О.М. Державна політика в галузі кінематографа в радянській Україні (кінець 1920-х–1930-ті рр.) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ, 2012. 160 с.

⁴⁰ Самойленко Т.І. Український кінематограф 1920-х–1930-х років (суспільнополітичний аспект) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Черкаси, 2014. 200 с.

⁴¹ Миславський В.Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. Харків : «Друкарня Мадрид», 2016. 344 с.

⁴² Миславський В.Н. Українське кіномистецтво 20-х рр. ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.04. Харків, 2018. 469 с.

⁴³ Нариси з історії кіномистецтва України / редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 864 с.

⁴⁴ Безлubenко С.Д. Українське кіно: начерк історії. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2001. 170 с.

⁴⁵ Історія українського кіно. Т. 2: 1930–1945 / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 448 с.

⁴⁶ Миславський В.Н. Історія українського кіно 1896-1930: факти і документи. Т. 1. Харків : «Дім Реклами», 2018. 680 с.

культурний та ідеологічний проєкт, спрямований на творення «нової радянської людини»⁴⁷.

Серед *зарубіжної історіографії* показовою є праця французького дослідника українського походження Л. Госейка «Історія українського кінематографа»⁴⁸. В Україні книга вийшла друком у 2005 р. Автор народився в сім'ї політичних емігрантів, вільно володіє українською мовою і часто приїздить до України, даючи публічні лекції та інтерв'ю на теми, пов'язані з українським кіно. Також він займається пошуками українських фільмів у французьких фільмотеках. Саме Л. Госейку вдалося віднайти стрічку «ПКП» («Пілсудський купив Петлюру») Г. Стабового, яка вважалася втраченою. Ця наукова розвідка є цілісним та системним дослідженням українського кіно, поданого крізь призму історії створення фільмів та імен їх творців-режисерів. Свого часу саме ця книга була настільною для багатьох українських кінознавців, адже вона характеризувалася принциповим переосмисленням історії українського кіно.

У галузі дослідження українського кіно та культури плідно працює професор кінознавчих студій університету Брока (Канада) Б. Небесьо⁴⁹. Науковець досліджує непросте становище ВУФКУ наприкінці 1920-х рр., детально аналізуючи економічний тиск на ВУФКУ з боку Совкіно⁵⁰. Нещодавно в Україні вийшов переклад його книги, написаної для західного читача⁵¹. Розвідка присвячена німим фільмам О. Довженка. Автор поставив собі за мету пов'язати аналіз стилістичних елементів німим фільмів О. Довженка із детальним вивченням історичного та естетичного контекстів, що вплинули на їх виробництво.

⁴⁷ Каганов Ю.О. Конструювання «радянської людини» (1953–1991): українська версія. Запоріжжя : Інтер-М, 2019. 432 с.

⁴⁸ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 461 с.

⁴⁹ Nebesio Bohdan Y. The Theoretical Past of Cinema: Introducing Ukrainian Film Theory of the 1920s. *Film Criticism*. 1995. Vol. 20. No. 1–2. P. 67–77.

⁵⁰ Nebesio Bohdan Y. Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet Film Industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2009. Vol. 29. Issue 2. P. 159–180.

⁵¹ Небесьо Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.

Науковий інтерес представляють роботи британського дослідника радянського кіно Р. Тейлора⁵², який у своїх роботах аналізував політичну історію радянського кінематографа, трансформуючи західне розуміння історії радянського кіно. В одній зі своїх монографій⁵³ автор дослідив ставлення влади до кіно, а також його використання в пропагандистських цілях. Причому Р. Тейлор наголошував, що не завжди вдавалося використати кіно як ефективну пропагандистську зброю. Також науковець проаналізував роль та вплив сталінізму на радянське кіно, висвітлив стосунки між політичним керівництвом та кінематографістами⁵⁴. Загалом, зарубіжна історіографія, якщо не брати до уваги дослідників українського походження, переважно приділяє увагу питанням організації політичного управління кіногалуззю і пропаганді. Показовими в цьому плані є роботи відомого за рубежом дослідника радянського кіно П. Кенеца,⁵⁵ а також Д. Міллера⁵⁶. Пізнавальною є класична праця Дж. Мейса «Комунізм та дилеми національного визволення: Національний комунізм у радянській Україні, 1918-1933»⁵⁷, у якій автор аналізує спробу реалізації українського національного проєкту в межах СРСР та процеси його придушення.

Для російського пострадянського простору характерними є зрушення у переосмисленні історичних явищ, які пов'язані із розпадом СРСР, появою можливостей для об'єктивного аналізу джерел та формуванням нових концептуальних підходів. В. Листов дослідив кінематограф протягом перших років

⁵² Richard Taylor. A Cinema for the Millions: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History*. 1983. Vol. 18, No. 3. P. 439–461. *Його ж.* Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s: ideology as mass entertainment. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 1986. Vol 6, No 1. P. 43–64.

⁵³ Taylor Richard. *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*. London : Cambridge University Press, 1979. 232 p.

⁵⁴ Taylor Richard. *Stalinism and Soviet Cinema* / Edited by Richard Taylor and Derek Spring. London : Routledge, 1993. 277 p. *Його ж.* *The Film Factory Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939* By Ian Christie, Professor Richard Taylor, London : ImprintRoutledge, 1994. 484 p.

⁵⁵ Kenez P. The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929. *Canadian Journal of History*. 1986. Vol. XXI, No. 3. P. 464–465; *Його ж.* *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, New-York : I.B. Tauris, 2001. 252 p.

⁵⁶ Miller J. *Soviet cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. London, New-York : I.B. Tauris, 2010. 224 p.

⁵⁷ Джеймс Мейс. *Комунізм та дилеми національного визволення: Національний комунізм у радянській Україні, 1918–1933*. Київ : КОМОРА, 2018. 496 с.

існування радянської влади⁵⁸, Н. Зоркая є авторкою узагальнюючої праці з історії радянського кінематографа⁵⁹. Під керівництвом В. Фомина науковці Всеросійського державного інституту кінематографії імені С.А. Герасимова дослідили історію кіногалузі в Росії, починаючи від її зародження і закінчуючи 2012 роком⁶⁰. У розділі, що стосується 1930-х рр., відображено питання репресій, які торкнулися кіномитців. У роботі присутній аналіз доповідей ДПУ відносно антирадянських висловлювань режисерів, зокрема О. Довженка та О. Гавронського, а також приділена увага репресіям під час Великого терору, які торкнулися кінопрацівників.

Поступово з'являються праці, автори яких відходять від суто культурологічного підходу, досліджуючи феномен кіно через соціальну та політичну призми його функціонування. У цьому контексті варто відзначити роботу Є. Добренка⁶¹, у якій автор, аналізуючи творчість провідних радянських кінематографістів, таких як С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, О. Довженко, показує роль кіно в перетворенні досвіду минулого в ідеологічні конструкти. Концептуальне осмислення історії радянського кіно наразі провадять такі історики, як А. Федюк⁶², О. Петренко⁶³ та О. Закіров⁶⁴.

Проаналізовані наукові студії свідчать про зростання зацікавленості науковців історією кіно, політикою та управлінням з боку державних інституцій, пропагандистською роллю кінематографа, його впливу на конструювання міфів. До вже існуючого дослідницького наративу почали долучатися історики, аналізуючи

⁵⁸ Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф. Москва : Материк-НИИ киноискусства, 1995. 174 с.

⁵⁹ Зоркая Н.М. История советского кино. СПб : Алетейя, 2005. 544 с.

⁶⁰ Гращенкова И.Н., Зиборова О.П., Косинова М.Р., Фомин В.И. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. Москва : Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. 2759 с.

⁶¹ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. Москва : Новое литературное обозрение, 2009. 417 с.

⁶² Федюк А. Советская система кинопроизводства и кинопроката в 1920-е–1930-е гг. : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02. Новосибирск, 2009. 27 с.

⁶³ Петренко О. История становления личности и деятельность советских режиссеров-новаторов в 1930-е гг. (Н.П. Охлопков и В.Ф. Терский) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 24.00.01. Омск, 2011. 27 с.

⁶⁴ Закіров О. Исторические фильмы СССР 1936–1946 гг.: патриотическое освещение дореволюционного прошлого средствами игрового кино : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02. Москва, 2011. 20 с.

явища з позицій соціальних та політичних перетворень, які безумовно впливали на загальний перебіг подій. Окремих ґрунтовних досліджень, що стосуються кінорежисерів та їх ролі в соціокультурному просторі, практично немає. Історики до їх створення долучаються частково, лідируючі позиції у цьому напрямі належать мистецтвознавцям. Утім, одними із актуальних напрямів сучасної історіографії є соціальна історія, історико-біографічні дослідження, а разом з цим культурно-історична та політична антропологія, для яких характерним є увага до людини в історії, дослідження неформальних практик та життєвих стратегій⁶⁵. Хоча, у зв'язку з цим, з'являються наукові розвідки, присвячені режисерам 1920–1930-х рр., узагальнюючої фундаментальної праці з цієї проблематики досі не створено. Це, у свою чергу, зумовлює необхідність наукових пошуків у цьому напрямі.

1.2. Джерельна база дослідження

У результаті проведення архівної евристики з'ясувалося, що потенційна джерельна база знаходиться у фондах таких установ: центральні архіви (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України; Центральний державний архів громадських об'єднань України, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г.С. Пшеничного, Галузевий державний архів Служби безпеки України), обласні архіви (Архівний підрозділ УСБУ в Одеській області, Державний архів Львівської області), фонди Музею театального, музичного та кіномистецтва України, а також опубліковані матеріали в мережі Інтернет з Російського державного архіву літератури і мистецтва.

Джерельну базу нашого дослідження складають такі групи документів:

- 1) законодавчі та урядові акти;

⁶⁵ Рябченко О.Л. Студенти радянської України 1920–1930-х років: практики повсякденності та конфлікти ідентифікації. Харків : ХНАМГ, 2012. 455 с.; Ситник О. М. Світоглядний спротив більшовизму з боку українців Наддніпрянщини протягом 1920-х–початку 1930-х років як прояв незавершеності Української національної революції. *Український селянин: збірник наукових праць*. Вип. 18. Черкаси, 2017. С. 151–155.

2) матеріали адміністративної практики (положення, накази, доповідні записки, листування, протоколи засідань, рішення приймальних комісій з перегляду та затвердження фільмів, звіти ревізійних комісій тощо);

3) статистичні дані, сформовані зі списків режисерів кінофабрик;

4) матеріали органів НКВС (справа-формуляр О. Довженка, архівно-кримінальні справи Л. Курбаса, Ф. Лопатинського, О. Гавронського, Д. Демуцького, С. Ореловича);

4) матеріали спеціалізованих періодичних видань (часописи «Кіно» «Радянське кіно», «Кіногазета»);

5) наративні джерела (щоденники, листи, мемуари режисерів);

6) художні фільми 1920–1930-х рр., поставлені режисерами, які досліджуються у роботі.

Першу групу джерел становлять *законодавчі та урядові акти*, значний масив яких є опублікованим. Ці джерела дають нам можливість проаналізувати державну політику стосовно кінематографа, прослідковуючи чіткі централізаторські тенденції, починаючи з кінця 1920-х рр. Дана група джерел є досить інформативною в ширшому контексті українізації та подальшого її згортання, яка була частиною партійного курсу паралельно із централізацією та підпорядкуванням українського кіновиробництва союзному центру. Інформація про державне регулювання культурної сфери та кіногалузі міститься у збірниках документів, опублікованих у різних редакціях за радянських часів⁶⁶. Значна частина документів – «Росія. ХХ століття. Документи»⁶⁷, видання серій якої відбувалося з ініціативи та підтримки О. Яковлева та фонду «Демократія». У контексті нашого дослідження особливо інформативним виявився том «Влада і художня інтелігенція», у якому зібрано та систематизовано найбільш важливі постанови партійних органів, присвячені

⁶⁶ Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр. Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. 881 с.; Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. 665 с.; Культурне будівництво в Українській РСР 1928 – червень 1941. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1986. 414 с.

⁶⁷ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. акад. А.Н. Яковлева. Москва : МФД, 1999, 872 с.

питанням літератури та мистецтва, починаючи з 1917 р. і закінчуючи смертю Й. Сталіна в 1953 р. Більша частина на момент видання публікувалася вперше. Збірка є цінною з огляду на те, що до неї залучені не лише урядові документи, а й документи радянських спецслужб. У випусках «Із історії кіно», які видавалися за радянських часів, можна знайти записи із виступів режисерів на нарадах, присвячених питанням кіно⁶⁸.

Нами були залучені матеріали ЦК КП(б)У із фонду 1 «Центральний Комітет Комуністичної партії України» Центрального державного архіву громадських об'єднань України⁶⁹, документи фонду 1 «Всеукраїнський центральний виконавчий комітет / ВУЦВК»⁷⁰, Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, де містяться постанови ЦК КП(б)У, ВУЦВК, РНК УСРР про затвердження положень про Всеукраїнське управління кінематографії. Залучено документи із фондів П-3 «Львівський обком компартії України», Р-128 «Міжобласний комітет професійної спілки кінофоторобітників західних областей України і Північної Буковини, м Львів» та Р-300 «Тимчасове управління міста Львова» Державного архіву Львівської області, які стосуються 1939 р. та процесів радянзації західноукраїнських земель. У справах фондів міститься закон про включення Західної України до складу СРСР, обговорення культурних питань на Українському народному зібранні⁷¹.

Для написання роботи були цінними *матеріали адміністративної практики*, а саме – документи діловодства, внутрішнє листування між організаціями та переписка із союзними органами, листи режисерів, пов'язані із питаннями кіновиробництва, матеріали щодо будівництва Київської кінофабрики, закордонних поїздок режисерів, партійних нарад, а також статuti ВУФКУ, доповідні записки, протоколи засідань з перегляду фільмів та інше. Усі ці документи були нами залучені із фондів Центрального державного архіву вищих органів влади та

⁶⁸ Вертов Д. Доклад на Первой Всесоюзной конференции по звуковому кино. Публикация А. Февральского. Из истории кино / ред. Л.Н. Познанская. Вып. 8. С. 178–190.

⁶⁹ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 1779.

⁷⁰ ЦДАВО України. Ф. 1. Оп. 6. Спр. 125.

⁷¹ ДАЛО Ф. Р-300. Оп. 1. Спр. 42; Ф. Р-128. Оп. 1. Спр. 7; Ф. Р-300; Ф. П-3. Оп. 1. Спр. 3.

управління України – фонду 166 «Народний комісаріат освіти Української РСР»⁷², фонду 1238 «Всеукраїнське фотокіноуправління при Народному комісаріаті освіти УСРР (ВУФКУ)»⁷³. Інформативними у цьому плані виявилися документи Центрального державного архіву громадських об'єднань України. Із фонду 1 «Центральний Комітет Комуністичної партії України»⁷⁴ були залучені матеріали по Одеській та Ялтинській кінофабриках, доповідні записки ЦК КП(б) про роботу ВУФКУ, Українфільму. Особливо цінними є документи, які засвідчують опір українського керівництва проти централізаторської політики в кіногалузі, яку московський центр почав реалізовувати з кінця 1920-х рр., а також матеріали, які стосуються заборон фільмів, арештів кінорежисерів у 1930-х рр. У дослідженні задіяні документи із фонду 8 «Народний комісаріат юстиції» Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, присвячені розслідуванню щодо фінансових зловживань у ВУФКУ⁷⁵ і з фонду 539 «Народний комісаріат робітничо-селянської інспекції УСРР», у якому містяться звіти щодо роботи ВУФКУ⁷⁶. Нами були залучені документи із фонду 2081 «Довженко Олександр Петрович (1894-1956)» з Російського державного архіву літератури і мистецтва, які опубліковані в мережі Інтернет⁷⁷.

Наступну групу джерел становлять *статистичні дані*. За часів існування ВУФКУ облік режисерів вівся разом з іншими категоріями штатних кінопрацівників. Таку інформацію знаходимо у внутрішній документації, а саме у списках співробітників кінофабрик, які оновлювалися практично щоквартально, а також штатних працівників ВУФКУ, де інформація розподілена і по кінофабриках у тому числі. Частково дані статистики містяться у звітах, що стосуються розвитку кінематографії в УСРР, та у відомостях щодо необхідності збільшення кількості

⁷² ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1473, 1480, 1488, 1489, 8600; Оп. 7. Спр. 251, 252.

⁷³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 53, 135, 166, 169, 174, 199.

⁷⁴ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 1779, 1852, 2027, 2691, 2995, 6229, 3112, 6458, 7099.

⁷⁵ ЦДАВО України. Ф. 8. Оп. 9. Спр. 1307.

⁷⁶ ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180.

⁷⁷ РДАЛІМ. Ф. 2081. Оп. 1 Спр. 375.
 URL: https://old.archives.gov.ua/Sections/Dovzhenko_2/RGALI/index.php?13.
 звернення: 11.11.2020). (дата

штатних працівників⁷⁸. Вказані документи дозволили порівняти кількість режисерів, які працювали на різних кінофабриках в УСРР, здійснити підрахунки та визначити їхню чисельність залежно від національності, частку безпартійних та комуністів серед режисерського загалу, відсоток тих, хто мав вищу освіту чи спеціальну кіноосвіту.

Грунтовну основу дослідження склали архівно-кримінальні справи на окремих режисерів. Основна їх частина знаходиться в Галузевому державному архіві Служби безпеки України, доступ до якого після розпочатої декомунізації є відритим. У ході дослідження нами були проаналізовані 2 архівно-кримінальні справи на Л. Курбаса⁷⁹, які зберігаються у фонді 6 «Кримінальні справи на реабілітованих осіб», а також чотиритомна справа-формуляр О. Довженка⁸⁰ з фонду 65 «Справи оперативного обліку КГБ УРСР», окремі документи з якої вперше були опубліковані полковником СБУ В. Попиком⁸¹ у середині 1990-х рр., який тим самим показав сам факт існування справи-формуляра. Витяги з агентурних донесень не містили архівних посилань, які тоді були виключно для службового користування. Пізніше окремі матеріали зі справи-формуляра розсекречувалися поступово. На основі «першої хвилі розсекречень» були видані кілька книг, які вводили до наукового обігу раніше невідомі документи⁸². Повністю доступною справа стала після прийняття Верховною Радою України закону «Про доступ до архівів репресивних органів комуністичного тоталітарного режиму 1917–1991 рр.»⁸³, усі матеріали зі

⁷⁸ ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180; Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39, 41, 42, 173; ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2692.

⁷⁹ ГДА СБ України. Ф. 6. Спр. 75160-ФП, 75608 ФП.

⁸⁰ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1, 2, 3, 4.

⁸¹ Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ. *Дніпро*. 1995. № 9/10. С. 21–59.

⁸² Безручко О.В. Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб. Київ : «Сучасний письменник», 2008. 232 с.; *Його ж.* справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому вогні...». Київ : КиМУ, 2011. Т. 1 «Перша хвиля розсекречень». 214 с.; справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому вогні...». Київ : КиМУ, 2011. Т. 2 «Друга хвиля розсекречень». 203 с.; *Його ж.* справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому вогні...». Київ : КиМУ, 2011. Т. 3 «Третя хвиля розсекречень». 230 с.; *Його ж.* справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому вогні...». Київ : КиМУ, 2011. Т.4 «Питання без відповідей». 232 с.

⁸³ Про доступ до архівів репресивних органів комуністичного тоталітарного режиму 1917–1991 років : Закон України від 09.04.2015 р. № 316-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/316-19#Text> (дата звернення: 15.08.2020).

справи-формуляра стали відкритими, як і цілий масив інших джерел, доступ до яких науковцям було складно отримати.

Окрему цінність для нашого дослідження становить архівно-кримінальна справа на режисера Г. Стабового з архівного підрозділу Управління СБУ в Одеській області⁸⁴. Унаслідок ознайомлення та аналізу документів вдалося з'ясувати нові біографічні відомості, що стосуються режисера. Нами також були залучені матеріали із фонду 263 «Колекція позасудових справ реабілітованих» з Центрального державного архіву громадських об'єднань України. Мова йде про архівно-кримінальні справи на режисерів Ф. Лопатинського та О. Гавронського, оператора Д. Демуцького, директора Київської кінофабрики С. Ореловича⁸⁵. У матеріалах справ містяться особові картки, де зазначено біографічні відомості, склад сім'ї, які показують приватний бік життя. Серед документів особливу дослідницьку увагу привертають ордери на обшук, описи майна заарештованих, протоколи допитів, вироків, ув'язнення та розстрілів. Ці джерела показують те, що вони є сфабрикованими, звинувачення – схематичними, що стало звичним явищем у часи Великого терору. У справах містяться заяви членів родини, зазвичай дружин, які в роки деєсталінізації прохали перегляду справ, наполягаючи на реабілітації, а також і самі документи, які підтверджують реабілітацію. О. Довженко знаходився «у розробці» спецслужб протягом багатьох років, тому його справа-формуляр складається із цілого масиву донесень десятків агентів та інформаторів, імена деяких із них ще чекають свого розкриття. У цьому контексті як джерело цікавою є книга письменника Ю. Смолича⁸⁶. Більшість дослідників на основі співставлень текстів із творів Ю. Смолича із його донесеннями радянським спецслужбам вважає, що саме він був агентом «Стріла».

Інформативним є фонд 1196 «Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР» з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Матеріали, які в ньому зберігаються, а саме – рапорти, оперативні донесення, повідомлення ДПУ УРСР,

⁸⁴ Архівний підрозділ УСБУ в Одеській області. Спр. 10040-П. 32 арк.

⁸⁵ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 37132-ФП, 56034-ФП, 57017-ФП, 58835-ФП. Т. 1, 2.

⁸⁶ Смолич Ю. Розповідь про неспокій: дещо з книги про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті. Ч. 1. Київ : Радянський письменник, 1968. 286 с.

листи⁸⁷ доповнюють інформацію архівно-кримінальних справ, даючи дослідникам можливість проаналізувати складні життєві долі тих режисерів, яким не пощастило опинитися в епіцентрі радянського тоталітарного режиму.

Важливим елементом джерельної бази є *періодичні видання*, зокрема публікації журналів «Кіно», які видавалися в Києві та Львові у 1920-х рр., часопису «Радянське кіно», а також газети «Кіно-газета». Матеріали обох журналів «Кіно» яскраво ілюструють процеси, які відбувалися в галузі українського радянського та західноукраїнського кіно другої половини 1920-х – на початку 1930-х рр. Львівський часопис був єдиним україномовним кінематографічним виданням у Галичині, на сторінках якого жвавою мовою, без ідеологічних рамок обговорювалися проблеми кіномистецтва, а також кіноновини з радянської України та світу загалом. Особливий інтерес викликають рубрики конкурсів, які проводила редакція. У процесі порівняння львівського журналу та українського радянського, відчутним є контраст між ними, коли беруться в руки випуски українського радянського «Кіно», починаючи з 1930 р. У той час, коли львівським часописом можна зачитуватися, київський наповнений ідеологічними схемами і закликами боротьби із безплановістю та буржуазними традиціями й смаками. Проте між випусками за 1920-ті рр. ця різниця майже непомітна. Звісно, ідеологічна складова є присутньою, але не в таких обсягах, без наказових форм на кшталт «викорінити» «вдарити» та інше. Київський часопис мав риси свободи та багатоплановості в 1920-х рр. На його шпальтах відстоювалися інтереси українського кіно, протести проти зазіхань на його незалежність з боку центру. Аналіз публікацій київського «Кіно» чітко вказує на зміну концепції українського радянського видання, матеріали якого стали схематизованими, звуженими до закликів боротьби та переповненими тематичним плануванням. Сторінки періодичної преси дозволяють досліднику більш повно реконструювати стан українського кіно, яке переживало піднесення за часів українізації, а згодом занепад під час засилля тоталітарних тенденцій сталінського режиму.

Наративні джерела (щоденники, листи, мемуари режисерів та інших людей, причетних до кіновиробництва) є ґрунтовною основою для нашого дослідження.

⁸⁷ ЦДАМЛМ України. Ф. 1196. Оп. 2. Спр. 2, 4, 5, 6, 7.

Значна їх частина міститься в особових фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Це фонди О. Довженка, І. Кавалерідзе, Ю. Яновського⁸⁸, у яких зберігаються листи, автобіографії, спомини родичів, друзів і просто знайомих, тексти виступів, фотокартки. Окремі матеріали були залучені із фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України⁸⁹. У музеї є постійно діюча виставка «Український кіногенезис», у якій представлені листи О. Довженка до Д. Демуцького, спогади І. Кавалерідзе, режисерське посвідчення Б. Тягна, художні плакати О. Довженка. Усі ці матеріали дозволяють краще вивчити життєписи режисерів та реконструювати окремі аспекти їхньої творчої діяльності.

Значний пласт нарративних джерел є опублікованим. Багатою на окремі деталі є книга спогадів людей, причетних до кіновиробництва – режисерів, помічників режисерів, акторів, директорів кінофабрик⁹⁰. Нами були залучені спогади директора Одеської, а згодом і Київської кінофабрики П. Нечеса, заступника директора кінофабрики Й. Гарбера, режисерів О. Перегуди і Л. Бодика, акторів П. Масохи, О. Швачка, художника театру і кіно С. Зарицького. Під час аналізу вказаної праці, обходячи пласти цензури, можна виокремити окремі моменти творчих, адміністративних та технічних труднощів, з якими стикалися працівники кіно, а також знайти цікаві маловідомі факти про творчість режисерів П. Чардиніна, О. Довженка, Г. Стабового, А. Лундіна та інших. У книзі міститься інформація про стан кіновиробництва на кінофабриках в УСРР, що є важливим у контексті розуміння обставин, у яких працювали режисери.

Цінними нарративними джерелами є автобіографія⁹¹ та щоденникові записи О. Довженка⁹², мемуари І. Кавалерідзе⁹³. Видання щоденникових записів

⁸⁸ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 3. Спр. 7; Оп. 4. Спр. 82, 115, 122, 184; Ф. 442. Оп. 1. Спр. 32; Оп. 2. Спр. 9, 49; Ф. 17. Оп. 1. Спр. 280.

⁸⁹ Фонди МТМКУ. Інв. № 7717. Лист О. Довженка до Д. Демуцького. 1947; Фонди МТМКУ. Інв. № 7916. Лист О. Довженка до Д. Демуцького. 10.04.1947; Фонди МТМКУ. Інв. № 10043. Іван Кавалерідзе. «Гонта Мар'яненка і Курбас. Спогади» 07.10.1948 р.; Фонди МТМКУ. Інв. № 9952. Посвідчення № 155 – Б. Тягна – режисера Першої державної кінофабрики в м. Одесі (з фото), 01.09.1929 – 01.09.1930.

⁹⁰ Крізь кінооб'єкти часу. Спогади ветеранів українського кіно / під ред. Л. Гоголева. Київ : Мистецтво, 1970. 317 с.

⁹¹ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 115. Автобіографія. Маш. 113 арк.

⁹² Довженко Александр. Дневниковые записи. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків : Фоліо, 2013. 879 с.

О. Довженка, яким ми користувалися, є першим науковим опублікуванням текстів режисера, основою для якого стали рукописи, що зберігаються у його особовому фонді 2081 у Російському державному архіві літератури і мистецтва. Усі уривки зі щоденників, які видавалися до цього, редагувала Ю. Солнцева, яка вирішувала що віддавати на публікацію, а що ні. І хоч серед опублікованих рукописів О. Довженка немає записів, які б датувалися раніше 1939 р., це ні в якому разі не зменшує цінність джерела, матеріали якого демонструють специфіку епохи. У мемуарах І. Кавалерідзе знаходимо цінні нотатки про Л. Курбаса, О. Довженка, взаємини між ВУФКУ та московським центром. Режисер писав їх уже за часів відлиги, тож його думки подано, наскільки це було тоді можливим, незавуальовано. Він прямо висловлювався щодо репресій під час Великого терору, писав про заборону своїх картин та особливості своєї роботи над кінофільмами в другій половині 1930-х рр. Також використовуємо матеріали із щоденника С. Єфремова⁹⁴, у якому він пише про своє відношення до Ю. Тютюнника, після того як він зіграв сам себе у фільмі «ПКП».

Багатим на деталі є видання «Довженко без гриму», упорядниками якого є В. Агеєва і С. Тримбач⁹⁵. Матеріали, зібрані в цій книзі, дозволяють по новому поглянути на окремі життєві та творчі моменти режисера. Дослідницький інтерес викликають любовні епістолярії О. Довженка, адресовані В. Криловій, О. Черновій, Ю. Солнцевої, у яких особистість їх автора розкривається в іншому світлі, а також раніше неопубліковані спогади сучасників.

Загальна атмосфера кіновиробництва відображена у творі Ю. Яновського «Майстер корабля»⁹⁶, який написано у стилі мемуарів. Ю. Яновський написав цей дебютний роман наприкінці 1920-х рр., в основі якого – досвід роботи автора на Одеській кіностудії художнім редактором. Директор кінофабрики П. Нечес, режисер

⁹³ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика / упоряд. С. Мензелевський. Київ : Національний Центр Олександра Довженка, 2017. 688 с.

⁹⁴ Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. Київ : Газета «Рада», 1997. 834 с.

⁹⁵ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. Київ : Комора, 2014. 472 с.

⁹⁶ Яновський Ю. Майстер корабля. Нью-Йорк : Наукове товариство імені Шевченка в Америці, 1954. 240 с.

О. Довженко та інші стали прототипами головних героїв роману, тож з цієї точки зору «Майстер корабля» є цінним джерелом.

Як джерела ми використовували *фільми 1920–1930-х рр.*, частина яких знаходиться у вільному доступі в мережі Інтернет. Також залучено матеріали кінохроніки із Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного,⁹⁷ у відзнятих кадрах яких – режисери П. Чардинін, Г. Тасін під час зйомок фільмів, О. Довженко на прогулянці Одеською кінофабрикою, під час виступу на зібранні.

Отже, джерельна база дослідження побудована на комплексному аналізі широкого кола джерел – нормативних документів, даних статистики, періодики та наративів. Більшу частину матеріалів, необхідних для написання дисертаційної роботи, становлять архівні джерела. Аналіз джерел дозволив поглибити існуючі в історичній науці уявлення про режисерів, які працювали в радянській Україні в 1920-х рр. в контексті національно-культурного розвитку під егідою українізації, а також окреслити подальшу трансформацію партійної політики, спрямованої на знищення самостійної української кіногалузі.

1.3. Теоретико-методологічні засади дослідження

Враховуючи міждисциплінарний характер об'єкта дисертаційного дослідження, яким є державна політика центру щодо української кіногалузі та пов'язані з цим соціокультурні трансформації в радянській Україні, ми звернулися до елементів *постколоніальної теорії*. Її основоположником є американський філософ арабського походження Е. Саїд, який проаналізував моделі стосунків між Великою Британією – модерною західною метрополією та її колоніями в контексті історії співучасті культури в колоніальному завоюванні⁹⁸. Науковець показав британський, французький та американський імперський досвід, аналізуючи літературні твори Ч. Діккенса, Дж. Остін, Р. Кіплінг та інших, які, на його думку, є частиною стосунків між культурою та імперією. Е. Саїд наголошував на значущості

⁹⁷ ЦДКФФА України імені Г.С. Пшеничного. Од. обл. 1354, 1369, 1448, 2601, 2606.

⁹⁸ Едвард В. Саїд. Культура й імперіялізм. Київ : «Критика», 2007. С. 11.

літератури для підтримки існування європейського імперіалізму⁹⁹. У цьому дослідженні ми аналізуємо іншу епоху, для якої характерним був розвиток кінематографа, що значно більше, ніж література здатний впливати на свідомість, враховуючи його можливості охоплення людської аудиторії.

Польсько-американська славістка Е. Томпсон зазначає, що неправомірно вважати російський імперіалізм питанням докомуністичного минулого Росії. Дослідниця наголошує на тому, що СРСР був державою колоніального типу, і збільшення територій за рахунок війн, анексій та дипломатичних маневрів не надто відрізнялося від заморських авантур західноєвропейських держав¹⁰⁰. Про культурну колоніальну політику СРСР відносно України писав І. Дзюба¹⁰¹, який зазначав, що за умов існування різних типів колоніалізму, російський виявляється у формі «братерства» та нав'язуванні концепції єдиного радянського народу.

У сучасному науковому дискурсі немає єдиної точки зору щодо визначення колоніального статусу України у складі СРСР. Це складна тема, яка потребує подальших досліджень із залученням широкого кола джерел. М. Шкандрій був одним із перших, хто почав розглядати українську культуру через призму постколоніальних студій¹⁰². О. Еткінд, який ввів поняття «внутрішньої колонії», вважає СРСР постколоніальною імперією¹⁰³. Теорію постколоніалізму розглядав С. Величенко¹⁰⁴. Про неї писала Л. Гриневич, яка вважає, що постколоніальна методологія є придатною в аналізі українсько-російських взаємин, зазначаючи, що її доцільність щоразу треба перевіряти джерелами¹⁰⁵. Я. Примаченко пропонує розглядати «імперію» як «контекстоутворюючу категорію», у рамках якої увага

⁹⁹ Едвард В. Саїд. *Культура й імперіалізм*. С. 26.

¹⁰⁰ Томпсон Ева М. *Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм*. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. С. 41.

¹⁰¹ Дзюба І.М. *Інтернаціоналізм чи русифікація?* Київ : Видавничий дім «КМ Academia», 1998. 276 с.

¹⁰² Shkandrij M. *Colonial, Anti-Colonial and Postcolonial in Ukrainian Literature. Twentieth century Ukrainian literature: Essays in honor of Dmytro Shtohryn / Ed. by J.Rozumnyj*. Kyiv : Kyiv Mohyla Academy Publishing House, 2001. P. 282–297.

¹⁰³ Эткинд А. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. 448 с.

¹⁰⁴ Величенко С. *Постколоніалізм, Європа та українська історія. Україна модерна*. 2005. № 9. С. 237–247.

¹⁰⁵ Гриневич Л. *Чи був Радянський Союз імперією, а радянська Україна – колонією: контури сучасних наукових підходів. Сторінки історії: збірник наукових праць*. 2019. Вип. 49. С. 201.

фокусується на ідеях культури та дискурсу. Дослідниця зазначає, що в цьому контексті йдеться не про соціально-економічну колонізацію, а про колонізацію дискурсу, тобто відбирання голосу в «колонізованій нації» – «колоніалізм білих щодо білих»¹⁰⁶. Ми погоджуємося з цією тезою, вважаючи, що можна розглядати кінематограф радянської України в рамках постколоніальних студій.

У цьому контексті варто згадати представника *Торонтської школи комунікації* М. Маклюєна та його працю, присвячену дослідженню медіа, опубліковану в 1964 р.¹⁰⁷. За М. Маклюєном, медіа – це будь-яка форма представлення та передачі чуттєвого досвіду і мисленнєвих процесів людини. У відповідності з поетапним розвитком людства автор виділяє такі типи медіа, як фотографія, кіно, телебачення та інтернет-відеохостинг. Однією із ключових ідей М. Маклюєна є те, що засіб комунікації не лише передає інформацію, а й сам по собі є нею («The medium is the message»). За М. Маклюєном, засоби комунікації відіграють важливу роль у житті суспільства, впливаючи як соціально, так і психологічно. А тому важливо звертати увагу не лише на їх зміст, тобто інформацію, яку вони передають, а й на самі засоби комунікації і той культурний дискурс, у якому вони функціонують. Виходячи з концепції М. Маклюєна, кінофільми як засоби комунікації, а в СРСР, – як один із основних каналів пропаганди, варто розглядати в контексті їх значення для функціонування агітаційно-пропагандистської системи та ролі в суспільному житті. Кінематограф радянської доби чітко відмежовується від кінематографа демократичного західного світу. В Україні, як і в інших республіках, кіно мало впливати на свідомість, конструюючи її радянську версію. На нашу думку, доречно застосувати постколоніальну теорію, а також концепцію М. Маклюєна. У ХХ столітті кіно стало невід'ємною частиною культурного дискурсу, а кінорежисери її творцями. Спираючись на базові принципи цих теоретичних концепцій, досліджуємо взаємопов'язаність режисерів та культурної політики, яку здійснювала радянська держава, а також роль режисерів у конструюванні міфів засобами кіно.

¹⁰⁶ Примаченко Я.Л. Українська художня інтелігенція 1920-х рр. як історіографічне явище: проблеми методології дослідження. *Український історичний журнал*. 2013. Вип. 3. С. 196.

¹⁰⁷ Маклюєн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. Москва : Гиперборея; Кучково поле, 2007. 464 с.

У дисертаційному дослідженні нами були застосовані принципи та методи наукового пізнання. Методологічну основу дисертаційного дослідження становлять базові принципи: історизму, об'єктивності, орієнтації на загальнолюдські цінності. *Принцип історизму* передбачає вивчення всякого явища історії в його генезисі і розвитку, конкретно-історичній обумовленості й індивідуальності. Керуючись цим принципом, ми розглядали становище кінорежисерів та їх участь у соціально-культурних процесах радянської України в динаміці розвитку, враховуючи взаємозалежність історичних явищ та конкретно-історичних умов. Послідовне дотримання принципу історизму дозволило проаналізувати вплив радянської політичної системи на життя і творчість кінорежисерів, розкриваючи залежність їхніх доль від дій влади.

Принцип об'єктивності дав можливість здійснити критичну класифікацію джерел, з'ясувати ступінь їх достовірності та репрезентативності.

Ціннісний підхід полягає в наданні пріоритету загальнолюдським цінностям, предмет дослідження розглядався як явище, значуще для сучасності. Використання цього підходу сприяло розумінню логіки окремих дій кінорежисерів у контексті загальнолюдських цінностей.

У дисертаційному дослідженні використовуються такі наукові методи пізнання, як історико-порівняльний, історико-генетичний, проблемно-хронологічний, просопографічний та статистичний. Зупинимось докладніше на доцільності застосування кожного із них.

Використання *історико-порівняльного* методу дозволило проаналізувати зміни, які відбулися в українській радянській кіногалузі, з кінця 1920-х рр. і протягом наступного десятиліття. За допомоги цього методу ми з'ясували відмінності та загальні риси кіногалузей Галичини і радянської України. Порівняльний метод застосовувався для відтворення особливостей становища кінорежисерів у 1920-х та 1930-х рр.

Застосування *історико-генетичного* методу спрямоване на аналіз динаміки історичних процесів та з'ясування їх причинно-наслідкових зв'язків. Метод використовувався при виявленні закономірностей історичного розвитку України на

етапі утвердження радянської влади та подальшого конструювання управлінської вертикалі.

Завдяки *проблемно-хронологічному* методу вдалося всебічно вивчити особливості трансформаційних процесів, які були притаманні як кіногалузі, так і кінорежисерам, яким у певних ситуаціях доводилося підлаштовуватися під загальні тенденції, що диктувалися згори. Метод є важливим для визначення ступеня включення кінорежисерів до соціально-культурних змін та розгляду всіх подій у їх хронологічній послідовності.

Використання *просопографічного* методу дозволило на прикладі окремої групи, об'єднаної спільною діяльністю, у нашому випадку це – кінорежисери, відтворити соціально-психологічний портрет, відобразити живу людину з усією сукупністю притаманних їй особистісно-людських якостей.

Застосування *статистичного* методу (заснованого на прийомах елементарної математики) дозволило встановити відсоткову частку кінорежисерів Одеської та Київської кінофабрик залежно від їх національності, соціального стану, освіти, членства у партії. Завдяки статистичному методу складено діаграми, які унаочнюють кількісну інформацію.

З огляду на те, що дисертаційне дослідження виконано у міждисциплінарному полі гуманітарного знання, у роботі було застосовано мікроісторичний та історико-антропологічний підходи. *Мікроісторичний* підхід дозволив проаналізувати долі кінорежисерів, а також адміністративних працівників кінофабрик, умови праці, у яких доводилося знімати фільми. Мікроісторичний підхід допоміг висвітлити погляди кінорежисерів та адміністративних працівників на стан української кіногалузі та дії влади відносно ліквідації автономності української кіногалузі. Застосування підходу дало можливість під час опрацювання джерел особового походження та кримінальних слідчих справ почути голос звичайної людини, дізнатися її ставлення до процесів, які відбуваються в країні, побачити безпорадність перед злочинним тоталітарним режимом. У рамках дисертаційного дослідження ми використовували *історико-антропологічний* підхід. У центрі нашої уваги знаходяться кінорежисери – люди, які не займали високих посад, часто не дуже відомі. Підхід застосовувався нами при дослідженні життєвих стратегій

кінорежисерів. Поведінкові моделі, які обирали режисери, в умовах тиску на них з боку радянської влади, уособленням якої в 1930-х рр. був НКВС, репрезентують досліджуваний період. Підхід дає можливість побачити, як жили і що відчували режисери в часи радянського режиму.

При написанні дисертаційного дослідження ми використовували певні поняття. Розглянемо ключові – кінорежисура, кінематограф, українізація, пропаганда, соціалістичний реалізм, репресії, контрреволюція, Великий терор.

Термін «кінорежисура» в словнику української мови має три значення – 1) творча діяльність, професія кінорежисера; 2) постановка фільму режисером; 3) люди, які займаються кінорежисерською діяльністю, кінорежисери¹⁰⁸. У нашій роботі ми послуговуємося цим поняттям у всіх його значеннях, вважаючи поняття «кінорежисер» звуженим, адже воно не включає в себе багато виробничих питань¹⁰⁹, натомість термін «кінорежисура» є більш універсальним, таким, який включає в себе не лише значення професії, а багатогранної діяльності. У 1920–1930-х рр. режисери часто не лише займалися постановкою фільмів, а й були авторами чи співавторами сценаріїв, займалися викладацькою діяльністю тощо.

У даній роботі ми послуговуємося поняттям «кінематограф», як синонімом слова «кіномистецтво», що означає мистецтво відтворення на екрані за допомогою кінематографа зображень, які створюють враження живої дійсності¹¹⁰.

Хронологічні рамки дослідження передбачають застосування поняття українізації, як політики РКП(б)-ВКП(б) в 1920–30-ті рр., спрямованої на нейтралізацію національно-визвольних прагнень українського народу та зміцнення більшовицької влади в УСРР; складовою коренізації, проголошеної XII з'їздом РКП(б) у 1923 р. Провадження політики українізації передбачало використання національних кадрів у радянських партійних і громадських установах та організаціях, розширення ідеологічного впливу комуністичної партії на українське суспільство засобами використання української мови та сприяння «пролетарським

¹⁰⁸ Словник української мови online. Томи 1-11. URL: <https://sum20ua.com/Entry/index?wordid=173873&page=1324>. (дата звернення: 14.12.2019).

¹⁰⁹ Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 4. С. 166.

¹¹⁰ Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 4. С. 163, 166.

елементам» у національній культурі¹¹¹. Ми поділяємо думку історика Дж. Мейса, який писав, що метою українізації було зробити КП(б)У більш українською і таким чином вбрати її в шати національної легітимності, а також надати ознак певної національної легітимності самій радянській Україні¹¹².

Оскільки кінематограф був однією із провідних форм пропаганди, яка застосовувалася владою для масового впливу на населення, у дисертаційному дослідженні поняття «пропаганда» є часто вживаним. Під пропагандою маємо на увазі ідейний вплив на широкі маси або певні групи людей, що носить політичний або релігійний характер¹¹³. У нашому випадку як політичний, так і релігійний характер впливу є прийнятним.

Під поняттям «соціалістичний реалізм» маємо на увазі метод і напрям у літературі та мистецтві СРСР. Його поява була зумовлена не естетичними закономірностями, а політичною системою. Основні принципи соціалістичного реалізму були визначені на з'їзді радянських письменників у 1934 р. Серед них: партійність, зображення дійсності в революційному розвитку, радянський патріотизм, інтернаціоналізм, комуністична ідейність, народність тощо¹¹⁴. Ми стоїмо на позиціях того, що соціалістичний реалізм важко назвати напрямом мистецтва, це була частина ідеологічної системи тоталітарної держави.

Під репресіями розуміються заходи державного примусу, покарання¹¹⁵. У дослідженні, вживаючи поняття «репресії», ми маємо на увазі політичні репресії. Заступник директора Українського інституту національної пам'яті (УІНП) Д. Веденєєв у доповіді на засіданні вченої ради УІНП зазначив, що під незаконними політичними репресіями розуміється політичне мотивоване застосування радянською державою на підставі антигуманних законів або в законному порядку

¹¹¹ Бондарчук П.М., Даниленко В.М. Українізації політика. *Енциклопедія історії України*. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Ukrainizatsii_polityka (дата звернення: 14.12.2019).

¹¹² Джеймс Мейс. Комунізм та дилеми національного визволення: Національний комунізм у радянській Україні, 1918–1933. Київ : КОМОРА, 2018. С. 122, 136.

¹¹³ Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 7. С. 246.

¹¹⁴ Попов Ю. Соціалістичний реалізм. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври. 2001. С. 538–539.

¹¹⁵ Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 7. С. 511.

різноманітних форм розправи у вигляді страти, позбавлення волі, примусової депортації, обмеження свобод пересування та занять, звуження можливості реалізації законних прав громадян та інших примусових заходів по відношенню до громадян СРСР¹¹⁶. Ми поділяємо думку історика О. Бажана, що без масових політичних репресій, які супроводжували всю історію СРСР, існування більшовицького режиму було неможливим.

У 1930-х рр. звичним явищем було звинувачення в контрреволюційній діяльності з боку влади і на основі цього реалізація політичних репресивних заходів, які торкнулися й кінорежисерів. Тож у даній роботі ми послуговуємося терміном «контрреволюція», що означає боротьбу проти революції, яка перемогла, за збереження дореволюційного ладу¹¹⁷. Звинувачення в контрреволюційній діяльності поряд із словосполученням «ворог народу» було розповсюдженим кліше політичної риторики, його знаходимо в архівно-кримінальних справах на кінорежисерів.

У цьому контексті одним із ключових понять дисертаційного дослідження є «Великий терор». На сайті УІНП цей термін має таке визначення: «масштабна кампанія масових репресій громадян, що була розгорнута в СРСР у 1937–1938 рр. з ініціативи керівництва СРСР й особисто Йосипа Сталіна для ліквідації реальних і потенційних політичних опонентів, залякування населення, зміни національної та соціальної структури суспільства»¹¹⁸. У світовій історіографії на означення періоду 1937–1938 рр. почали користатися словосполученням «Великий терор» після виходу книги Р. Конквеста «Великий терор: сталінські чистки тридцятих років»¹¹⁹, виданої у Нью-Йорку 1973 р. Сам термін «терор» означає найгострішу форму боротьби

¹¹⁶ Веденєєв Д. Незаконні політичні репресії 1920–1950-х років в Україні та проблеми національної пам'яті. URL: <http://www.memory.gov.ua:8080/ua/publication/content/1650.htm> (дата звернення: 14.02.2020).

¹¹⁷ Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 4. С. 271.

¹¹⁸ Інформаційні матеріали до 80-х роковин «Великого терору» в Україні. *Український інститут національної пам'яті*. URL: <https://old.uinp.gov.ua/publication/informatsiini-materiali-do-80-kh-rokovin-velikogo-teroru-v-ukraini> (дата звернення: 14.02.2020).

¹¹⁹ Конквест Р. Великий терор. Сталінські чистки тридцятих років. Луцьк : ВМА «Терен», 2009. 880 с.

проти політичних і класових супротивників із застосуванням насильства аж до фізичного знищення¹²⁰.

Загалом, використання сукупності теоретико-методологічних засад дослідження, принципів та методів наукового пізнання надало можливість дослідити місце кінорежисури в процесах національно-культурного розвитку радянської України 1920–1930-х рр., а залучення до наукового обігу архівних матеріалів стало запорукою достовірності та обґрунтованості висновків дисертаційного дослідження.

¹²⁰ Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 10. С. 93.

РОЗДІЛ 2. КІНОВИРОБНИЦТВО НА ПЕРЕТИНІ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ ТА НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

2.1. Становлення кіногалузі: державні чинники і тенденції національно-культурного розвитку

Більшовики розуміли значення кіно з можливостями впливу на суспільну свідомість ще до захоплення влади. У 1907 р., перебуваючи в еміграції, В. Ленін зазначав, що коли кіно перейде до рук справжніх діячів соціалістичної культури, тоді маси отримають могутнє джерело просвітництва¹²¹. І коли у 1919 р. постало питання щодо нової естетики кіно, В. Ленін підписав декрет, яким засвідчувалася націоналізація кінопідприємств, а виробництво фільмів стало державною справою¹²². Так розпочався процес підпорядкування кіногалузі. Дослідник Л. Госейко початком української радянської кінематографії вважає 23 червня 1920 р., обґрунтовуючи цю тезу тим, що ленінський декрет, виданий у 1919 р., до України не мав ніякого відношення. Натомість, оприлюднення Декрету про націоналізацію всіх фільмів і кінопромисловості, виданого Народним комісаріатом освіти (НКО) у червні 1920 р., на думку дослідника, можна вважати початком української радянської кінематографії¹²³. Кіно відводили провідну роль у процесі соціальної перебудови, утвердженні нової ідеології. А головне – воно мало стати активним чинником «культурної революції», засобом пропаганди соціалістичних ідей¹²⁴. Зміни, впроваджені в кіногалузь, були свідченням поширення партійного впливу на культурний розвиток українського суспільства.

Процес ліквідації приватного кіновиробництва більшовиками не змусив себе довго чекати. Був створений Всеукраїнський кінокомітет, який підпорядковувався Головному управлінню політичної освіти (Головполітосвіта). Це управління було

¹²¹ Миславський В.Н. Кінематограф Радянської України в період громадянської війни. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 231.

¹²² О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата образования. Из истории кино. Материалы и документы. Москва : Искусство, 1971. Вып. 8 С. 49.

¹²³ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 19.

¹²⁴ Наказ Народного Комісаріату Освіти УСРР «Про використання театру, музики, живопису і кіно як засобу пропаганди» 1 липня 1920 р. *Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927*. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. С. 147.

створене у 1919 р. Структура поєднувала систему освіти з агітаційно-пропагандистськими завданнями, у які входила «співпраця у справах антирелігійної агітації і пропаганди серед широких мас трудящих з допомогою сучасної техніки (фото, кіно і т. д.)»¹²⁵.

13 березня 1922 р. Всеукраїнський кінокомітет було реорганізовано у ВУФКУ, яке підпорядковувалося НКО УСРР. У віданні комісаріату перебувало ідеологічне керівництво культурою та мистецтвом загалом. Цей день, на думку Л. Госейка, є початком національної кінематографічної реорганізації¹²⁶. У квітні 1922 р. вийшов наказ народного комісара внутрішніх справ В. Манцева та народного комісара освіти Г. Гринька про передачу ВУФКУ всіх підприємств фотокінопромисловості, включаючи обладнання, інвентар, майно та активи¹²⁷.

Правління ВУФКУ знаходилося у Харкові. У проєкті статуту вказувалося, що воно мало складатися із 3-х осіб : голови та двох членів, які призначалися НКО¹²⁸. За структурою ВУФКУ представляло таку систему: правління, організаційний, виробничий, прокатний відділи та ревізійна комісія, а в адміністративному плані існував поділ на крайові відділи¹²⁹. Незважаючи на те, що ВУФКУ підпорядковувалося НКО, в ідеологічних питаннях усе ще зберігалось підпорядкування і одному з його органів, а саме Головополітосвіті¹³⁰. Вказівку на це знаходимо в пояснювальній записці до проєкту положення про ВУФКУ від 1923 р.¹³¹, де окремим пунктом визначався і процес ліквідації, який міг бути здійснений лише за відповідної постанови Раднаркому УСРР¹³².

У положенні «Про фотокіноуправління УСРР» зазначалося, що воно має право торгових, виробничих та експлуатаційних зносин з установами, підприємствами та

¹²⁵ Із резолюції X з'їзду РКП(б) «Про Головополітосвіту і агітаційно-пропагандистські завдання партії» від 15 березня 1921 р. *Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927*. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. С. 39.

¹²⁶ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 21.

¹²⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 2. Спр. 776. Арк. 10.

¹²⁸ ЦДАВО України. Ф. 8. Оп. 3. Спр. 1285. Арк. 11.

¹²⁹ Самойленко Т.І. Українське кіно в умовах тоталітарного режиму. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили*. 2010. Т. 129, Вип. 116. С. 33.

¹³⁰ Миславський В. Історія Українського кіно 1896–1930. Факти і документи. Т. 1. С. 323.

¹³¹ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 1779. Арк. 78.

¹³² Там само. Арк. 77 (зв).

особами різних країн¹³³. У проєкті статуту ВУФКУ прописувалося, що це є самостійна господарська організація. Також фіксувалося, що на території УСРР ВУФКУ має монопольне право на виробництво, прокат, закупівлю, збут, демонстрації, ввезення до УСРР закордонних фільмів та, відповідно, монопольний вивіз за кордон фільмів українського виробництва¹³⁴. Хоча в положенні про ВУФКУ згадувалася Головополітосвіта, як орган НКО, якому ВУФКУ підпорядковується, у самому статуті вона не вказується. Статут визначав ВУФКУ як відомство, що є органом НКО і виконує культурно-просвітницьку та політико-ідеологічну роботу в галузі кіносправи¹³⁵.

На початку 1920-х рр., коли українська кіногалузь лише починала свій розвиток, її стан був не надто втішним. За умов НЕПу справи поступово вдалося налагодити, використовуючи господарський хист у розбудові кіноіндустрії. ЦК КП(б)У теж був зацікавлений у розбудові кіногалузі. У постановах першим пунктом прописувалася необхідність пошуку для ВУФКУ відповідальних працівників на господарську роботу¹³⁶. За рахунок умілої організації прокату картин вдалося досягти перетворення кіногалузі на самоокупну за відносно невеликий проміжок часу. Не останню роль у цьому, за твердженнями дослідниці Л. Брюховецької, відіграв З. Хелмно – тодішній голова Правління ВУФКУ у 1923–1927 рр. Саме завдяки його вправному керівництву справи пішли вгору. Було заборонено приватний прокат, який мав місце; прокатники повинні були продавати фільми ВУФКУ, з орендарями кінотеатрів були укладені нові угоди, створена добра фінансова база, залучалися до роботи нові люди.

¹³³ Із положення Наркомосу УСРР «Про фотокіноуправління УСРР» від 28 червня 1922 р. *Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927*. Збірник документів і матеріалів Київ : Наукова думка, 1979. С. 221-222.

¹³⁴ ЦДАВО України. Ф. 8. Оп. 3. Спр. 1285. Арк. 10.

¹³⁵ Миславський В. Історія Українського кіно 1896–1930. Факти і документи. Т. 1. С. 339.

¹³⁶ Про роботу ВУФКУ. Постанова ЦК КП(б)У від 25 квітня 1925 року. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 281–282.

Політика українізації сприяла розвитку українського кіно¹³⁷. Дослідник Р. Росляк, порівнюючи рівень володіння українською мовою співробітниками крайових відділів ВУФКУ у таких містах, як Дніпропетровськ, Одеса, Ніжин та Донецьк, підкреслює, що географічний чинник практично ніяк не впливав на рівень знання мови кінопрацівниками. Причому в Донецьку ситуація була навіть кращою, ніж в інших містах. Станом на грудень 1926 р. в Донецькому крайовому відділі з 13 відповідальних кінопрацівників 5 осіб за знаннями української мови було віднесено до першої категорії, тоді як в Одесі, Ніжині та Дніпропетровську жодна людина до першої категорії не потрапила¹³⁸. Окрім обов'язкового переходу діловодства на українську мову та її вивчення працівниками кіногалузі, українізація безперечно сприяла залученню місцевих українських сил до сфери кіно. Українці працювали режисерами, редакторами, сценаристами, займали адміністративні посади. Зі спогадів директора Одеської кінофабрики П. Нечеса дізнаємося, що З. Хелмно був талановитим адміністратором кіно¹³⁹. Він активно опікувався справами будівництва Київської кінофабрики, намагався поліпшити ситуацію із кадровим питанням. У 1925 р. в Одесі, на кошти ВУФКУ, було відкрито технікум.

У справах експорту ВУФКУ вдалося досягти результатів не одразу. Із доповідної записки до НКО від жовтня 1928 р., у якій ВУФКУ звітувало про продаж кінопродукції за кордон, дізнаємося, що організація вперше вступила на шлях планового експорту своєї продукції лише влітку 1927 р. Ситуацію ускладнювало існування Совкіно, яке позиціонувало себе як всесоюзну організацію і через це до української кінопродукції за кордоном була певна недовіра¹⁴⁰.

Всеросійське фотокінематографічне акціонерне товариство «Радянське кіно» (Совкіно) – аналогічна ВУФКУ організація, яка діяла на території РРФСР, була

¹³⁷ Про українізацію. З резолюції квітневого Пленуму ЦК КП(б)У 20 травня 1925 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 282–286.

¹³⁸ Росляк Р. Вплив українізаційних процесів на кадрову політику в українському кінематографі (1920-ті – початок 1930-х рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 13. С. 112.

¹³⁹ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції / *Кінематографічні студії*. Вип. 8. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2018. С. 419.

¹⁴⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1487. Арк. 105.

створена на рубежі 1924–1925 рр. в результаті третьої спроби реорганізації кіносправи. На відміну від ВУФКУ, яке підпорядковувалося НКО, російська організація належала до відання декількох структур, а саме: НКО, Комісаріату зовнішньої торгівлі, Ради національної економіки, Московського і Ленінградського виконавчих комітетів. За статутом Совкіно мало виняткове право прокату фільмів як свого, так і чужого виробництва не лише на території РРФСР, а й на території інших республік за їх особливим дозволом¹⁴¹. Такої преференції більше не мала жодна кіноорганізація СРСР.

Ще наприкінці квітня 1926 р. до УСРР приїздив директор французької кінофірми «Пате» Енфруа. ВУФКУ уклало з цією організацією угоду на замовлення великої кількості проєкційних апаратів. На питання відносно своїх вражень від української кінематографії він відповів, що вона має всі шанси бути однією із найперших кіноіндустрій в СРСР. Директор фірми «Пате» сказав, що з комерційного боку цього досягти було б легше, якби ВУФКУ орієнтувалося на світовий ринок, де фільми українського виробництва зайняли б достойне місце¹⁴².

Варто відзначити, що на початковій стадії своєї діяльності ВУФКУ було досить важко пробитися на міжнародний ринок. Однією із причин були недостатні знання європейської громадськості щодо самого існування української організації. Яскравим доказом такої ситуації є свідчення стосовно радянських фільмів для продажу в Берліні в 1929 р. Совкіно надало 45 фільмів, ВУФКУ – 26. Автор документа був представником ВУФКУ, який відзначав, що московські організації мають більше зв'язків за кордоном, їхні представники постійно їздять у відрядження. «Цими днями оглядали павільйони і я сказав, що не пам'ятаю, щоб хтось від ВУФКУ тут був. Вони не знають ВУФКУ чи не ВУФКУ, а просто знають СРСР. Я їм пояснив, що ВУФКУ – це велика кіноорганізація на півдні України, яка має великі павільйони, кожного року випускає десятки художніх фільмів, яка буде величезний павільйон у Києві. Тільки тоді вони розібралися у чому справа»¹⁴³.

¹⁴¹ Миславський В. Історія Українського кіно 1896–1930. Факти і документи. Т. 1. С. 351.

¹⁴² Хроніка ВУФКУ. *Кіно*. 1926. № 8. С. 23.

¹⁴³ ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 94.

Дослідниця Л. Брюховецька зазначає, що Совкіно неодноразово видавало стрічки ВУФКУ за російські¹⁴⁴. Серед фільмів, які за кордоном не фігурували як такі, що вироблені ВУФКУ, були: «Два дні» режисера Г. Стабового (у Нью-Йорку Совкіно видало його за свій), «Проданий апетит» режисера М. Охлопкова, «Весна» режисера М. Кауфмана. Щодо «Двох днів» Г. Стабового, автор статті «Вельми дивні випадки» іронічно зауважував: «Газета «Таг», як і автор рецензії, знають, очевидячки, за існування на земній кулі Союзної Радянської Республіки, що має офіційну назву УСРР, інакше рецензент не згадував би про «українського пана», що нібито фігурує у фільмові»¹⁴⁵.

Варто відзначити, що у 1928 р. Правління ВУФКУ було серйозно налаштоване вийти на зарубіжні ринки. Тож було вирішено організувати відрядження двох своїх представників до Німеччини і Франції з метою популяризації української кінопродукції. Станом на 1928 р. серед експортованих 33-х фільмів до інших країн були: «Тарас Шевченко», «Черевички», «Тарас Трясило» режисера П. Чардиніна; «Сумка дипкур'єра», «Звенигора» режисера О. Довженка; «Алім» режисера Г. Тасіна; «Боротьба велетнів» режисера В. Туріна; «Сорочинський ярмарок» режисера Г. Гричер-Чериковера; «Два дні» режисера Г. Стабового; «Одинадцятий» режисера Д. Вертова¹⁴⁶.

Серед країн, з якими вийшло налагодити контакти для експорту станом на 1928 р. були: Німеччина, Франція, Польща, Латвія, Австрія, Туреччина, Північна Америка, навіть Південна Америка й Мексика¹⁴⁷. Найбільше картин було продано Німеччині – 26, найменше – Мексиці – 2, та Південній Америці (яким саме країнам, у звіті, на жаль, не вказано) – теж 2 стрічки. У результаті виконаної роботи з експорту фільмів прибуток ВУФКУ виглядав солідним – загалом 75 000 доларів, що дорівнювало 150 000 карбованцям¹⁴⁸. На сторінках преси з гордістю повідомлялося, що ціла низка закордонних фірм: французьких, німецьких, австрійських, чеських – наразі ведуть переговори із керівництвом ВУФКУ щодо прокату фільмів

¹⁴⁴ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 157.

¹⁴⁵ Брюховецька Л. Вказ. праця. С. 163.

¹⁴⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1487. Арк. 105 (зв).

¹⁴⁷ Там само. Арк. 106.

¹⁴⁸ Там само. Арк. 107 (зв).

українського виробництва¹⁴⁹. Експортні перспективи, за словами кореспондента ВУФКУ, були непоганими, адже «радянська Україна ще й досі є «терра інкогніта» для закордонного глядача, пересиченого безкінечними еспаньоладами, віденськими оперетками, південноамериканськими ковбоями, французькою людовиківщиною»¹⁵⁰.

Щодо бойкоту картин українського виробництва з боку Совкіно, про який пише Л. Брюховецька, знаходимо підтвердження і в низці архівних документів. Зокрема у доповіді ревізійної комісії про стан ВУФКУ вказується, що за 1925–1926 рр. і перше півріччя 1926–1927 р. до РСФРР не було продано жодної картини власного виробництва, а тільки 4 зарубіжних¹⁵¹. У звіті НКО до ЦК КП(б)У про діяльність за 1924–1926 рр. зазначалося, що за відсутності регулюючого центру між ВУФКУ і Совкіно є велика конкуренція. Одним із методів боротьби Совкіно було намагання перешкодити ВУФКУ отримати ліцензії на ввіз кінокартин до РСФРР¹⁵².

М. Бажан у статті «Рік української революційної кінематографії», акцентуючи увагу читачів на подоланні українського комплексу «хуторянства», писав про низьку якість фільмів та занепад виробництва в РСФРР, а також про бойкот українських фільмів з боку Совкіно. «Монополіст прокату в РСФРР Совкіно досі не показало трудящим Росії ані «Боротьби велетнів», ані «Аліма», ані «Гамбурга», ані одного з останніх випусків ВУФКУ. Чи довго триматиме таке становище, шановні товариші із Совкіно?»¹⁵³. Такі закиди з боку редакторату журналу «Кіно» не були безпідставними. У матеріалах, підготованих до Всеукраїнської партійної наради з питань кіно наприкінці 1927 р., зазначається, що блокада ВУФКУ з боку інших радянських кіноорганізацій призводить до серйозних збитків на українському виробництві¹⁵⁴. Така упередженість з боку Совкіно може бути свідченням імперської українофобії, або ж слідування сталінському визначенню культури – національної за формою і пролетарської за змістом.

¹⁴⁹ Деслав Є. ВУФКУ закордоном (Від нашого паризького кореспондента). *Кіно*. 1928. № 3. С. 6.

¹⁵⁰ Там само. С. 6.

¹⁵¹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1489. Арк. 21.

¹⁵² ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2265. Арк. 69.

¹⁵³ Бажан М. Рік української революційної кінематографії. *Кіно*. 1926. № 12. С. 3.

¹⁵⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1489. Арк. 78.

Варто додати, що і після надання ВУФКУ фільмів власного виробництва до прокату іншим кіноорганізаціям, зокрема Совкіно, дочекатися їх виходу на екрани було важко. ВУФКУ звітувало про це ЦК КП(б)У в 1930 р.: «В той час, коли ми вчасно випускаємо на ринок продукцію кіноорганізацій, наша продукція щодо темпу виходу на ринок запізнюється по РСФРР мінімум на пів-року, а то й на рік»¹⁵⁵. Такі гальмівні дії з боку Совкіно призводили до зниження якісної вартості фільмів і завдавали збитків ВУФКУ.

Під час головування у ВУФКУ З. Хелмна спостерігалось активне відстоювання позиції, яку керівництво зайняло, коли російські кіноорганізації хотіли продавати свої фільми УСРР дорожче, а фільми ВУФКУ купувати дешевше¹⁵⁶, що є яскравим прикладом культурного колоніалізму. Л. Брюховецька наводить точку зору керівника ВУФКУ З. Хелмна, посилаючись на інтерв'ю, яке той дав виданню «Театральний тиждень» у 1926 р., стверджуючи, що Совкіно розглядає ВУФКУ як свого конкурента і прагне його поглинути. На той час справи в українській кіноорганізації йшли добре, чого не можна було сказати про російську. «Для всіх повинно бути ясно, що робота ВУФКУ у всіх галузях йде вперед, тоді як Совкіно не впоралося ні з жодною із поставлених задач. Так як Совкіно не вдається з'їсти ВУФКУ, воно прагне діяти шляхом бойкоту. Не купує наших картин, вимагає за свої багато грошей¹⁵⁷. З. Хелмно вбачав вихід у створенні спеціального комітету, який би регулював ціни на картини радянського виробництва, про що він і сказав в інтерв'ю.

Згадки про цю ідею З. Хелмна містяться ще в одному джерелі. У Центральному державному архіві вищих органів влади України нам вдалося відшукати доповідну записку від ВУФКУ до РНК УСРР¹⁵⁸, у якій мова йде саме про нерівноправні стосунки із Совкіно. Документ раніше опублікованим не був, його дані вводяться в науковий обіг вперше. Записка доповнена низкою таблиць, які свідчать на користь того, що українська кіноорганізація не чинила спротиву на шляху до налагодження

¹⁵⁵ ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 13.

¹⁵⁶ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 423.

¹⁵⁷ Брюховецька Л. Вказ. праця. С. 423.

¹⁵⁸ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 746. Арк. 1.

співпраці, тоді як Совкіно, зі свого боку, робило все можливе аби ВУФКУ знаходилося в процесі стагнації, що є проявом колоніалізму. Саме через цю незмінну позицію Совкіно ситуація їхніх взаємин продовжувала залишатися проблемною, а для ВУФКУ налагодження стосунків із Совкіно прирівнювалося до вирішення питання щодо збуту продукції на союзний ринок.

У доповідній записці повідомлялося, що ВУФКУ має 33 нереалізовані картини власного виробництва на суму 1 840 000 карбованців і з них жодна ще не побачила екранів РСФРР, а лише деякі вдалося продати до БСРР, АЗСРР та Узбекистану¹⁵⁹. «А між тим, – зазначав З. Хелмно, – картини ВУФКУ з боку якості не нижче і навіть здебільшого значно перевищують кінопродукцію РСФРР та інших радянських республік»¹⁶⁰.

Документ спростовує тезу Совкіно щодо відмови ВУФКУ від купівлі радянських фільмів, яка була розповсюджена серед громадськості. Саме тому, як зазначали у Совкіно, вони так негативно відносилися до закупівлі українських фільмів. З. Хелмно пояснював, що таке твердження не витримує критики, доводячи це статистичними даними, де показувалося, що протягом 1924–1927 рр. ВУФКУ закупило для УСРР 111 картин радянського виробництва, з яких на РСФРР припадає 98¹⁶¹. За той же час РСФРР придбало у ВУФКУ 12 картин старих випусків і ті -до утворення Совкіно. Тобто за весь час свого існування Совкіно не закупило у ВУФКУ жодного фільму¹⁶², – це ще один доказ колоніалізму.

На думку керівництва ВУФКУ, Совкіно такими діями вигідно для себе використовувало свій статус монополіста прокату РСФРР (який складав на той час 67 % загальносоюзного, частка ж УСРР не перевищувала 20 %) ¹⁶³ і намагалося таким шляхом примусити ВУФКУ на систему спільного перепрокату. Звісно, такий варіант ВУФКУ не влаштовував, адже в такому разі з двох організацій лише одна зацікавлена в якісному прокаті картини – та, яка її виробила. Тому для ВУФКУ це було абсолютно не вигідно, враховуючи те, що РСФРР мала монопольні права

¹⁵⁹ Там само. Арк. 1.

¹⁶⁰ Там само. Арк. 1.

¹⁶¹ Там само. Арк. 1а.

¹⁶² Там само. Арк. 1а.

¹⁶³ Там само. Арк. 1а.

прокату в окремих республіках. ВУФКУ апелювало до логічних аргументів, наголошуючи на тому, що кожна кіноорганізація буде перш за все використовувати власні картини і лише у випадку їх закінчення, пускати в хід чужі. У документі наводиться конкретний випадок на підтвердження цієї тези. «Наприкінці 1925 р. ВУФКУ, всупереч своїй принциповій позиції в цій справі, ВУФКУ передало до Совкіно на спільну експлуатацію 4 картини свого виробництва, а саме: обидві серії «Україї», «Марійку», «Димовку» і «Лісового звіра». За цілий рік демонстрування цих картин в РСФРР, ВУФКУ не тільки не виправдало тієї частини собівартості виробу їх, що становить для РСФРР 67 %, але навіть не повернуло собі вартості копій, фото та рекламного матеріалу. Цей факт яскраво свідчить за те, до яких загрозливих наслідків могла б призвести для української кіно-промисловості система спільного прокату, коли б вона продовжувалась і надалі»¹⁶⁴. Керівництво ВУФКУ вважало, що і взаємний обмін не є вигідним для УСРР, і не без підстав. Адже, перш за все, для цього необхідна якісна рівноцінність картин та їх кількість у Совкіно повинна на третину постійно перевищувати наявну кількість картин ВУФКУ. У доповідній записці повідомлялося, що Совкіно має 30 картин, тоді як ВУФКУ – 33¹⁶⁵. ВУФКУ пропонувало зупинитися виключно на взаємній купівлі-продажу картин. А можливий суб'єктивний підхід сторін до питання оцінювання своєї продукції, на думку керівництва ВУФКУ, можна було б уникнути внаслідок створення при комісаріаті торгівлі комісії, яка б займалася постійним регулювання цін на радянські картини¹⁶⁶. Така непохитна позиція керівника ВУФКУ З. Хелмна у відстоюванні інтересів українського кіновиробництва не могла позначитися добре на його кар'єрі. У 1927 р. на посаду голови Правління ВУФКУ було призначено О. Шуба.

У 1927 р. схилити ВУФКУ до взаємного обміну картин таки вдалося. Постанова РНК РСФРР про взаємний перепрокат фільмів була опублікована в травні¹⁶⁷. У договорі обмін прописувався пропорційно 10:3, тобто за кожні 10 картин Совкіно

¹⁶⁴ Там само. Арк. 2.

¹⁶⁵ Там само. Арк. 2а.

¹⁶⁶ Там само. Арк. 3.

¹⁶⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1492. Арк. 10.

ВУФКУ повинно було передавати 3 своїх¹⁶⁸. О. Шуб у справах справедливої торгівлі із Совкіно не відзначався неухильністю позицій попереднього керівника З. Хелмна. У цьому контексті важливо підкреслити, що обмін був нерівним. Після двох проведених обмінів з розрахунку 9 на 30 картин, Совкіно здало в прокат ВУФКУ увесь свій запас, враховуючи й фільми, які перебували у виробництві. Натомість у ВУФКУ лишилося ще 18 картин і 16, які були в процесі виготовлення¹⁶⁹. У документі прямо сказано про довгу боротьбу між двома кіноорганізаціями, яку необхідно замінити співробітництвом і не без допомоги центральних партійних органів¹⁷⁰. Можемо з упевненістю стверджувати, що ВУФКУ було налаштоване на цю співпрацю із самого початку, чого не можна сказати про Совкіно, яке відверто ці прагнення ігнорувало. З часом ситуація не покращувалася. У грудні 1928 р. на засіданні колегії НКО констатувалося, що Совкіно все ще перешкоджає перепрокату продукції ВУФКУ на союзному ринку¹⁷¹. На той час фінансовий стан ВУФКУ був ускладнений побудовою кінофабрики в Києві. У 1929 р. якісних змін у відносинах між ВУФКУ та Совкіно не спостерігалось. У постанові колегії робітничо-селянської інспекції (НК РСІ УСРР) про наслідки обстеження кінофікації України та діяльності ВУФКУ писали, що відносини між ВУФКУ і Совкіно характеризуються ненормальними явищами. Преса РСФСР, особливо ленінградська, іноді ставиться необ'єктивно в оцінці продукції ВУФКУ, а Головреспертком РСФРР забороняє багато українських фільмів і дозволяє демонстрування лише після натиску Правління ВУФКУ¹⁷². В 1926 р. повідомлялося, що московська преса публікувала безпідставні напади на ВУФКУ зі звинуваченнями у винуватості того, що російські кіноорганізації знаходяться в руїнах через відмову ВУФКУ купувати картини для експлуатації та перепрокату в УСРР. Проте картин українського виробництва на екранах РСФРР було 5 %, тоді як російських фільмів – 60 %¹⁷³.

¹⁶⁸ Там само. Арк. 31.

¹⁶⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1489. Арк. 78.

¹⁷⁰ Там само. Арк. 78.

¹⁷¹ Там само. Арк. 66.

¹⁷² ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 17.

¹⁷³ Кертес Кіно-виробництво РСФРР та ВУФКУ. *Кіно*. 1926. № 10. С. 3.

Починаючи з 1927 р., партійне керівництво послідовно вживало заходів з обмеження самостійного функціонування союзних кіноорганізацій. Поведінка Совкіно є лише маленьким віддзеркаленням тієї загрози, яка нависла над усіма національними кіноорганізаціями. Серед усіх союзних республік серйозних успіхів у виробництві фільмів вдалося досягти саме ВУФКУ. Це коштувало значних зусиль, тому легко здаватися у цій боротьбі ні сама організація, ні НКО не збиралися. У 1927 р. капітал Совкіно оцінювався у 13,4 млн карбованців, а капітал ВУФКУ – в 7 млн карбованців, у той час як територія, на яку поширювалися повноваження ВУФКУ, була в 3 рази меншою, ніж та, на якій діяло Совкіно¹⁷⁴. Українська та російська кіноорганізації контролювали 91,1% усього радянського прокату: 69,2 % – Совкіно, 21,9 % – ВУФКУ¹⁷⁵. Ці дані свідчать про успішність та організованість роботи ВУФКУ. Журнал «Советский экран» писав про ВУФКУ як про «найпродуктивнішу організацію на теренах СРСР»¹⁷⁶. Тому для Совкіно ВУФКУ було справжнім конкурентом, до того ж і незалежним, адже на територію УСРР повноваження Совкіно не поширювалися. У ВУФКУ зрозуміли наміри центру підпорядкувати собі союзні кінематографії, тому одразу ж почали чинити опір такій політиці. Дослідниця Я. Примаченко наголошує саме на антиколоніальному характері цього протистояння¹⁷⁷. У грудні 1927 р. на Першій Всесоюзній нараді підняли питання вилучення кіно із відання органів народної освіти і передання до Вищої ради народного господарства (ВРНГ) а також утворення єдиного центру, що об'єднуватиме радянську кінематографію. Для національного кіно ці заходи означали втрату автономії, тож українська делегація разом із білоруською висловилися проти цієї ідеї.

У листопаді 1927 р. вийшла стаття керівника ВУФКУ О. Шуба, де він пояснював позицію щодо об'єднання всіх національних кіноорганізацій та їх підпорядкування єдиному керівництву. Такий крок, на думку О. Шуба, був хибним,

¹⁷⁴ Nebesio Bohdan Y. Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet Film Industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2009. Vol. 29. Issue 2. P. 166.

¹⁷⁵ Там само. P. 166.

¹⁷⁶ Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Логос, 2011. С. 345.

¹⁷⁷ Примаченко Я. Діячі літератури і мистецтва в полі зору диктатури. *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921–1928)*. Колективна монографія в 2 т. Т. 2. Київ : Інститут історії України НАН України, 2015. С. 105.

тому що неодмінно призвів би до гегемонії однієї кіноорганізації над усіма іншими¹⁷⁸. Незабаром кінопреса опублікувала ще одну його статтю, у якій О. Шуб характеризував таке рішення наради не інакше як «затирання національного обличчя кіно в кожній окремій радянській республіці»¹⁷⁹.

У січні 1928 р. ЦК КП(б)У організував Всеукраїнську партійну кінонараду, на якій М. Скрипник виголосив протест проти подібних постанов. Він виголосив кілька тез, які полягали у тому, що в разі передачі кіно до ВРНГ, воно перетвориться виключно в комерційну організацію¹⁸⁰. Апелював нарком освіти до того, що кіно є складовою частиною нової соціалістичної української національної культури. Тому, за його словами, треба стати на захист українського культурного розвитку¹⁸¹.

Директор Ялтинської кінофабрики С. Орелович підкреслював, що кроки щодо переходу кінопромисловості у відання ВРНГ намітилися задовго до обговорюваної наради. «Тенденція знищення української кінематографії, що вже зараз відіграє велику роль в розвитку української культури і не меншу роль в розвитку всієї радянської кінематографії, обережно, але настирливо помічалися як у виступах окремих діячів, так і в статтях деяких російських часописів. Товариш М. Скрипник зауважив ту ж тенденцію і в критиці наших українських фільмів у РСФРР, які іноді зустрічають там, незалежно від своєї якості, далеко не теплу зустріч»¹⁸². За словами С. Ореловича, нарада одноголосно засудила спроби знищити таку величезну культурно-національну базу українського кіновиробництва.

У контексті цих подій, у березні 1928 р., на посаду голови Правління ВУФКУ замість О. Шуба призначили І. Воробйова. ВУФКУ вже під його керівництвом у листі до Президії кінокомітету називало ідею обслуговування різних культурних потреб республік шляхом створення єдиного прокатного центру утопічною¹⁸³. РНК УСРР у листі до РНК СРСР просила відхилити проект створення організації

¹⁷⁸ Шуб О. Справи кіно: (до Всесоюзної парт-кіно-наради). *Кіно*. 1927. № 21–22. С. 1.

¹⁷⁹ Шуб О. Шкідлива постанова. *Кіно*. 1928. № 1 (37). С. 1.

¹⁸⁰ Скрипник М. Підсумки і перспективи розвитку української кінематографії. Доповідь на Всеукраїнській партійній нараді. *Кіно*. 1928. № 2 (38). С. 2–3.

¹⁸¹ Там само. С. 3.

¹⁸² Орелович С. Деякі підсумки кіно наради. *Кіно*. 1928. № 3. С. 1.

¹⁸³ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 8605. Арк. 54.

всесоюзного об'єднання кінематографії¹⁸⁴. ЦК КП(б)У в доповідній записці до ЦК ВКП(б) наголошував, що така дія неодмінно нанесла б колосальні збитки справі культурної розбудови в Україні¹⁸⁵, додаючи також, що півтора роки тому західноукраїнські газети «зловтішалися з приводу того, що українська кінематографія буде підкорятися Москві»¹⁸⁶.

У березні 1928 р. скликали чергову всесоюзну партійну нараду із кінематографії при ЦК ВКП(б), яка відбувалася з 15 по 21 березня у Москві. Мова йшла про посилення партійного керівництва над кіногалуззю, збільшення кількості кадрів, розширення кіномережі та збільшення тиражу фільмів. Різко критикувалося Совкіно з його продукцією, яка, згідно із заявами, на 16 % була доброю, а на 84 % – повним непотребом¹⁸⁷. Щодо підпорядкування кіно ВРНГ, то делегати національних кіновиробництв знову висловилися проти. Варто наголосити на кількості учасників, яка була доволі масштабною – 200 делегатів. Серед запрошених до президії були: С. Косіор, М. Скрипник, К. Шведчиков, Н. Крупська. Щоправда, як підкреслив виступаючий М. Скрипник, серед цих 200 осіб присутніх є тільки 2 режисери та 1 сценарист¹⁸⁸. Такий вражаюче низький показник представленості на заході всесоюзного масштабу людей, які безпосередньо були причетними до створення фільмів, свідчить про те, що кіно для союзного керівництва було явищем далеко не творчим, а суто політичним. А тому режисери чи сценаристи не мали прерогативи брати участь у вирішенні важливих питань, пов'язаних зі сферою, до якої вони мали пряме відношення.

У резолюції наради при агітпропі ЦК КП(б)У, опублікованій 1928 р. на шпальтах «Кіно», яка була присвячена обговоренню тематичного плану на 1928–1929 рр., чітко окреслюються доцентрові тенденції. У полі зору керівництва перебували картини саме історичної тематики. В одному з рішень із цього приводу констатовалася необхідність доручення їх знімання «компетентним режисерам»¹⁸⁹. Ще одним цікавим рішенням наради було доручення ВУФКУ узгодження свого

¹⁸⁴ Там само. Арк. 47.

¹⁸⁵ Там само. Арк. 53.

¹⁸⁶ Там само. Арк. 53.

¹⁸⁷ К.Н. Блок-нот парт-наради. *Кіно*. 1928. № 5. С. 2.

¹⁸⁸ Там само. С. 2.

¹⁸⁹ Про тематичний план. Резолюція наради при агітпропі ЦК КП(б)У. *Кіно*. 1928. № 10. С. 16.

тематичного плану із Совкіно, щоб попередити виникнення «можливого паралелізму в роботі»¹⁹⁰. Як виявилось пізніше, цього уникнути не вдалося. Для прикладу наведемо ситуацію, яка сталася влітку 1930 р. Київська кінофабрика повідомляла Правління ВУФКУ про те, що режисер М. Капчинський виїхав зі знімальною групою в Асканію Нову знімати фільми «Перлина степу» та «Чаплі». У той же час, як виявилось, аналогічні зйомки там зібралося провадити і Совкіно, а «директор пітомника, який запродав свій сценарій Совкіно з дня на день чекаючи приїзду експедиції з Москви не оказує належної допомоги нашій групі»¹⁹¹. Директор кінофабрики С. Орелович підкреслював факт звернення до Совкіно із запереченням проти зйомок і прохав Правління ВУФКУ вжити заходів задля припинення даної постановки.

У червні 1929 р. колегія НК РСІ УСРР висловила протест проти організації всесоюзного кінотресту, що не відповідає лінії партії у справах національної політики, виступаючи за подальше підпорядкування НКО¹⁹². Уся ця ситуація викликала занепокоєння керівників українського кіно. М. Скрипник разом із І. Воробйовим 5 вересня 1929 р. надіслали спільного листа до ЦК КП(б)У, де висловлювали свій протест проти централізації¹⁹³. Окрім того, відстоюючи свою позицію, вони наводили конкретні приклади стосовно Совкіно та його хиб у прокатній політиці. У той час, коли ВУФКУ на території УСРР, за їхніми словами, не зустрічає принципових заперечень з приводу прокатної політики, Совкіно, обслуговуючи централізованим прокатним апаратом численні республіки РСФРР, викликає великі скарги та невдоволення від цих республік¹⁹⁴. Українське керівництво наполягало на тому, що централізація завдасть удару дрібнішим національним республікам, а більші національні кіноорганізації, такі як ВУФКУ і Совкіно, не матимуть стимулів для свого подальшого розвитку.

ВУФКУ разом із НКО виносили на розгляд ЦК КП(б)У свій план покращення стану в кінематографії. Він полягав у більшій децентралізації прокатної роботи

¹⁹⁰ Там само. С. 16.

¹⁹¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 173. Арк. 672.

¹⁹² ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 17.

¹⁹³ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2925. Арк. 14.

¹⁹⁴ Там само. Арк. 14.

кіноорганізацій, уважному критичному розгляді і перевірці роботи Совкіно, як організації, яка викликає найбільше скарг та невдоволення з боку громадськості¹⁹⁵. ВУФКУ разом із НКО просили ЦК КП(б)У якнайшвидше розглянути це питання та ухвалити щодо нього відповідну постанову. На ці клопотання належної уваги не звернули.

У 1929 р. згідно з постановою РНК СРСР був утворений Всесоюзний Кінокомітет для регулювання справ кінематографії й фото. Нарком освіти М. Скрипник разом з І. Воробйовим знову звернулися з цього приводу до Політбюро ЦК КП(б)У¹⁹⁶, підкреслюючи, що функції цього комітету при РНК СРСР повинні бути обмежені лише питаннями, пов'язаними зі сприянням розвитку кіно і ні в якому разі комітет не має права втручатися у внутрішні організаційні справи республіканських кіноорганізацій. Судячи із доповідної записки, склад цього кінокомітету, затверджений РНК СРСР, не відповідав інтересам національних республік. Із загальної кількості членів комітету, а це була 31 особа, на союзні республіки припадало лише 4 представники, тоді як вся решта – 27 осіб були представниками РСФРР. Причому з них 7 осіб – це представники безпосередньо від кінематографічних організацій, а 20 осіб – від політичних, літературних, громадських та інших організацій РСФРР¹⁹⁷. «Так само, не зважаючи на те, що українська кінематографія посідає друге місце серед інших кіно-організацій радянського Союзу, до складу Кіно-Комітету від України введено лише одного представника»¹⁹⁸. У зв'язку з таким станом речей М. Скрипник звертався до Політбюро ЦК КП(б)У з проханням з'ясувати із ЦК ВКП(б) питання щодо втручання комітету у внутрішні справи республіканських кіноорганізацій. Серед інших клопотань було і розширення складу комітету представниками від інших республік.

На сторінках журналу «Кіно» заступник голови Правління ВУФКУ З. Сідерський акцентував увагу громадськості на тому, що кіноорганізації національних республік є наймогутнішими чинниками, які сприяють національній

¹⁹⁵ Там само. Арк. 15.

¹⁹⁶ Там само. Арк. 26.

¹⁹⁷ Там само. Арк. 26.

¹⁹⁸ Там само. Арк. 26.

культури¹⁹⁹. З. Сідерський називав «безумством» руйнування результатів, які досягнуті національними республіками в кіногалузі²⁰⁰.

Незважаючи на активний протест, «штучний синдикат» таки утворили. Кремлівська постанова РНК СРСР «Про створення Всесоюзного Об'єднання по кіно-фото-промисловості» була прийнята 13 лютого 1930 р. Згідно з постановою у відання новоутвореного Всесоюзного Об'єднання в системі ВРНГ переходили всі організації з виробництва кінокартин, їх прокату та експлуатації²⁰¹. Тобто дана постанова засвідчує втрату автономії у справах кіно всіх союзних республік. Також у віданні Ради при Об'єднанні відтепер мала перебувати розробка та затвердження планів виробництва картин національної тематики, а також сприяння підготовці національних кадрів для кіно²⁰². Тобто втрачалось право на самовизначення не лише в адміністративних справах, а й у творчих також.

За статутом до новоутвореного Об'єднання увійшли: Всесоюзний трест оптико-механічної промисловості у складі 12 заводів і майстерень, серед яких був одеський завод кіноапаратури, що належав ВУФКУ; Всесоюзний трест фотохімічної промисловості, що складався з 4 фабрик і заводу кіноплівки; Всесоюзний трест із виробництва кінокартин у складі 11 структур, серед яких були ВУФКУ та Ялтинська кінофабрика. Остання входила до акціонерного товариства «Восток-кіно». Також Об'єднанню підпорядковувалися: науково-дослідний інститут кінофотопромисловості, державний технікум кінематографії в Москві, фотокінотехнікуми в Ленінграді та Одесі²⁰³. За статутом, затвердженим ВРНГ СРСР 21 травня 1930 р., Об'єднання отримало назву «Союзкіно»²⁰⁴.

За день до виходу постанови РНК СРСР про утворення Всесоюзного Об'єднання, 12 лютого 1930 р., М. Скрипник та І. Воробйов знову звернулися до політбюро ЦК КП(б)У. Вони розуміли, що ніяк не зможуть вплинути на рішення об'єднання кіногалузі, тому закликів цього не робити уже не було. Виробництво і монополія прокату, на їхню думку, мали бути у віданні республік, а Всесоюзний

¹⁹⁹ Сідерський З. Штучний синдикат. *Кіно*. 1928 № 2. С. 1.

²⁰⁰ Там само. С. 1.

²⁰¹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 8605. Арк. 77.

²⁰² Там само. Арк. 92.

²⁰³ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 3112. Арк. 15.

²⁰⁴ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 694.

Кінокомітет при РНК СРСР мав опікуватися плануванням тематики фільмів і регулюванням прокату²⁰⁵. У листі до ЦК ВКП(б) від 16 березня 1930 р., ЦК КП(б)У апелював до того, що виробництво картин не є простим процесом, адже в ньому задіяні різного типу люди, починаючи від режисерів з акторами і закінчуючи письменниками та критиками. «Тепер це все очевидно думають робити в Москві. Звісно, Москва від цього нічого не втратить, але національні республіки втратять дуже багато»²⁰⁶. ЦК КП(б)У пропонував ЦК ВКП(б) залишити ВУФКУ в незмінному вигляді, як організацію з виробництва фільмів, регулювання та експлуатації сітки кінотеатрів з повним підпорядкуванням новоутвореній об'єднаній організації в Москві. «Ми не можемо собі уявити, як це кіно-об'єднання буде вести роботу будівництва кіно із Москви, без нас. Нам здається, що централізація заходить до безглуздості далеко. Так не повинно бути. Забезпечення інтересів культурного розвитку національних республік є дуже важливою умовою розвитку кіно»²⁰⁷. ЦК КП(б)У також пропонувало ЦК ВКП(б) запитати думку з цього приводу в партійних органах інших республік.

Аналогічні тези знаходимо в проєкті статуту, який надала УСРР, пропонуючи залишити у віданні кіноорганізацій союзних республік: виробництво фільмів, підготовку кадрів для виробництва, монополію прокату, організацію та управління кіносіткою, експлуатацію кінотеатрів, художньо-ідеологічне керівництво кіновиробництвом. Натомість Всесоюзному Об'єднанню пропонувалося передати такі повноваження: планування і технічне керівництво виробництвом, планування та реалізація будівництв через кіноорганізації союзних республік, забезпечення сировиною та матеріально-технічною базою, експортно-імпортні операції, керівництво підготовкою кадрів та їх розподіл²⁰⁸. Зрозуміло, що такий проєкт не міг бути реалізований, адже в такому разі Всесоюзне Об'єднання було б обслуговуючою організацією національних республік.

Правління «Союзкіно» 6 червня 1930 р. повідомляло про те, що ВУФКУ має видати наказ про припинення самостійного існування кіноорганізації та її передачу

²⁰⁵ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 3112. Арк. 18.

²⁰⁶ Там само. Арк. 12.

²⁰⁷ Там само. Арк. 12.

²⁰⁸ Там само. Арк. 15.

до складу «Союзкіно» як тресту з виробництва, експлуатації та прокату фільмів «Українкіно»²⁰⁹. Справа з прокатом не одразу була вирішена, формально ще деякий час республіки могли здійснювати прокатні операції. Згідно з постановою Ради праці та оборони (РПО) від 11 травня 1930 р.²¹⁰ прокат фільмів на територіях УСРР, БСРР, ЗСФРР та Середньої Азії повинен був здійснюватися через відповідні кінотрести загальносоюзного значення, які входять в Об'єднання. Отже, прокатні операції відтепер замість окремих союзних республік мали право здійснювати загальносоюзні організації, об'єднані «Союзкіно» при ВРНГ СРСР. За кінотрестом загальносоюзного значення на території УСРР, окрім функцій прокату та експлуатації фільмів, були збережені виробничі функції і підпорядковані Київська та Одеська кінофабрики²¹¹. Усі інші державні кінофабрики ввійшли безпосередньо до складу Об'єднання²¹² [Додаток А].

У серпні 1930 р. ВРНГ звернулася до РНК СРСР з проханням винести необхідну постанову щодо прокату, наголошуючи на тому, що здійснення державної монополії прокату треба передати «Союзкіно». Така плутанина, на думку ВРНГ, неодмінно призвела б до ускладнень між «Союзкіно», як фактичним організатором прокатних операцій, та окремими республіками, як носіями формального права прокатної монополії²¹³.

Республіканським керуючим органом в листопаді 1930 р. на базі ВУФКУ створили український трест кінопромисловості «Українфільм», який підпорядковувався безпосередньо «Союзкіно». Поява «Союзкіно» була прямим порушенням Конституції СРСР 1924 р., яка гарантувала повну самостійність у культурному плані. Тому не є дивним те, що відносини між українським трестом і всесоюзним об'єднанням простими не були. З листа секретаря ЦК КП(б)У С. Косіора до ЦК ВКП(б)²¹⁴ відомо, що «Союзкіно» без узгодження і навіть попереднього сповіщення українських республіканських органів вилучило із відання «Українфільму» механічні заводи в Одесі, фотофабрики в Києві, Харківську

²⁰⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 700.

²¹⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 8605. Арк. 92.

²¹¹ Там само. Арк. 92.

²¹² ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 5306. Арк. 15.

²¹³ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 8600. Арк. 133.

²¹⁴ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 5306. Арк. 6.

фабрику кінохроніки, підпорядкувавши ці підприємства своєму керівництву. Також спеціальною постановою «Союзкіно» заборонило «Українфільму» мати будь-які стосунки з українськими організаціями щодо виробництва техфільмів, передавши цю справу утвореному всесоюзному тресту «Техфільм». На фабриках «Українфільму» таким чином лишилося лише часткове виробництво техфільмів без втручання до їх тематики.

Голова тресту «Українфільм» П. Косячний повідомляв ЦК КП(б)У про те, що з 23 січня 1932 р. трест «Українфільм» розділяється на трест виробництва фільмів і трест кінофікації, причому керівників цих трестів було призначено без погодження із ЦК КП(б)У²¹⁵. Окрім цього, всі сценарії після затвердження їх республіканськими органами мали розглядатися і «Союзкіно», що значно гальмувало процеси виробництва. Трестам було заборонено демонструвати на екранах без дозволу «Союзкіно» вироблену ними кінопродукцію, затверджену республіканськими органами. Унаслідок цього десятки фільмів лежали на полицях. За даними ЦК КП(б)У станом на 11 квітня 1932 р. таких кінокартин нараховувалося 41²¹⁶. «Українфільм» неодноразово в телеграмах до «Союзкіно» звертав увагу на ситуацію з кінострічками, які не поспішали демонструвати, прохаючи пришвидшитися в цьому напрямі. В одній із таких телеграм мова йшла про 36 фільмів, процес показу яких гальмувався «Союзкіно»²¹⁷.

Зазначимо, що і на місцях працівники кіно відкрито висловлювали свій протест проти підпорядкування «Союзкіно». В одному із таємних донесень за 1931 р. повідомлялося, що на Київській кінофабриці більше говорилося про «Союзкіно», аніж про роботу на самій кінофабриці. За словами інформатора М. Сачука, режисер М. Білінський зазначав, що політика «Союзкіно» дає підстави свідчити про розгром української кінематографії. А теза поета Я. Савченка була такою: «Я давно казав, що це злиття ні до чого не призведе. Це ж війна «севера та юга». Задушать українську кінокультуру, і взагалі нацменшості страдають. Недурно інші трести не хотять також підлягати «Союзкіні»; проти волі станеш

²¹⁵ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 5306. Арк. 16.

²¹⁶ Там само. Арк. 4.

²¹⁷ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 6458. Арк. 200–201.

шовіністом»²¹⁸. Діяльність «Союзкіно» не вирізнялася виваженістю та була погано організованою. У зв'язку з тим, що найменші дрібниці треба було узгоджувати та затверджувати в Москві, це значно гальмувало кінопроцес. Дослідниця О. Кузюк зазначає, що «Союзкіно» фізично не справлялося із вирішенням усіх питань, які на себе перебрало²¹⁹. Р. Росляк наводить докази на підтвердження цієї тези, цитуючи слова Л. Ніколаєва – завідувача планового бюро «Українфільму»: «У Союзкіні – бардак. Люди там не знають, що в них робиться, не в силі охопити таке колосальне господарство, як кіно СРСР. На нараді при ВРНГ В. Плетньов («Союзкіно») признався, що він не може обґрунтувати своїх чисел (контрольних), тому що вони їх взяли з потолка»²²⁰.

ЦК КП(б)У скаржився, що «Союзкіно» ухиляється від остаточного рішення випускати художні звукові фільми українською та російською мовами, а також виробляє неграмотні гасла українською мовою, присвячені посівній кампанії і демонструє їх в Україні²²¹. За повідомленням «Українфільму» в 1932 р., «Союзкіно» заборонило режисерові О. Довженку знімати фільм, присвячений комсомолу і передало цю тему режисеру московської кінофабрики²²². Отже, забюрократизована централізаторська політика «Союзкіно» не давала нормально працювати українському кінотресту, постійно створюючи перешкоди. І хоча, як зазначає О. Кузюк, у статуті «Українфільму» прописувалося, що трест має право керувати кінофотопромисловістю УСРР і є самостійною господарською установою з підпорядкуванням РНК СРСР, це було нічим іншим, як широкими задекларованими правами²²³. У той же час ЦК ВКП(б) декларував постанови, які ухвалювали надання більшої ініціативи республіканським кінотрестам. Тож голова «Українфільму»

²¹⁸ Росляк Р.В. «Війна поміж «Союзкіном» та «Українфільмом» точилася вже давно...» (матеріали з історії неформальних взаємин керівників союзної та української кінематографії). *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 22. С. 170.

²¹⁹ Кузюк О. Управління українським кінематографом у 1930-х роках. *Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки*. Київ : Вид-во НПУ ім. МП Драгоманова, 2011. Вип. 48. С. 159.

²²⁰ Росляк Р.В. «Війна поміж «Союзкіном» та «Українфільмом» точилася вже давно...» (матеріали з історії неформальних взаємин керівників союзної та української кінематографії). С. 171.

²²¹ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 5306. Арк. 7.

²²² Там само. Арк. 17.

²²³ Кузюк О. Управління українським кінематографом у 1930-х роках. С. 160.

П. Косячний намагався ними скористатися, прохаючи ЦК КП(б)У затвердити в Україні об'єднання кінематографії з функціями виробництва і кінофікації з підпорядкуванням в оперативній роботі безпосередньо українським органам задля уникнення гальмівних процесів. При цьому ніхто не оскаржував підпорядкування «Союзкіно» в загальному союзному плануванні²²⁴. Відтак, ЦК КП(б)У, у свою чергу, безрезультатно намагався донести цю тезу до ЦК ВКП(б)²²⁵.

Улітку 1932 р. керівник тресту «Українфільм» П. Косячний повідомляв секретаря ЦК КП(б)У П. Любченка про небезпечний стан, у якому може опинитися українська кінематографія завдяки недалекоглядній політиці «Союзкіно». Організаційні питання, умови роботи в республіканських трестах лишали бажати кращого. Факти, які наводив П. Косячний, це підтверджують. Він, зокрема, вказував на те, що «Союзкіно» відсторонюється від вирішення фінансових питань у виробництві, затримує сплату грошей за здану продукцію. Для прикладу, заборгованість Київській кінофабриці, на момент написання доповідної записки, складала 295 тис. карбованців²²⁶, що загрожувало зривом знімального періоду. Фінансовий стан кінофабрик, за словами П. Косячного, був катастрофічним. Через затримку заробітної плати сформовані групи не мали можливості виїхати на зйомки, а режисерські групи, які вже перебували в експедиціях, не могли продовжувати роботу чи повернутися на фабрику. Усе це зривало терміни випуску фільмів. На полицях «Українфільму» лежало 150 копій картин, які не можна було пустити на екрани через відсутність на них написів. Лабораторія надрукувати написи не могла, бо через несплату грошей за плівку Шосткінській фабриці остання припинила її постачання²²⁷. У зв'язку з тим, що фінансування проводилося виключно централізованим порядком, «Українфільм» не міг нічим зарадити у вирішенні всіх цих питань. П. Косячний запевняв, що «Українфільм» виконує всі зобов'язання перед «Союзкіно», надаючи відомості про виконання фінансового плану, з яких видно, що в першому кварталі 1932 р. «Союзкіно» треба переказати 2918 тис. карбованців, а фактично було

²²⁴ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 5306. Арк. 17.

²²⁵ Там само. Арк. 8.

²²⁶ Там само. Арк. 27.

²²⁷ Там само. Арк. 29.

перераховано 2731 тис. карбованців²²⁸. «Усі домагання «Українфільму» перед «Союзкіно» ні до чого не призводять, і «Українфільм» розглядають лише як організацію, з якої можна викачувати гроші, нічого не даючи їй на дальший розвиток», – підсумовував П. Косячний²²⁹. Керівник українського тресту зовсім не намагався перекласти провину за всі недоліки роботи виключно на «Союзкіно». Але політика союзного керівництва й сам факт того, що «Союзкіно», за словами П. Косячного, не реагувало на подібні скарги з боку «Українфільму», свідчать про те, що український республіканський трест був повністю залежний від союзного центру.

Постановою РНК СРСР від 11 лютого 1933 р. «Союзкіно» було ліквідовано. Натомість постало Головне управління кінофотопромисловістю (ГУКФ). В УСРР створили Управління фотокінопромисловості при Раднаркомі УСРР. У липні 1933 р. затвердили статут «Українфільму», за яким це була самостійна господарська організація, підпорядкована РНК УСРР. У безпосередньому віданні тресту перебували Київська та Одеська кінофабрики²³⁰. «Українфільм», згідно зі статутом, перебував у віданні ВРНГ СРСР і входив до складу «Союзкіно», а його капітал як тресту оцінювався у 8 млн карбованців²³¹.

ГУКФ було ліквідовано 17 січня 1936 р. й утворено Всесоюзний комітет у справах мистецтв при РНК Союзу РСР. Новий комітет мав керувати усіма видами мистецтв, йому підпорядковувалися всі установи культури, зокрема і кінофотоорганізації, а також навчальні заклади для підготовки працівників. Також він мав здійснювати державний контроль за репертуаром, установлювати та регулювати ціни квитків²³². А вже 8 лютого 1936 р. при РНК УСРР утворили Українське управління у справах мистецтв, яке було місцевим відповідником Всесоюзного комітету. Згідно з постановою НКО УСРР зобов'язаний був передати

²²⁸ Там само. Арк. 30.

²²⁹ Там само. Арк. 30.

²³⁰ Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кіно-фотопромисловості УСРР «Українфільм». *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917-1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 616–617.

²³¹ ЦДАВО України Ф. 1 Оп. 6 Спр. 1114. Арк. 4.

²³² Кузюк О. Управління українським кінематографом у 1930-х роках. С. 160.

всі питання мистецтв, які мав у своєму віданні, новоутвореному управлінню, до якого відтепер було включено й Управління фотокінопромисловості²³³.

Загалом, центр, а слідом за ним і місцеві органи влади, звинувачували Українфільм у багатьох недоліках. Із 8 фільмів, випущених протягом 1935 р. та початку 1936 р., 5 було заборонено через їхню антихудожність. У зв'язку із цим РНК УРСР зобов'язала Українфільм притримуватися порядку, за яким режисери, як правило, повинні працювати не за власними сценаріями. Окрему увагу РНК УРСР приділила підготовці режисерів, зобов'язавши дібрати 10 творчо обдарованих осіб, що мають вищу мистецьку освіту і стаж самостійної творчої роботи, яких би готували визнані майстри радянської кінематографії. Київська міська рада мала виділити в новозбудованих будинках 3 квартири для кінорежисерів, а Одеська – 2²³⁴. У березні 1938 р. РНК СРСР засудила виробництво зйомок кінокартин без затвердження Комітетом в справах кінематографії при РНК СРСР режисерсько-монтажних сценаріїв та кошторисів, назвавши це антидержавними практиками. РНК СРСР постановила обмежити режисерські функції по сценаріях, а кіностудіям приступити до вивільнення режисерів від невласливих їм функцій сценаристів. Також кіностудіям заборонялося вносити зміни в затверджені Комітетом в справах кінематографії режисерські сценарії без попередньої санкції голови Комітету²³⁵. Згаданий Комітет у справах кінематографії був утворений того ж дня, як факт подальшого здійснення політики централізації у сферу кіно. У зв'язку із цим РНК УРСР 16 квітня 1938 р. постановила про утворення Управління кінофікації, якому передавалося керівництво усією кіногалуззю. Цією ж

²³³ Про утворення Українського управління в справах мистецтв при Раднаркомі УСРР. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 669–670.

²³⁴ Про роботу Українфільму. Постанова РНК УРСР від 25 квітня 1937 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 721.

²³⁵ Про покращення організації виробництва кінокартин. Постанова РНК СРСР від 23 березня 1938 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 736–737.

постановою трест Українфільм ліквідовувався, а всі справи, майно та цінності передавалися до Управління кінофікації при РНК УРСР²³⁶.

З початком Другої світової війни та після падіння польського уряду СРСР розпочав радянізацію західних областей України, яка не оминула і кіносфери. Як повідомлялося в газеті «Комуніст», з метою підготовки проведення Народних зборів до Західної України приїздили люди з Києва і Москви²³⁷. У пам'ятці з організації партійної роботи окремими пунктами прописувалася роз'яснювальна робота на теми розквіту культури в СРСР та мистецтва радянської України²³⁸. На другий день Народних зборів, 27 жовтня 1939 р., депутат професор Студинський, говорячи про культурний стан радянської України, сказав, що кількість кінотеатрів там сягає 6455, з яких тільки на селі – 6043²³⁹. А депутат Барвінський, професор музичного інституту, говорив, що в СРСР мистецтво не є привілеєм тільки для вибраних верств населення²⁴⁰. Верховна рада СРСР прийняла закон про включення Західної України до складу СРСР 1 листопада 1939 р.²⁴¹, а Верховна Рада УРСР – 15 листопада²⁴². У грудні 1939 р. з ініціативи голови львівської профспілки музикантів кіноз'їзду було створено симфонічний оркестр. Його метою було ознайомлення громадськості із радянською музикою та її композиторами. До оркестру було включено й двох співаків²⁴³. Відбувалося також об'єднання кінопрацівників у союз працівників мистецтв²⁴⁴.

Отже, на рубежі 1920–1930-х рр. у СРСР спостерігалася загальна централізація управління виробництвом, а з 1939 р. ці практики здійснювалися і на території Західної України. Радянська система вдалася до створення нової моделі управління всіма галузями. Причому це стосувалося всіх сфер виробництва, створювалися

²³⁶ Про утворення Управління кінофікації при Раді Народних Комісарів УРСР, Раді Народних Комісарів Молдавської АРСР і обласних виконавчих комітетах. Постанова РНК СРСР від 16 квітня 1938 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 738–739.

²³⁷ ДАЛО. Ф. Р-300. Оп. 1. Спр. 44. Арк. 57.

²³⁸ ДАЛО. Ф. П-3. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 5.

²³⁹ ДАЛО. Ф. Р-300. Оп. 1. Спр. 42. Арк. 94.

²⁴⁰ Там само. Арк. 131.

²⁴¹ ДАЛО. Ф. Р-300. Оп. 1. Спр. 44. Арк. 82.

²⁴² Там само. Арк. 121.

²⁴³ ДАЛО. Ф. Р-128. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 4.

²⁴⁴ ДАЛО Ф. Р-128 Оп. 1 Спр. 1. Арк. 1–2.

всесоюзні об'єднання на кшталт Союздруку, Союзтекстилю, Союзхліба, Союзвугілля, Союзспирту²⁴⁵. Однорідні підприємства та трести об'єднували для централізованого керівництва ними. Виробництво фільмів мало не тільки економічне, а й політичне значення. Монополія ВУФКУ у фінансово-організаційних справах підривала контроль з боку радянських органів, а втрата контролю становила для партії потенційну загрозу.

Успіхи 1920-х рр., яких ВУФКУ вдалося досягнути, спричинили конкуренцію із Совкіно, яку «здоровою» назвати однозначно не можна. Блокаду, в яку переросло це протистояння, як українські, так і зарубіжні науковці тлумачать однаково. Українська дослідниця Я. Примаченко називає це «митною війною»²⁴⁶, канадський дослідник Б. Небесьо - «економічною війною», останній розділ якої був написаний комуністичною партією²⁴⁷. Науковець виділяє два чинники причин ліквідації ВУФКУ. Перший чинник полягає в грошовому питанні. Прибутки, які мала українська кіногалузь в результаті успішного прокату, закупки іноземних фільмів привернули до себе увагу Совкіно, для якого незалежність ВУФКУ була «головною біллю»²⁴⁸, а звідси виникло прагнення підпорядкувати український ринок. У цій справі Совкіно мало підтримку сильних союзників в особі російських державних інституцій, які легко доповнювали економічне протистояння сторін конфліктами у таких сферах, як: виробництво обладнання, освіта, а також через ідеологічний контроль над кіногалуззю. Другий чинник полягає в різному баченні українською та російською сторонами того, яким шляхом має йти розвиток радянської культури. У той час, коли це питання активно обговорювалося в УСРР і призводило до дискусій, у РСФРР була чітка централізаторська лінія, ухилятися від якої не входило до планів партійного керівництва.

З кінця 1920-х рр. централізаторський напрям почав поступово викристалізовуватися і приреченість національних кінематографій стала невідвратною. Відсічі централізаторській політиці не дали позитивного результату.

²⁴⁵ Миславський В. Історія Українського кіно 1896-1930. Факти і документи. Т. 1. С. 373.

²⁴⁶ Примаченко Я. Діячі літератури і мистецтва в полі зору диктатури. *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921–1928)*. С. 102.

²⁴⁷ Nebesio Bohdan Y. Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet Film Industry in the 1920s. P. 173.

²⁴⁸ Там само. P. 165.

У цьому контексті важливим є те, що українське керівництво чинило опір. З агентурного донесення таємного співробітника Холмського (М. Сачука) відомо, що «Воробйов і Косячний були вперто проти злиття, і тільки після ухвали Політбюра, вони підкорилися»²⁴⁹. Межі між республіканським і загальносоюзним вимірами поступово стиралися. Із включенням до складу СРСР Західної України там розпочалася уніфікація культурної сфери. Під час проведення Народних зборів лунали лозунги про безкоштовне навчання, мистецтво для всіх та краще життя радянської частини України. Поступові обмеження, які накладалися центром на кіногалузь радянської України, не зменшують значущості колосальної роботи, яка була проведена ВУФКУ і завдяки якій українське кіно мало власний шлях розвитку.

2.2. Функціонування радянських кінофабрик в УСРР як вияв національно-культурних процесів

Осередками виробництва радянських фільмів були кінофабрики, яких нараховувалося три: Ялтинська, Одеська та Київська. До 1926 р. провідна роль у кіновиробництві відводилася Одесі, яка відігравала значну роль у цій сфері ще за імперських часів. Із побудовою кінофабрики в Києві виробничий центр було перенесено туди. Становлення та функціонування Ялтинської кінофабрики, її місце в українському радянському кіно, за браком достатньої кількості джерел, залишаються на сьогодні маловивченими. Кіновиробництво в Ялті було започатковане ще за імперських часів. Зусиллями І. Єрмолева та О. Ханжонкова в 1917 р. на Кримському півострові були відриті 2 павільйони для виробництва фільмів. Ця кінознімальна база і стала основою для Ялтинської кіностудії. На початку 1920-х рр. кімережа перебувала не в найкращому стані. Ялтинські кіноателєє були напівзруйновані, та з утворенням ВУФКУ в 1922 р. ситуація поступово змінюється. Кіноателєє Харкова, Києва, Одеси разом із ялтинськими переходять у розпорядження ВУФКУ. Останні -на умовах п'ятирічної оренди після домовленостей із приватними підприємцями, яким незадовго до цього Кримське Правління передало павільйони. Цікавою деталлю є те, що умови оренди не

²⁴⁹ Росляк Р.В. «Війна поміж «Союзкіном» та «Українфільмом» точилася вже давно...» (матеріали з історії неформальних взаємин керівників союзної та української кінематографії). С. 169.

включали в себе грошовий формат як такий. Ситуація з обладнанням в Ялті була скрутною, тому ВУФКУ мало владнати питання з устаткуванням, спорудженням нових конструкцій, необхідних для зйомок на суму 25 тис. карбованців щорічно. А після закінчення оренди все це мало стати власністю кінофабрики²⁵⁰. Тож зусиллями ВУФКУ відновлюється матеріально-технічна база та закуповується обладнання. Невдовзі ялтинські ательє шляхом об'єднання перетворюються на повноцінну кіностудію з виробництва фільмів під назвою «Друга держкінофабрика ВУФКУ». Її офіційне відкриття відбулося 13 вересня 1922 р.²⁵¹.

Одеський павільйон був у гіршому стані, ніж ялтинський та потребував більш капітального ремонту, тому перші фільми ВУФКУ були зняті саме в Ялті. У 1926 р. на Ялтинській кінофабриці була в наявності знімальна та освітлювальна апаратура, а також відремонтовані лабораторії²⁵². За відносно короткий проміжок часу майже зруйнований павільйонний комплекс став самодостатнім осередком з випуску кінофільмів.

Дослідник В. Миславський стверджує, що для ВУФКУ Ялтинська кіностудія була допоміжною, їй відводилася підсобна роль у роботі «над натурою»²⁵³. Коштів було недостатньо, аби повною мірою здійснювати реконструкцію і в Ялті, і в Одесі. У 1923 р. станом справ у ВУФКУ зацікавилася ревізійна комісія від НКО. У її висновках зверталася увага на напружені взаємовідносини між КримНКО та ВУФКУ²⁵⁴. Тоді ж орендний договір між ними було розірвано, а 1924 р. – знову поновлено. Колишній павільйон І. Єрмолева вдруге був орендований ВУФКУ, а директором кінофабрики призначили С. Ореловича²⁵⁵. З його біографічних відомостей, які були опубліковані для читацької аудиторії журналу «Кіно», відомо те, що протягом 1920-1924 рр. майбутній директор кінофабрики працював у спеціальних органах ЧК-ДПУ²⁵⁶, та через туберкульоз його відрядили до Ялти, на

²⁵⁰ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2492. Арк. 133 (зв).

²⁵¹ Миславський В.Н. Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. С. 165.

²⁵² М. Платонов. На Ялтинській кінофабриці. *Кіно*. 1926. № 6/7. С. 19.

²⁵³ Миславський В.Н. Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. С. 150.

²⁵⁴ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 1779. Арк. 57.

²⁵⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1488. Арк. 48.

²⁵⁶ В. Серж. Наші директори. *Кіно*. 1927. № 9 (21). С. 4.

посаду директора кінофабрики²⁵⁷. Після Ялтинського землетрусу в 1927 р., С. Орелович почав працювати у Правлінні ВУФКУ, згодом був призначений директором Одеської кінофабрики. З 1930 р. по 1931 р. він був директором Київської кінофабрики, після чого поїхав до Москви, де зайняв посаду директора Московської об'єднаної кінофабрики. Починаючи з 1933 р., С. Орелович знову повернувся до співпраці із чекістами, на якій він себе до того добре зарекомендував, про що свідчить нагородження маузером колегією ДПУ УСРР у 1927 р.²⁵⁸. Протягом 1933-1936 рр. С. Орелович спочатку працював заступником начальника відділу резервів НКВС УСРР, потім – заступником начальника місць позбавлення волі НКВС УРСР. Після чого в 1936 р. ЦК КП(б)У призначило С. Ореловича знову директором Київської кінофабрики²⁵⁹.

У його «Нотатках фільмаря», виданих у 1930 р., знаходимо допис про те, що, починаючи з 1924 р., жодна із кіноорганізацій, окрім ВУФКУ, не уникла процесів, пов'язаних зі зловживаннями та безладдям²⁶⁰. Однак варто зазначити, що ця теза не відповідає дійсності. Восени 1923 р. НКО надіслав до ВУФКУ ревізійну комісію, яка мала здійснити відомчу перевірку всіх відділів та надати відповідні висновки. По закінченню роботи комісія постановила відсторонити від роботи у ВУФКУ завідуючого справами І. Брюховецького, завідуючого комерційним відділом Я. Соболева, завідуючого кошторисно-фінансовим відділом А. Світловинова, головного бухгалтера І. Сидоренка та притягнути їх до судової відповідальності²⁶¹. Звинувачення щодо них стосувалися, зокрема, підписання не вигідного для ВУФКУ договору з німецькою фірмою, яка мала надати фінансову допомогу, покупки неякісної знімальної апаратури, зловживання коштами на відрядження тощо. Згідно зі звітом ревізійної комісії, були виявлені суперечності, пов'язані і з Ялтинською кінофабрикою: «У той час, коли фабрика простоє через відсутність коштів, винаймається дача, абсолютно непридатна для виробництва і по договору оплачується 6 000 карбованців золотом... На цій дачі проводять літо Прокоф'єв,

²⁵⁷ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 37132 ФП. Том 1. Арк. 79.

²⁵⁸ Там само. Арк. 75.

²⁵⁹ Там само. Арк. 75.

²⁶⁰ Орелович С. Нотатки фільмаря. Київ : Укртеакіновидав 1930. С. 14.

²⁶¹ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 1779. Арк. 70.

його брат, сестра, племінниця, Соболь, Брюховецький, Сидоренко та інші»²⁶². Голова Правління ВУФКУ В. Прокоф'єв після перевірки у своєму листі до НКО висловив невдоволення роботою комісії, апелюючи до її некомпетентності. За його словами, він навіть не мав можливості ознайомитися з матеріалами, складеними ревізійною комісією²⁶³. «До цих пір безрезультатна боротьба різних хижаків зі знищення монополії кінопромисловості в Україні тепер отримує непряму підтримку»²⁶⁴, – писав він, прохаючи звільнити його із займаної посади. Завідуючого справами ВУФКУ І. Брюховецького відпустили під заставу 3000 карбованців²⁶⁵, а справу із розслідування фінансових зловживань у ВУФКУ за нестачею доказів слідство закрило²⁶⁶. На початку 1920-х рр. ВУФКУ не уникло таких розслідувань, та й навряд чи могло уникнути. Дослідниця Я. Примаченко, характеризуючи цю ситуацію, називає її фактично першим «наїздом» влади на щойно оформлену організаційну структуру української радянської кінематографії²⁶⁷.

Також цікавим є зміст одного із протоколів засідання Правління ВУФКУ, яке відбулося на початку червня 1930 р., де розглядалися питання здебільшого фінансового характеру. Одним із пунктів, який заслуховувався на тому засіданні, було прохання С. Ореловича лікуватися під час перебування за кордоном за рахунок ВУФКУ. Це клопотання було вирішено задовольнити²⁶⁸. НКО, переглядаючи прийняті рішення Правлінням ВУФКУ, наголосив на неприпустимості огульного підвищення зарплатні робітникам бухгалтерії, а також на незаконності дозволу С. Ореловичу лікуватися за кордоном за рахунок ВУФКУ. Правлінню ВУФКУ було запропоновано переглянути ці питання і повідомити про рішення з цього приводу²⁶⁹.

Режисерський склад у Ялті був невеликим порівняно з Одесою. За даними дослідження В. Миславського, на Ялтинській кінофабриці працювали режисери В. Турін, О. Анощенко та Г. Тасін, які прибули із РСФРР. До 1926 р. кількість

²⁶² Там само. Арк. 57.

²⁶³ Там само. Арк. 73.

²⁶⁴ Там само. Арк. 73 (зв).

²⁶⁵ ЦДАВО України. Ф. 8. Оп. 9. Спр. 1307. Арк. 9.

²⁶⁶ Там само. Арк. 83 (зв).

²⁶⁷ Примаченко Я. Діячі літератури і мистецтва в полі зору диктатури. *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921–1928)*. С. 89.

²⁶⁸ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1488. Арк. 60 (зв).

²⁶⁹ Там само. Арк. 55.

режисерських груп на Одеській кінофабриці зросла з 6 до 7, а на Ялтинській – з 1 до 3; станом на 1928 р. у Ялті працювало 7-8 режисерських груп, в Одесі – 12²⁷⁰.

В одному із неопублікованих документів кількість режисерів Ялтинської кінофабрики у 1926–1927 рр. дорівнювала 5²⁷¹. Це підтверджує й доповідь про виробничу діяльність ВУФКУ за вказаний період, де вказано, що на кінофабриці працювали режисери В. Турін, О. Анощенко, Г. Тасін, Б. Глоґолін і В. Баллюзек²⁷². Такі ж приблизно дані знаходимо в матеріалах, підготованих до Всеукраїнської партійної наради з питань кіно в 1927 р. «У 1923–1924 рр. у Ялті та Одесі працювало 4 режисерські групи, в 1924–1925 рр. – 5 груп, в 1926–1927 рр. – 11 груп. А тепер на Одеській та Ялтинській фабриках працюють 23 режисерських групи»²⁷³. Вказана кількість режисерських груп збігається із наданою дослідником В. Миславським²⁷⁴. Така кількість є цілком виправданою, адже кінофабрика у Ялті не була достатньо потужною, аби стати центром кіновиробництва.

Коли прийшов час вести переговори щодо продовження орендного договору між ВУФКУ та Кримським Правлінням, термін дії якого закінчувався 1 жовтня 1927 р., у співробітництві між ними виникли труднощі. З кримського боку лунала пропозиція продовження оренди ВУФКУ впродовж наступних 12 років і попередня угода на цих умовах, як стверджували в Криму в листі до Л. Кагановича, була підписана сторонами²⁷⁵.

На той час розпочалося будівництво кінофабрики в Києві, на яку ВУФКУ поклало великі надії. До того ж, у ніч з 11 на 12 вересня 1927 р. в Криму стався землетрус, внаслідок чого кінофабрика зазнала пошкоджень. Правління ВУФКУ призупинило перемовини стосовно оренди, обґрунтовуючи це своїми недостатніми фінансовими можливостями. Це, у свою чергу, спричинило хвилю листів від КримЦВК, адресованих ЦК ВКП(б), ВУЦВК, Л. Кагановичу, з численними проханнями вплинути на таке рішення ВУФКУ, адже Крим не міг забезпечити

²⁷⁰ Миславський В.Н. Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. С. 153.

²⁷¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 42. Арк. 68.

²⁷² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

²⁷³ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1489. Арк. 70.

²⁷⁴ Миславський В.Н. Українське кіномистецтво 20-х рр. ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації: дис... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.04. Харків, 2018. С. 176.

²⁷⁵ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2492. Арк. 136 (зв).

життєздатність Ялтинській кінофабриці самотужки, оренда ВУФКУ рятувала її від поступового занепаду.

ВУФКУ ж обставини припинення своєї роботи в Ялті пояснювало тим, що кінофабрика там не є рентабельною ні з комерційного боку, ні з боку випуску якісної фільмової продукції. Серед головних причин такого рішення виділяли: слабке технічне оснащення, яке потребувало вдосконалення; відірваність самої Ялти від культурних центрів, через що багато запрошених акторів просто не хотіли покидати Київ, Харків чи Москву; надзвичайно дороге і ненормальне постачання фабрики електроенергії²⁷⁶. Ці негативні явища, за словами Правління ВУФКУ, перекреслювали і довгий сонячний сезон для зйомок, і прозоре повітря, яке давало гарні фотографії, і море з горами. Адже брак людей із кустарним устаткуванням призводив до значних збоїв у роботі. Фінансові питання теж відігравали не останню роль у рішенні ВУФКУ з приводу доцільності подальшої оренди, тим паче після землетрусу. Згідно із твердженням ВУФКУ необхідна сума для відновлення у розмірі 32 500 карбованців, яку надав КримНКО, їм є незрозумілою і не знати звідки взятою, адже в акті спеціальної комісії, яка досліджувала збитки, зазначені інші цифри та й то без урахування всіх видів робіт – 126 тис. карбованців²⁷⁷. Наприкінці листа з вищенаведеними поясненнями, адресованого Агітпропвідділу ЦК КП(б)У, ВУФКУ наголошувало на тому, що Київська кінофабрика зможе заповнити нішу кіномережі фільмами вітчизняного виробництва. На нашу думку, це і була головна причина для ВУФКУ. Правління не бачило сенсу у вкладанні коштів на відновлення Ялтинської кінофабрики, яка порівняно із новозбудованою Київською не виправдала би витрачених на неї зусиль. До того ж процес будівництва кінофабрики в Києві затягувався через фінансові проблеми ВУФКУ.

П. Нечес, тодішній директор Одеської кінофабрики, пізніше згадував, що КримНКО поскаржився на ВУФКУ урядові УСРР, після чого Раднарком УСРР призначив комісію для розслідування скарги. Через місяць комісія дійшла до висновку, що без ремонту, який мав коштувати 1 360 000 карбованців, працювати

²⁷⁶ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп.20. Спр. 2691. Арк. 11 (зв).

²⁷⁷ Там само. Арк. 14.

надалі на кінофабриці було неможливо.²⁷⁸ У цьому контексті варто згадати, що в листі до Л. Кагановича КримНКО оперував значно меншою сумою, необхідною для відбудови кінофабрики, а саме 32 500 карбованців²⁷⁹.

КримНКО у листі до С. Ореловича від 17 вересня 1927 р. зажадав виконання всіх умов, без чого подальша оренда для ВУФКУ буде неможливою²⁸⁰. Які саме умови малися на увазі, в джерелі не вказано. У той же час у листах до Л. Кагановича лунали заклики про «братню допомогу», без якої Ялтинська кінофабрика не зможе повноцінно існувати²⁸¹. Такі ж тези були і у звертаннях до ВУЦВК²⁸². Серед усіх республік Радянського Союзу допомогу чекали лише від України. Саме українська кінематографічна організація вклала свої сили у розвиток кримської кіномережі задовго до 1954 р. Це пояснювалося географічною близькістю, інфраструктурною оперативністю і, зрештою, економічними можливостями ВУФКУ.

Ми не можемо стверджувати, що ВУФКУ повністю відмовилося від співпраці з Ялтинською кінофабрикою. У таємному листі М. Скрипника до ЦК КП(б)У сказано, що вести кінофабрику в Ялті можна було б і навіть доцільно, але за певних умов. По-перше, уряд УСРР або уряд СРСР мав би надати ВУФКУ матеріальну допомогу в розмірі 1 200 000 карбованців на обладнання та поновлення фабрики після землетрусу, яка потребувала проведення антисейсмічної установки. А по-друге, у разі видачі такої суми, конче необхідним, на думку наркома, було б не зменшувати грошову і кредитну допомогу ВУФКУ у зв'язку із закінченням побудови кінофабрики в Києві²⁸³. Такі умови диктувалися самим фінансовим станом, який для ВУФКУ не був достатнім для відновлення Ялтинської кінофабрики.

У 1928 р. шляхом об'єднання кінокомпаній «Чувашкіно» та «Німкіно» була створена організація «Востоккіно». З огляду на те, що вона не мала у своєму розпорядженні власної кінофабрики, до її складу було включено Ялтинську

²⁷⁸ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 201.

²⁷⁹ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2492. Арк. 135.

²⁸⁰ Там само. Арк. 139.

²⁸¹ Там само. Арк. 137.

²⁸² Там само. Арк. 135.

²⁸³ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2691. Арк. 21.

кінофабрику²⁸⁴. Таким чином, потенціал Другої кінофабрики ВУФКУ, зароджений у руслі українського кіно, був втрачений. Але це не зменшує ролі Криму в зародженні українського кінематографа радянської доби. Ще в кінці 1920-х рр. півострів називали колискою українського кіно²⁸⁵, адже саме на Ялтинській кінофабриці був випущений перший фільм виробництва ВУФКУ.

Кінофабрика в Одесі стала, за висловом дослідниці Л. Брюховецької, «родильним домом золотого віку українського кіно»²⁸⁶. Це була перша в Україні державна кіностудія, яка в другій половині 1920-х рр. могла позмагатися за першість із багатьма європейськими [Додаток Б]. Офіційною датою заснування кінофабрики в Одесі вважається 23 травня 1919 р. – день виходу указу про націоналізацію всієї кіноапаратури, яка перебувала в приватній власності. Л. Брюховецька в одному з інтерв'ю на радіо висловила з приводу того, який рік можна вважати відправною точкою створення кінофабрики. На її думку, це – 1912 р.; саме тоді фотографом М. Гроссманом було засноване кіноательє «Мирограф». У 1917 р. Д. Харитонов збудував поблизу свій павільйон, який, як стверджує Л. Брюховецька, і став основою для Одеської кінофабрики.

Лише із заснуванням ВУФКУ, яке об'єднало всю галузь, – розпочався новий період в історії кінофабрики. До осені 1923 р. в Одесі було два кінопідприємства: колишня студія, яка раніше була у віданні К. Борисова, і та, якою володів Д. Харитонов. Обидві вони підпорядковувалися Одеському обласному фотокіноуправлінню. Унаслідок їх об'єднання восени 1923 р. утворилася Одеська кінофабрика ВУФКУ, яка стала головною виробничою базою ВУФКУ. Державного фінансування ВУФКУ не отримувало, ставати на ноги довелося самотійно. В умовах НЕПу, ведучи активну наступаючу економічну політику під керівництвом З. Хелмна, це вдалося робити. За відносно короткий термін напівзруйновані приміщення в Одесі були відбудовані з амбітною метою – зробити в Одесі найкращу кінофабрику в СРСР.

²⁸⁴ Арнольдов А. Як працює Востоккіно. *Кіно*. 1930. № 21–22. С. 8–9.

²⁸⁵ Кесельман О. Кіносвітанок. *Кіно*. 1929. № 17 (63). С. 6.

²⁸⁶ Голлівуд на березі Чорного моря. Як будувалася Одеська кіностудія 3 14 хв. 03 с. до 14 хв. 10 с. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=no7c5cG3Sbg> (дата звернення: 23.08.2019).

Проблема, пов'язана із нестачею коштів, стояла досить гостро і вирішувати її треба було негайно. Як стверджує Л. Брюховецька, вихід з такого становища керівництво ВУФКУ знайшло у закупці пакета німецьких фільмів для прокату, а потім ліцензія була перепродана російським кінофабрикам. Таким чином був створений стартовий капітал²⁸⁷. Уміле адміністративне керування давало результати. За інформацією від голови Правління ВУФКУ В. Прокоф'єва, наданою до НКО, устаткування кінофабрики в Одесі станом на 8 листопада 1923 р. оцінювалося в 3 мільйони золотих карбованців²⁸⁸. З. Хелмно робив усе можливе для подальшого розвитку Одеської кінофабрики. За його ініціативи з'явилися окремі штати сценаристів, редакторів, у яких розпочали плідну роботу українські письменники Ю. Яновський, М. Семенко та М. Бажан. Були запрошені на роботу відомі театральні режисери Л. Курбас та М. Терещенко. Уже в 1924 р. майже все кіновиробництво концентрувалося саме в Одесі.

На початку 1920-х рр. кадрове питання в галузі кіно було одним із найболючіших. Часто в кіно працювали випадкові люди, адже налагодженої системи кіноосвіти на той час не існувало. Поширеною практикою було запрошення росіян на роботу до кінофабрик в Одесі та Ялті. У доповіді про діяльність виробничого відділу ВУФКУ за жовтень 1926 – червень 1927 р. зазначалося, що на кінофабриці нараховується 12 режисерів, серед яких було 2 партійців²⁸⁹.

Наприкінці 1925 р. директором Одеської кінофабрики призначили П. Нечеса, колишнього заступника директора Ялтинської та Одеської кінофабрик. У минулому він був моряком Чорноморського флоту, який ще довго не знімав матроського тільника та не міг позбавитися «флотських» манер, користуючись словами «аврал» і «полундра»²⁹⁰. «У перший час його директорування всі накази рясніли доганами – простими та з попередженнями, і, правду кажучи, було за що. Боялися «директора-

²⁸⁷ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 23.

²⁸⁸ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 2. Спр. 1779. Арк. 32 (зв).

²⁸⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

²⁹⁰ Мусієнко-Фортунська О. Керівники ВУФКУ. Сторінки українського кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. Київ, 2014. Вип. 15. С. 162.

матроса», розуміється, недбайливі, а потім і вони стали поважати», – пригадував Л. Бодик²⁹¹.

Тоді ж головним редактором став 23-річний Ю. Яновський, який так описав П. Нечеса: «Він зробився моїм приятелем»²⁹². Разом вони створили успішний тандем, який дуже скоро дав свої плоди. За спогадами Л. Бодика, Ю. Яновський був головним радником П. Нечеса та вчителем у художній частині. Л. Бодик підкреслював великий вплив Ю. Яновського на весь хід творчого життя Одеської кінофабрики²⁹³.

У травні 1927 р. З. Хелмна зняли з посади голови ВУФКУ, а на його місце був призначений О. Шуб, з яким хороші відносини у Ю. Яновського не склалися. У серпні 1927 р. новий голова підписав, за влучним висловлюванням Р. Росляка, «дилетантський наказ» про звільнення Ю. Яновського, хоча можна було почекати закінчення терміну дії угоди, який збігав наступного тижня. Серед причин такої дії вказувалося «абсолютне незнання кінематографії», що було нічим іншим, як наклепом. «... звільняється з посади художній редактор Одеської кінофабрики тов. Яновський Юрій Іванович за абсолютне незнання кінематографії і за порчу картин своїм монтажем, а також за складання юмористичних написів, що є чужими радянському духу»²⁹⁴. «Які юмористичні написи та ще й чужі радянському духу (що це за дух) – ніяк не приберу розуму. А дуже соромно одержати за роботу таке «дякую», – а писав звільнений Ю. Яновський у листі до М. Куліша²⁹⁵.

У доповіді про стан ВУФКУ в 1927 р. ревком НКО зазначав, що дирекція кінофабрики, вирішивши найняти компетентного порадника в художній справі, притягла на посаду художнього редактора молодого українського письменника гр. Яновського, який не може бути дійсним помічником у цій найважливішій частині роботи фабрики²⁹⁶. Наголошувалося, що ревком НКО не має нічого проти

²⁹¹ Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 255.

²⁹² Яновський Ю. Майстер корабля. С. 21.

²⁹³ Бодик Л. Вказана праця. С. 255.

²⁹⁴ Росляк. Р. Юрій Яновський: «Моє страждання у ВУФКУ вже скінчилося»: обставини звільнення Ю. Яновського з Одеської кінофабрики 1927 р. *Кіно-Театр*. 2011. № 3 (95). С. 38.

²⁹⁵ Там само. С. 40.

²⁹⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1489. Арк. 32.

роботи на фабриці Ю. Яновського, але вважає його недостатньо фаховим для цієї справи. Хоча ніяких наявних підстав для таких суджень не було.

Відомо, що О. Шуб мав особисту неприязнь до Ю. Яновського і, прийшовши на кінофабрику, цього не приховував. На Всеукраїнській нараді, яка відбулася за три місяці до згадуваної події, у присутності М. Скрипника, Ю. Яновський назвав О. Шуба далеким від кіносправи дилетантом. Це, як гадають кінознавці, і стало каталізатором визрівання конфлікту.

У своєму листі до президента Вільної академії пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ) М. Куліша, якого Ю. Яновський написав після свого несправедливого звільнення, він згадував, що назвав О. Шуба дилетантом за його статтю у журналі «Кіно», де той, наголошуючи на безгосподарності в кіновиробництві, пропонував посилити контроль громадськості та планове керівництво²⁹⁷. «Я сказав, що його статтю треба було б назвати не «За оздоровлення і лікування кіно», а за Криловим – «Пустынник и Медведь». Від цього почалося»²⁹⁸. Писав він і про те, як О. Шуб, ставши головою ВУФКУ, неодноразово звертався до директора кінофабрики П. Нечеса зі словами, що художнього редактора треба вигнати. А згодом, коли новоспечений голова прибув на кінофабрику, говорячи із режисером П. Чардиніним у присутності О. Довженка, сказав, що подбає про те, аби Ю. Яновський тут більше не працював²⁹⁹. Очевидно, що О. Шуб не збирався залагодити конфлікт і доклав руку до звільнення Ю. Яновського. Останній хоч і пропрацював на кінофабриці недовго, був причетним до випуску фільмів, які вирізнялися якістю. Серед них: «Тарас Трясило», «Сумка дипкур'єра», «Черевички», «Сорочинський ярмарок», «Микола Джеря». П. Нечес з особливою приязню висловлювався про Ю. Яновського у спогадах. «Особливо радісно і трепетно згадую я головного редактора Одеської кінофабрики, що надовго залишив слід у моїй пам'яті. Юрій Іванович Яновський. Юнак літами, з досвідом літньої людини, він відзначався тактом, знаннями, працьовитістю, врівноваженістю і спокоєм, що

²⁹⁷ О. Шуб. За лікування, за оздоровлення кіно. *Кіно*. 1927. № 7 (19). С. 1.

²⁹⁸ Росляк. Р. Юрій Яновський: «Моє страждання у ВУФКУ вже скінчилося»: обставини звільнення Ю. Яновського з Одеської кінофабрики 1927 р. С. 38.

²⁹⁹ Там само. С. 39.

зробили його душею всього творчого колективу, натхненником багатьох наших досягнень»³⁰⁰.

ВАПЛІТЕ була на стороні письменника. Справа звільнення Ю. Яновського з посади вважалася дивною, а громадська гідність письменника оганьбленою ВУФКУ в чиновницько-бюрократичний спосіб³⁰¹. Як саме Ю. Яновський оцінював процеси, що відбувалися в українському кіно наприкінці 1920-х рр., ми можемо судити з його особистого листування. Один із таких листів був написаний у 1929 р. та адресований М. Хвильовому. У ньому його автор у різкій формі висловлювався про стан справ, у першу чергу вказуючи на велику кількість «напівінтелігентів – оцієї хилої, пролазливої, безпринципової, гнучкохребетної, паразитної публіки, котра нехтує знання й культуру»³⁰². Ю. Яновський звертав увагу М. Хвильового, що нічого принципово нового в українському кіно не відбувається³⁰³. Більшість фільмів, за його словами, були абсолютно однаковими, без будь-якого стилю, «передержаною ідеологією». А знімають їх ніби випадкові люди, іноді кращі, іноді гірші. «Ви скажете, що є Довженко і двоє-троє молодих. Я свідомо це замовчав. Не личить згадувати при цім Довженка, бо він давно виріс і переріс своїх (волею долі) товаришів у ремеслі. Довженко – козирна карта нашого кіно і нею кілька років уже затуляють вітер з усіх боків. Візьмемо з колоди її – і решта буде не козирна»³⁰⁴.

Діяльність О. Шуба на керівній посаді ВУФКУ більшістю дослідників трактується як негативна. У 1928 р. українські письменники Д. Бузько, Г. Шкурупій, Г. Косинка, В. Атаманюк, М. Ятко, які працювали на Одеській кінофабриці, звернулися до НКО УСРР, а також до газет «Комуніст» та «Пролетарська правда»³⁰⁵. Вони звернули увагу на те, що припинилося будівництво кінофабрики в Києві; має місце невчасна виплата заробітної плати; скорочується виробництво, у зв'язку із чим майже всі режисери, оператори та художники по кілька місяців сидять без роботи. «Не рахуючи лише один високохудожній фільм «Звенигору», всі останні і

³⁰⁰ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 202.

³⁰¹ Росляк Р. Юрій Яновський: «Моє страждання у ВУФКУ вже скінчилося»: обставини звільнення Ю. Яновського з Одеської кінофабрики 1927 р. С. 39.

³⁰² Там само. С. 40.

³⁰³ Там само. С. 40.

³⁰⁴ Там само. С. 41.

³⁰⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 252. Арк. 1.

комерційно збиткові, і мало художні, або зовсім безпорадні потуги початкуючих, невдало добраних режисерів»³⁰⁶. Причиною усього цього, за словами письменників, був О. Шуб, господарювання якого було направлено на знищення здобутків З. Хелмна, який охарактеризований у листі як «добрий хазяїн, приділяючий увагу кожній дрібниці»³⁰⁷. А от кабінет О. Шуба став «святая святих», куди потрапити було важко, а задуми нового керівника не оголошувалися. Для збільшення режисерського складу новий голова, як стверджували письменники, поїхав до Москви, бо до українських культурних сил він ставився підозріло. Через це на кінофабрику приїхали режисери з великими претензіями і без знань кінематографії. «З них лише один М. Шпиковський мав сумнівний стаж зі своєю «Чашкою чаю», решта -нікому невідомі імена. Двоє – Дзиган і Бенуардов починають спільно в Ялті ставити фільм. Витрачають на це 7262 карбованців, але, налякані землетрусом, тікають. Витрачені гроші списуються в пасив. Кравченко там же починає самостійно картину. Витрачає теж кілька тисяч карбованців, знімання припиняється»³⁰⁸. Згадується серед новоприбулих режисерів Гуревич, який «випхнутий із кінофабрики адміністрацією, підписує особисто з тов. Шубом угоду, дістає гроші й плівку на якусь експериментальну постановку «Стрибок у невідоме» в Харкові. Гуревич, нічого не мавши спільного із кінорежисерською працею, відразу стає самостійним режисером, та ще поза межами фабрики, без усякого контролю, бо він умів «ублагати» голову Правління»³⁰⁹. У листі звертається увага і на безпідставні звільнення художнього редактора Ю. Яновського та М. Семенка, який очолював сценарний відділ ВУФКУ. Документ є свідченням того, що процеси українізації почали відходити в минуле. Нове керівництво ВУФКУ звільняло українських фахівців, які були зацікавлені в розвитку кіно, та сприяло приїзду до України не надто кваліфікованих працівників, яким була чужа українська культура. Подальша доля авторів листа склалася трагічно. Усі, окрім М. Ятка, стали жертвами сталінського терору.

³⁰⁶ Там само. Арк. 2.

³⁰⁷ Там само. Арк. 2.

³⁰⁸ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 252. Арк. 3.

³⁰⁹ Там само. Арк. 6.

Загалом, О. Шуб, перебуваючи на посаді голови ВУФКУ, залишив по собі суперечливий слід. Досить згадати історію зі звільненням Ю. Яновського чи колективний лист письменників, щоб пересвідчитись у тому, що він не був великим прихильником українізації у сфері кіно. Якщо директор Одеської кінофабрики П. Нечес у 1926 р., висловлюючись про поїздки режисерів до Москви та Ленінграда за акторами, називав це хибою та хронічною хворобою кіно³¹⁰, то О. Шуб відносно питання кадрів у кіно мав інакшу думку. Коли у 1927 р. на кінонаradі мова зайшла про режисерів, запрошених на роботу з РСФРР, то він критикував тих, хто закликав не брати їх на роботу і забороняти приймати сценарії, авторами яких були російські письменники. «Хто думав в області кіно згадати пісеньку про «московські задрипанки», – зазначав у своїй доповіді О. Шуб, – то на такий шлях ВУФКУ не стало, і стати не може, тому що керується у своїй роботі твердими, ясними директивами, даними недавно нашою партією»³¹¹. Говорячи фразу «московські задрипанки», О. Шуб, очевидно, посилався на її автора М. Хвильового. Незадовго до цього, у 1926 р., внаслідок літературної дискусії, ініціатором якої він був, вийшов друком його 13-ий за рахунком памфлет з такою назвою. У розумінні М. Хвильового «задрипанки» означало «закутки», «провінційну глушину».

У результаті політики О. Шуба, згідно із даними В. Миславського, в 1927 р. з 17 авторів, чії сценарії перебували в роботі, 5 були запрошені з РСФРР: Є. Валерська, Д. Мар'ян, В. Маяковський, М. Ердман, В. Юрезанський. Українських літераторів представляли письменники О. Досвітній, М. Йогансен, К. Полоннік, М. Яловий. З 8 режисерів, що прийшли в ВУФКУ в 1927 р., 3 були з РРФСР: Б. Глаголін, М. Охлопков, М. Большинцов³¹². О. Довженко згодом характеризував подібні ситуації так: «Кіно стало притулком вигнаних з Москви бездарностей, яким наплювати на український кінематограф»³¹³. О. Шуб висловлював свою думку з приводу українізації в кіно, яка полягала у тому, що поле діяльності обмежується

³¹⁰ Нечес П. Загроза. *Кіно*. 1926. Вип. 6/7. С. 14.

³¹¹ Миславський В.Н. Діяльність Олександра Шуба на посаді голови правління ВУФКУ в 1927–1928 рр. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2016. № 4. С. 54.

³¹² Миславський В.Н. Українське кіномистецтво 20-х рр. ХХ ст.: організаційно-творчі трансформації : дис... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.04. Харків, 2018. С. 107.

³¹³ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 174.

виключно українськими темами і з кіно намагаються вигнати все те, що «пахне Москвою»³¹⁴. Його погляди віддзеркалювали процес «закручування гайок», розпочатий владою.

Проте в контексті ліквідаційних процесів, пов'язаних із долею ВУФКУ, О. Шуб зайняв чітку позицію збереження української автономії. Я. Примаченко зазначає, що при врахуванні посилення контролю партії над мистецькими процесами та належності підписантів вищезитованого нами листа до літературних угруповань, які розглядалися партією як шкідливі, то розпочаті О. Шубом чистки, швидше за все, були компромісом для збереження автономії українського кінематографа³¹⁵. У постанові колегії НК РСІ УСРР від 13 червня 1929 р., присвяченій діяльності ВУФКУ, зазначається, що О. Шуб у своїй роботі не враховував шляхів розвитку української кінематографії, як неодмінної частини українського національно-культурного процесу³¹⁶.

У справі адміністрування українського кіно лишалася все та ж проблема кадрів. За часів керівництва П. Нечеса фахівців із Москви запрошували менше. Почалося активне налагоджування контактів із Німеччиною. У листопаді 1925 р. на Одеську кінофабрику приїхали оператори М. Гольд та Й. Рона. З 1926 р. спостерігається залучення українських творчих сил, які були доволі слабо представлені в кіно. У матеріалах, підготованих до Всеукраїнської партійної наради у кінці 1927 р., сказано, що принцип, яким повинні керуватися в процесі вирішення проблеми кадрів на Одеську кінофабрику, полягає в доборі саме українських режисерів та інших художніх сил³¹⁷. На порядку денному стояло збільшення відсотку українців у художньому персоналі кінофабрики. Під «іншими художніми силами» малися на увазі сценаристи, оператори, художники. Через проблему дефіциту сценаріїв, починаючи з 1926 р., на роботу запрошуються М. Бажан, Г. Шкурупій, Г. Епик, М. Панченко; художник-архітектор професор В. Кричевський; оператори: Д. Демуцький, О. Калюжний, Й. Гудима. Тоді ж режисерами стають

³¹⁴ Шуб О. Справи кіно: (до Всесоюзної парт-кіно-наради). *Кіно*. 1927. № 21–22. С. 1.

³¹⁵ Примаченко Я. Діячі літератури і мистецтва в полі зору диктатури. *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921–1928)*. С. 106.

³¹⁶ ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 16.

³¹⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1489. Арк. 70 (зв).

Ф. Лопатинський, який прийшов із театру Л. Курбаса, А. Кордюм, О. Довженко. Останній прибув до Одеси на запрошення Ю. Яновського. Вони були близькими друзями довгі роки. Після смерті О. Довженка дружина Ю. Яновського, якого на той час уже не було в живих, записала на сторінках свого щоденника: «25-го листопада помер Сашко. Яка це була б трагедія для Юри, коли б пережив його»³¹⁸. Не останню роль в українізації кіно відіграв Л. Курбас, якого ВУФКУ запросило до Одеси у 1924 р. Чимало режисерів прийшло в кіно саме із майстерні Л. Курбаса, це: режисери Ф. Лопатинський, О. Перегуда, П. Долина, Б. Тягно³¹⁹.

Станом на 1926 р. Одеська кінофабрика було устаткована сучасним обладнанням з-за кордону. Експедиція ВУФКУ, яка поїхала за кордон у 1923 р., вирішила придбати знімальну апаратуру фірми «Дебрі». Прибуття цих кінокамер чекали півроку³²⁰. Загалом, технічна оснащеність Одеської кінофабрики була дуже якісною. У її розпорядженні були 2 павільйони, знімальні майданчики, численні майстерні, лабораторії. А також такі важливі деталі, як очищувачі повітря, німецька освітлювальна апаратура, камери «Дебрі Парво». Окрім усього переліченого, на фабриці були гараж і стайня³²¹. Одеська кінофабрика справляла враження на усіх кінематографістів, яким довелося там побувати. Саме там розпочинає торувати свій шлях О. Довженко³²².

Український кінематограф нерозривно пов'язаний із Одеською кінофабрикою, особливо у 1920-х рр. Л. Брюховецька наголошує на тому, що у 1920-х рр. саме кінофабрика в Одесі була основним осередком кіногалузі в Україні³²³. Чинники, які сприяли піднесенню її статусу, полягають у тому, що ще за дореволюційних часів в Одесі кіногалузь активно розвивалася за кошти приватних осіб. Завдяки умілому адмініструванню З. Хелмна та П. Нечеса напівзруйновані павільйони на

³¹⁸ ЦДАМЛІМ України. Ф. 17. Оп. 1. Спр. 280. Арк. 64 (зв).

³¹⁹ Фонди МТМКУ. Інв. № 9952. Посвідчення № 155 – Б.Тягна – режисера Першої державної кінофабрики в м. Одесі (з фото), 01.09.1929 – 01.09.1930.

³²⁰ Нечес П. Наша техніка. *Кіно*. 1926. Вип. 10. С. 9.

³²¹ Миславський В.Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. С. 168.

³²² ЦДКФФА України. Од. обл. 1363.

³²³ Брюховецька Л. Голлівуд на березі Чорного моря. *Літературна Україна*. 04.04.2020. URL: <https://litukraina.com.ua/2020/04/04/gollivud-na-berezi-chornogo-morja/> (дата звернення: 10.05.2020).

Французькому бульварі перетворилися на потужний осередок кіновиробництва. У 1927 р. після землетрусу в Криму, Ялтинська фабрика лишилася напівзруйнованою, а вціліле устаткування та увесь штат працівників ВУФКУ вирішило перевести до Одеси. І хоча 1930-ті рр. були для кіностудії менш успішними, це не зменшує її внеску в українське кіно. Одеська кінофабрика завжди буде пам'ятатися такою, якою її описав у своїх нарисах Ю. Яновський, який міцно закріпив за нею символічну назву, – український Голлівуд на березі Чорного моря.

У березневому випуску журналу «Кіно» за 1927 р. було розміщено фото київської околиці – місця де невдовзі мало розпочатися спорудження Київської кінофабрики за проектом архітектора В. Рикова – професора Київського будівельного інституту. Останній згадував, що взявся за роботу над проектом на початку 1926 р., а у вересні закінчив роботу³²⁴. Головний павільйон будували, взявши за основу павільйон Одеської кінофабрики та збільшивши його розміри у 5 разів³²⁵. У цей час ВУФКУ перебралося з Харкова до Києва. Наприкінці травня 1926 р. Київський окружний виконавчий комітет (Окрвиконком) передав у користування ВУФКУ садибу із будинками на бульварі Шевченка³²⁶.

Історія побудови кінофабрики, яка дуже добре відображена в архівних документах, є показовою в контексті політики адміністрування кіногалузі другої половини 1920-х рр. Будівельний сезон планувалося закінчити до жовтня 1928 р. Уже тоді, ще навіть незбудовану кінофабрику в Києві преса називала «фортецею кіно»³²⁷, «українським Голлівудом»³²⁸, «майбутньою цитаделлю української кінематографії»³²⁹. Такі гучні імена застосовувала у своїх нотатках не лише радянська преса, а й закордонна. Приміром, «українським Голлівудом» майбутню фабрику в Києві називала і бельгійська газета «Драпо Руж»³³⁰.

П. Нечес у своїх спогадах зазначав, що ідеї побудови нової кінофабрики почали обговорювати ще наприкінці 1924 р. Тоді Правління ВУФКУ на колегіях

³²⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1473. Арк. 42.

³²⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 252. Арк. 47.

³²⁶ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 43. Арк. 40.

³²⁷ Гарбер Й. Фортеця кіно. *Кіно*. 1927. № 5 (17). С. 4.

³²⁸ Данькевич Б. Будують. *Кіно*. 1927. № 8 (20). С. 4.

³²⁹ Бояр О. Перший промінь. *Кіно*. 1927. № 18 (30). С. 16.

³³⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1473. Арк. 41.

НКО наголошувало на тому, що наявні виробничі бази можуть задовольнити потреби прокату лише на 15-20%. Тим працівникам, які час від часу їздили у закордонні відрядження, ставилося завдання звертати увагу на тамтешні кінофабрики і, за нагоди, консультуватися щодо будівництва такої в Києві³³¹. За словами П. Нечеса, у 1925 р. вже було кілька варіантів фабрики в макетах. Але вони зовсім не передбачали запровадження звукового кіно. Згодом це завдало великого клопоту. «Новозбудована Київська кінофабрика, коли перейшли на нову технологію, виявилася зовсім непристосованою до її вимог. Шуми з вулиці та й шум у павільйоні не давали можливості працювати двом або й більше групам. На час зйомки однієї групи ми мусили припиняти роботу в інших групах»³³². Це при тому, що фабрику було розраховано на одночасну знімальну роботу 15 режисерських груп³³³. У цьому контексті варто зазначити, що в серпні 1930 р. «Кіно-газета» називала фабрику «боржником культурної революції» через недовиконання виробничого плану та звинувачувала в тому дирекцію³³⁴.

У лютому 1926 р. почали роботу над проектом побудови. Голова Правління ВУФКУ З. Хелмно вів активні переговори з Київським окружним виконавчим комітетом. ВУФКУ повідомляло НКО, що в Києві не знайшлося жодної організації, яка взяла б на себе побудову кінофабрики, у зв'язку з чим ВУФКУ збирається здійснювати будівництво власним апаратом і коштом³³⁵. У зв'язку з тим, що фабрику треба було звести в короткі строки, прохання викладені перед НКО були такими: прискорити клопотання перед Раднаркомом про дозвіл будувати кінофабрику; дозволити ВУФКУ укласти угоду на місце, відведене для кінофабрики, не чекаючи дозволу Раднаркому. За словами ВУФКУ, ця угода не нестиме за собою серйозних зобов'язань, і, в разі відмови Раднаркому, її можна буде скасувати. Також ВУФКУ прохало в НКО дозволу на закупівлю будівельних матеріалів, не чекаючи офіційного дозволу Раднаркому. Раптом що, все це можна

³³¹ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 202.

³³² Там само. С. 203.

³³³ Гарбер Й. Фортеця кіно. С. 4.

³³⁴ Київська кінофабрика – кандидат на чорну дошку! *Кіно-газета*. 20 серпня 1930. № 23 (53). С. 2.

³³⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1473. Арк. 2.

було б продати³³⁶. У лютому 1926 р. вийшла постанова колегії НКО, яка задовольняла всі прохання ВУФКУ³³⁷. НКО у доповідній записці до Економічної наради УСРР пояснював мотиви вибору Києва не лише зручним географічним положенням. Додаткова причина полягала в тому, що будівництво в Києві було б менш затратним через менший брак будівельних матеріалів та кваліфікованої робочої сили³³⁸.

Серед газетних публікацій тих часів, що стосуються значення майбутньої кінофабрики, привертає увагу думка українського геолога П. Тутківського. Він наголошував, що кінофабриці необхідно зафіксувати для нащадків Дніпрові пороги, які неводовзі зникнуть³³⁹. Академік додав, що він ні в якому разі не виступає проти будівництва електростанції, а навпаки, вітає її появу.

У процесі будівництва враховувалися найкращі технічні можливості. Устаткування для електростанції, приміром, було замовлено у Швеції³⁴⁰. Співпраця з постачання окремих частин фабрики провадилася також з такими країнами, як США, Німеччина та Франція³⁴¹. Проте під час будівництва виникали елементарні проблеми, яких можна було уникнути одразу. Наприклад, у доповіді про ревізію Київської кінофабрики, адресованій НКО УСРР, згадується про виявлення негарної кладки цегли, її руйнування та побудову нової³⁴². Попередній план закінчити будівництво до осені 1928 р. реалізований не був. У квітні 1929 р. повідомлялося, що потрібен принаймні ще один рік для остаточного завершення будівництва. Незважаючи на це окремі знімальні групи почали працювати на фабриці, коли ще не були встановлені навіть вікна³⁴³. Перша кінострічка «Ванька і месник» режисера А. Лундіна була випущена Київською кінофабрикою у 1928 р. Показником надзвичайного поспіху є те, що її зйомки почалися у жовтні 1927 р., провадячись вночі, тому що вдень добудовувалися павільйони³⁴⁴. У червні 1929 р. на

³³⁶ Там само. Арк. 2 (зв).

³³⁷ Там само. Арк. 4.

³³⁸ Там само. Арк. 7.

³³⁹ Там само. Арк. 42.

³⁴⁰ Гарбер Й. Наші підсумки. *Кіно*. 1927. № 23/24 (35/36). С. 8.

³⁴¹ Борський О. К.К-Ф. *Кіно*. 1929. № 7 (54). С. 8.

³⁴² ЦДАВО України. Ф.166. Оп. 7.Спр. 252. Арк. 45.

³⁴³ Борський О. К.К-Ф. С. 9.

³⁴⁴ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 42.

кінофабриці працювали 12 режисерських груп³⁴⁵. Дослідник В. Миславський пише про 8 режисерських груп, які розпочали свою роботу в червні 1929 р., серед них, зокрема: група О. Довженка («Земля»), М. Шпиківського («Хліб»), А. Кордюма («Останній лощман»), О. Каплера («Право на жінку»), Г. Гричера («Квартали передмістя»), Л. Френкеля («Сам собі Робінзон»)³⁴⁶.

Голова ревізійної комісії М. Васильов оцінював будівлю кінофабрики в суму близько 4 000 000 карбованців.³⁴⁷ Цифру у понад 4 000 000 карбованців вказує і канадський дослідник Б. Небесьо³⁴⁸. Початкові розрахунки були майже вдвічі меншими. За даними НКО приблизний кошторис мав бути 2 200 000 карбованців, з них на спорудження кінофабрики – 1 500 000 карбованців, а на устаткування планувалося витратити 700 000 карбованців³⁴⁹. Ті ж самі цифри знаходимо і в спогадах П. Нечеса³⁵⁰. Саме фінансове питання стало чи не найбільшою проблемою для ВУФКУ практично одразу після початку будівництва кінофабрики і до самого його завершення.

У доповіді ревізійної комісії НКО 1927 р.³⁵¹ повідомлялося про недостатнє вивчення проєкту будівничого плану, що заздалегідь не розраховано точного загального кошторису, будівництво фабрики не було здано певній фірмі, а провадилось зусиллями ВУФКУ, яке створило власний комітет. Згадувалося прізвище професора В. Рикова. На думку комісії, ВУФКУ вчинило неправильно, довіривши розробку проєкту одній особі без оголошення конкурсу. Коло осіб, задіяних у цій справі дійсно не було великим, використовувалися студентські роботи Художнього інституту та проводилися консультації з Одеською кінофабрикою³⁵². Цифру 4 млн карбованців зустрічаємо і в доповіді Агітпропа

³⁴⁵ Косячний П. Півроку роботи: що зробила й робитиме Київська кіно-фабрика. *Кіно*. 1929. № 11 (58). С. 2.

³⁴⁶ Миславський В.Н. Українське кіномистецтво 20-х рр. XX ст.: організаційно-творчі трансформації : дис... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.04. Харків, 2018. С. 202.

³⁴⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 252. Арк. 48 (зв).

³⁴⁸ Nebesio Bohdan Y. Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet Film Industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2009. Vol. 29. Issue 2. P. 161.

³⁴⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1473. Арк. 7.

³⁵⁰ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 203.

³⁵¹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1489. Арк. 35.

³⁵² ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 128 (зв).

ЦК КП(б)У про стан кінофікації в УСРР у 1928 р. з поміткою, що таких коштів ВУФКУ не має і потребує кредитної допомоги³⁵³. У квітні 1927 р. Українською економічною нарадою (УЕН УСРР) було прийняте рішення як додаткове джерело прибутку для будівництва кінофабрики збільшити ціни на квитки в кінотеатрах³⁵⁴. Утім це не дуже допомогло³⁵⁵.

На засіданні членів Правління ВУФКУ за головування М. Скрипника в листопаді 1927 р. питання будівництва Київської кінофабрики, яке йшло окремим пунктом у протоколі обговорення, було зняте з порядку денного. У зв'язку з цим заступник голови Правління З. Сідерський подав додаток до протоколу, у якому висловив свою позицію щодо будівництва Київської кінофабрики. За його словами, треба було відстрочити будівництво на кілька років. Однак тепер, коли про Київську кінофабрику говорять не тільки в СРСР, а й по всій Європі, найкращим варіантом розвитку подій є якнайшвидше закінчення її побудови.

У протоколі РНК від 3 травня 1928 р. колегію НКО звинуватили у безгосподарності та надмірному збільшенні витрат на будівництво у зв'язку з тим, що джерела фінансування остаточно так і не були встановлені, а також не було кінцевого плану та відповідальних за його здійснення. Перед НКО ставилося навіть завдання дослідити доцільність існування двох фабрик – у Києві та Одесі³⁵⁶, а перед ВУФКУ -найскоріше почати хоча б часткову експлуатацію фабрики. І найголовніше рішення – план будівництва мав бути обмежений на загальну суму 2 500 000 карбованців³⁵⁷. У листі до ВУЦВК від 7 травня 1928 р. НКО апелював до того, що вартість будівництва орієнтовно була визначена Держпланом у суму 2 500 000 карбованців, але кошторис був приблизний, без урахування вартості закордонного устаткування та апаратури³⁵⁸. НКО стверджував, що ще в грудні 1926 р. до РНК були подані матеріали, за якими вартість кінофабрики оцінювалася у 3 284 000 карбованців³⁵⁹. Однак цей план РНК затверджений не був.

³⁵³ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2692. Арк. 64.

³⁵⁴ ЦДАВО України Ф. 166 Оп. 6 Спр. 1473. Арк. 64.

³⁵⁵ Там само. Арк. 95.

³⁵⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1473. Арк. 68 (зв).

³⁵⁷ Там само. Арк. 68.

³⁵⁸ Там само. Арк. 77 (зв).

³⁵⁹ Там само. Арк. 77 (зв).

У травні 1927 р. керівництво ВУФКУ порушило перед РНК питання кредитування будівництва. Тяжкий фінансовий стан пояснювався неврегульованими відносинами із Совкіно, виявленням підвищеної вартості будівлі кінофабрики. Розмір необхідного кредиту мав складати 1 800 000 карбованців, але представники банків на проведеній нараді 28 грудня 1927 р. відмовилися його надати³⁶⁰. Тому НКО прохав ВУЦВК скасувати постанову РНК³⁶¹. Але президія ВУЦВК на це не пішла³⁶². У березні 1928 р. НКО звернувся з листом і до ЦК КП(б)У за фінансовою допомогою. У ньому говорилося, що для того аби закінчити в основі фабрику, потрібна дотація, за прикладом дотації Совкіно в Росії, або довготерміновий кредит у сумі 1 800 000 карбованців³⁶³. Комітет банків, який збирався двічі, у кредитуванні відмовив, у зв'язку з чим НКО й звернувся до ЦК КП(б)У. В. Миславський зазначає, що на спорудження та обладнання фабрики за кошторисом було відпущено 3 800 000 карбованців³⁶⁴, а фабрика будувалася на кошти ВУФКУ за обмежених кредитів. У свою чергу, комісія НК РСІ УСРР, яка проводила перевірку ВУФКУ, клопотала про дотації Раднаркомом УСРР для покриття будівельних витрат.

Преса надавала не лише схвальні відгуки. У харківському журналі «Аванград» за січень 1930 р. в одному з аналітичних оглядів його автор С. Власенко писав, що значним недоліком є завеликий павільйон, у якому все одно ніде працювати, бо один одному заважають декорації, шум та ходьба. Причину такої непродуманості він вбачав у тому, що «нікого з тих, хто мав працювати і працює вже зараз над кінематографічною продукцією, не питали, як, на їхню думку, краще будувати. Ймовірно, думки компетентних у цих питаннях кінопрацівників вважалися непотрібними (правда, проект фабрики зачитували працівникам Одеської фабрики, але тоді, коли вже фабрика будувалася)»³⁶⁵.

³⁶⁰ Там само. Арк. 70.

³⁶¹ Там само. Арк. 79.

³⁶² Там само. Арк. 86.

³⁶³ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2691. Арк. 19 (зв).

³⁶⁴ Миславський В.Н. Українське кіномистецтво 20-х рр. XX ст.: організаційно-творчі трансформації : дис... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.04. Харків, 2018. С. 201.

³⁶⁵ Миславський В.Н. Вказ. праця. С. 203.

Отже, будівництво кінофабрики супроводжувалося постійними непорозуміннями. Замах на зведення найбільшої кінофабрики СРСР потребував значних капіталовкладень, яких ВУФКУ не мало. Неврегульовані відносини із Совкіно тільки погіршували фінансову спроможність ВУФКУ, тоді як кошти від прокату на союзному ринку не були б зайвими. Держава не дуже поспішала на допомогу з вирішенням питань додаткового фінансування або врегулювання відносини із Совкіно. У зв'язку з відходом від ВУФКУ Ялтинської кінофабрики постійно лунали заклики закінчити справу якнайскоріше, а будівельні роботи постійно переривалися. Саме в цей період у ВУФКУ часто міняється керівництво і в людях, які були за часів старого Правління ВУФКУ, НКО вбачала причини складнощів, які виникали. Принаймні такі були аргументи у зверненнях до відповідних органів. Нестача коштів усе дужче розхитувала стан української кінематографії. На нашу думку, все це стало можливим через брак досвіду. Адже павільйони в Ялті та Одесі дісталися у спадок ще від імперських часів, вони були тією основою, на базі якої перетворилися в потужні осередки кіновиробництва. Коли ж справа дійшла до побудови фабрики з нуля, виявилось, що такий грандіозний задум потребує не лише зусиль, а й величезного досвіду.

2.3. Специфіка української кінорежисури 1920–30-х рр.

Політика українізації сприяла розвитку кінематографа, про що свідчить аналіз спеціалізованої преси. На основі порівняльного аналізу двох провідних часописів, які мали однакову назву – «Кіно», а видавалися в різних частинах України, а саме Києві та Львові практично в один і той же час, можна охарактеризувати основні риси розвитку кінематографа радянської України. Матеріали обох журналів яскраво ілюструють не лише специфіку, певні характерні особливості, пов'язані із територіальною роз'єднаністю, а й спільні риси процесів, які мали місце в кіно.

Деякі дослідники вже звертали на це увагу у своїх наукових працях. Харківський, а згодом київський журнал «Кіно», у порівнянні зі львівським, є більш представленим у науковій літературі³⁶⁶, його випуски доступні в мережі Інтернет³⁶⁷.

³⁶⁶ Брюховецька Л. І. Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно» (1925–1930)). *Українське мистецтво*. Київ, 1993. Вип. 1. С. 97.

Що ж до львівського часопису «Кіно», то у вільному доступі в мережі його немає, історіографія досліджень цього журналу є значно вужчою.

Часопис «Кіно», який видавався у Харкові (1925 р. і 1932–1933 рр.) та у Києві (1926–1932 рр.) щомісяця, дослідники називають журналом часу національного відродження³⁶⁸. Видання було засноване у 1925 р. ВУФКУ, як друкований орган відображення кінематографічних процесів у пресі. Поступово журнал став дискусійним майданчиком, на якому обговорювалися важливі проблеми мистецького, технічного, господарчого характеру. Починаючи з 1927 р., «Кіно» видавалося двічі на місяць із заголовком «Журнал української кінематографії». У ньому була наявна інформація про кінематограф України, інших радянських республік та закордонних країн. Часопис мав власних кореспондентів у Франції, Німеччині, США та Чехословаччині, у 1920-х рр. його отримували Паризька та Лондонська національні бібліотеки, академічна читальня в Празі, кіночитальня в Берліні³⁶⁹. Про популярність цього журналу свідчать спогади актора П. Масохи, який після зйомок «Людини з лісу», не отримавши запрошення бути штатним актором ВУФКУ, якого він так очікував, змушений був повернутися до роботи в театрі. Свій внутрішній стан він описував так: «Досадуючи, я перестав навіть читати журнал «Кіно» і тільки іноді ходив дивитися кінофільми ВУФКУ»³⁷⁰.

До складу редколегії часопису в різні роки входили: Б. Ліфшиц, М. Христовий, І. Воробйов, П. Косячний, Д. Фальківський, Г. Епик. Усі вони стали жертвами сталінського терору. Відомо, що М. Бажан брав активну участь у редагуванні журналу і написанні статей. У жодному номері його прізвище як редактора не зазначено. Але, судячи із фактів, зокрема з кількості написаних ним матеріалів про проблеми молодого українського кіно, спогадів сучасників, дослідники вважають,

³⁶⁷ Електронна бібліотека «Культура України». URL: <http://elib.nlu.org.ua/object.html?id=412> (дата звернення: 12.04.2018).

³⁶⁸ Сергій Тримбач. Журнал «Кіно» крізь призму часу / «Кіно» (1925–1933): систематичний покажчик змісту журналу / автори-упорядники: Н. Казакова, Р. Росляк. Київ : Міністерство культури України, Державний заклад «Національна парламентська бібліотека України», 2011. С. 17.

³⁶⁹ Деслав Є. ВУФКУ закордоном (Від нашого паризького кореспондента). *Кіно*. 1928. № 3. С. 6.

³⁷⁰ Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 105.

що М. Бажан був серед редакторів часопису³⁷¹. Багато талановитих митців того часу було залучено до процесу видання журналу. До постійного складу часопису входили: О. Довженко, Ф. Красицький, М. Івасюк, М. Глухов, К. Болотов, В. Дев'ятнін, Ю. Кривдін та інші. Усі вони ілюстрували журнал, малювали кіноплакати.

Історія заснування львівського журналу «Кіно» пов'язана з іменем Софії Кулик (псевдонім Соня Куликівна) – української письменниці, перекладачки, публіцистки. У 1923 р. вона була ініціатором створення кіноконцерну «Соня-фільм» та його власницею. Ця фірма займалася прокатом закордонних фільмів і кінострічок виробництва ВУФКУ. Першим українським радянським фільмом, який зміг пройти польську цензуру, був «Тарас Шевченко» П. Чардиніна. Процес цензурування тривав довгих 9 місяців. Прокатне товариство «Соня-фільм» доклало значних зусиль до того, щоб ця стрічку побачили галичани³⁷². Окрім прокату, ця студія займалася і створенням власних документальних фільмів.

Розвиток кіноконцерну та прибутки від цього дали можливість заснувати Софії Кулик у 1930 р. журнал кінематографії «Кіно», у якому вона була редакторкою. На той час це був єдиний україномовний часопис фільмової індустрії в Галичині³⁷³. У ньому друкувалися теоретичні статті, рекламні матеріали, новинки кіно, публікувалися матеріали, присвячені популярним акторам Голлівуду та Європи. Журнал мав розділи, присвячені радію, фото, театру, інформував про фотовиставки, театральні постановки, концертні виступи тощо. Розповсюджували його у Львові, США, Канаді. На відміну від часопису УСРР, який був створений як друкований орган ВУФКУ, львівський журнал був створений за ініціативи жінки. Видавцем часопису був Д. Кренжалівський – військовий, учасник українсько-польської війни 1918–1919 рр., який командував підрозділом УСС у складі УГА до її переходу за Збруч. З журналом співпрацювало багато відомих у Галичині митців, зокрема:

³⁷¹ «Кіно» (1925-1933): систематичний покажчик змісту журналу. С. 10.

³⁷² «Тарас Шевченко» на Західній Україні. *Кіно*. 1929. № 5 (53). С. 3.

³⁷³ Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920–1930-х років: матеріали до курсу «Історія перекладу»: навчальний посібник. Вінниця : Нова книга, 2015. С. 229.

кінооператор В. Гумецький, кінокритик Я. Бохецький, фотограф, оператор і режисер Ю. Дорош, усього понад 40 осіб³⁷⁴.

У 1930 р. обидва часописи зверталися до теми молоді. У київському номері стаття містила заклик до комсомолу України боротися проти «кінохалтури й міщанських смаків, проти розуміння кінематографії як «культурної» й «комерційної крамнички»³⁷⁵. У львівському випуску провина занедбаності кіно, на думку авторки Соні Куликівни, лежала на старшому поколінні, яке за природою своєю є консервативним і не розуміє цінностей кінематографа³⁷⁶. Серед проблем, які заважають розвитку кіномистецтва, вказаний гострий брак спеціалізованих навчальних закладів³⁷⁷. У київському журналі підіймали проблему розвитку дитячих фільмів у спеціальному тематичному випуску³⁷⁸. Також у номері опублікували дитячі листи з приводу того, які фільми вони хотіли б побачити.

Обидва часописи повідомляли про новини світового кінематографа. Для цього велися спеціальні інформативні рубрики. Київський журнал мав свою тематичну рубрику, присвячену огляду закордонних досягнень у кіномистецтві, назва якої змінювалась -«За кордоном», «Кадри Заходу», «По кінофабриках світу». Писали і про успіхи вітчизняних фільмів за кордоном, зокрема про довженківський «Арсенал» та глядацький захват від фільму в Парижі³⁷⁹. Київський журнал писав про Ч. Чапліна, який виступає позитивним і водночас безсилим героєм проти буржуазного світу³⁸⁰.

Львівська закордонна рубрика «Новинки зі світу» була більш інформативною. В ній приділялося значно більше уваги американському кіно, для чого була відведена окрема колонка. На обкладинках журналу часто з'являлися голлівудські кіноактриси: Нансі Карроль, Клара Боу, Ліліан Рот, Грета Гарбо. Остання не лише

³⁷⁴ Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920–1930-х років: матеріали до курсу «Історія перекладу». С. 230.

³⁷⁵ «Кіно – важлива ділянка роботи комсомолу». *Кіно*. 1930. № 7 (79). С. 1.

³⁷⁶ Куликівна С. До нашої молоді. *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 2. С. 1.

³⁷⁷ Куликівна С. До нашої молоді. С. 1.

³⁷⁸ Велика прогалина. *Кіно*. 1930. № 11 (83). С. 1.

³⁷⁹ Арсенал за кордоном. *Кіно*. 1930. № 2 (74). С. 14.

³⁸⁰ Орський З. Чарлі про себе. *Кіно*. 1930. № 1 (73). С. 12.

прикрашала обкладинки, їй була присвячена стаття³⁸¹. Не лише закордонні кінозірки прикрашали перші сторінки львівського журналу, актриса Українфільму Марія Дюсіметьєр теж була однією з них³⁸². В одному із випусків на обкладинці був режисер П. Чардинін із промовистим підписом «Батько українських режисерів»³⁸³.

Тема цензури за кордоном активно розвивалася в київському часописі, у якому розповідалося про це явище в таких країнах, як Німеччина, Англія, Франція, Чехословаччина, Італія, США³⁸⁴. Щодо Німеччини писали, що німецькі буржуазні газети підіймають черговий галас перед демонстрацією радянського фільму, переймаючись присутністю класових тенденцій у стрічках, а фільм «Броненосець Потьомкін» з великими складнощами дістався до німецьких екранів ціною вирізання сцени, де матроси кидають у море своїх офіцерів³⁸⁵. Про радянську кіноцензуру, звісно, не згадується. Замовчується те, що зарубіжні фільми перед тим, як їх представити глядачеві, проходили так звану «радянізацію», коли змінювалися титри, перемонтовувалися, або видалялися фрагменти, які не відповідали ідеологічним вимогам, могли і сюжет змінити³⁸⁶.

Примітним саме для львівського журналу є те, що там у спеціальній рубриці «З екрану В. України» немало місця відводилося для новинок екрану з УСРР, чого не було в київському журналі «Кіно», де про кіно Західної України та польське загалом важко щось знайти. У львівському журналі було присвячено статтю ВУФКУ, у якій розповідається про історію створення, детальний опис будівництва кінофабрики в Києві: «В Києві утворилося маленьке містечко, – котре називають «Українським Голлівудом»³⁸⁷. Ведучи мову про фільми, відзняті ВУФКУ, наголошувалося, що досі кінопродукція характеризується стрічками з народного життя, «знятими за мотивами історичних оповідань наших письменників»³⁸⁸. Галичани мали можливість переглянути стрічку П. Чардиніна «Тарас Шевченко», де головну роль

³⁸¹ Бохенський Я. Дівча з над синіх фйордів. *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4. С. 6.

³⁸² *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. Львів, 1932. Ч. 3-4 (31/32). С. 1.

³⁸³ *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. Львів, 1932. Ч. 5-6 (33/34). С. 1.

³⁸⁴ Цензура за кордоном. *Кіно*. 1930. № 9-10 (81/82). С. 12.

³⁸⁵ Там само. С. 12–13.

³⁸⁶ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 41.

³⁸⁷ ВУФКУ. *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4. С. 3.

³⁸⁸ Там само. С. 3.

зіграв їхній земляк актор А. Бучма, а також «Сорочинський ярмарок» Г. Гричера. Як було сказано нижче: «Дальших картин державна цензура при Міністерстві Внутрішніх Справ у Варшаві не дозволила висвітлювати і дала наказ жодного українського фільму не перепускати»³⁸⁹.

Писали і про закінчення зйомок фільму «Розбійник Кармелюк» режисера Ф. Лопатинського. Автор статті з деяким відтінком жалю пише: «Так повстають великі фільми, реалізовані галичанами, але не в Галичині»³⁹⁰. Львівський часопис швидко реагував на всі новинки кіно УСРР і розміщував їх на своїх сторінках, навіть якщо фільм ще не вийшов на екрани. Так було зі стрічками «Сіль» М. Білінського³⁹¹, «Перекоп» І. Кавалерідзе³⁹² та багатьма іншими. Додавали також кадри із фільмів. З яскравою назвою «ВУФКУ замовкло» повідомлялося, що в 1925 р. в радянській Україні оголосили про проєкт створення фільму «Слово о полку Ігоревім». «По великій бурі наступила тиша. Усе замовкло, тільки мабуть сценарій хрупають миші і «славословять» його автора»³⁹³. З надією писали про «Захара Беркута»: «В 1928 р. хто з нас не читав по всій українській пресі, що готується фільм І. Франка «Захар Беркут»... Терпеливо чекаймо, а щось виготовиться...»³⁹⁴.

Проінформував львівський журнал і про підпорядкування кіногалузі «Союзкіно»³⁹⁵. Окремо існувала рубрика під назвою «З російської продукції». У ній автори писали про кіноновинки. Одна із нотаток від 1932 р. інформує: «Радянська преса повідомляє, що «Союзкіно» приступило до праці над створенням радіо-фільму «Ленін» в трьох частинах. На першу часть мають припасти уривки з праць Леніна, на другу -спомини найближчих співробітників, а на третю -опінія о Леніні радянських та закордонних письменників. Цілість, можна сподіватися, буде рекордом світової нудьги»³⁹⁶. Подібна подача інформації стосовно радянського кіновиробництва є дуже характерною для львівського журналу, у цьому його певний колорит.

³⁸⁹ Там само. С. 4.

³⁹⁰ «Кармелюк». *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4. С. 4.

³⁹¹ «Сіль». *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 1. С. 6.

³⁹² «Перекоп». *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 1. С. 6.

³⁹³ ВУФКУ замовкло. *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 1. С. 6.

³⁹⁴ Там само. С. 6.

³⁹⁵ Союзкіно. *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4. С. 2.

³⁹⁶ Ленін. *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 7–8 (35/36). С. 10.

Про «Землю» О. Довженка у 1930 р. писали обидва часописи. У Львові вересневий випуск повідомляв, що останні 2 місяці європейський кіносвіт зайнятий цією стрічкою і що вся тамтешня преса, незважаючи на політичні переконання, сходиться на тому, що фільм «Земля» є одним із кращих у сезоні³⁹⁷. Більше все ж таки про «Землю» знаходимо в київському журналі. Процеси зйомок були під постійною увагою преси³⁹⁸. М. Бажан писав про те, що закиди біологізму «Землі» є непродуманими, і з неприхованим захопленням констатував, що хист О. Довженка не давав ще таких спокійних, продуманих та глибоких творів, як цей³⁹⁹. Схвальну рецензію стрічці дав і В. Левчук, який назвав її справжнім шедевром не лише радянської кінематографії, а й світової⁴⁰⁰.

У квітні, коли почалося цькування О. Довженка, а фільм заборонили до показу, сторінки часопису рясніють дописами, які виступають на захист режисера. Працівників, які висловлювалися з цього приводу, єднала думка про те, що стрічка є дійсно знаковою й такою, яка зробила беззаперечний внесок у розвиток кінематографії, а Д. Бідний просто намагається скомпрометувати «Землю» в очах громадськості⁴⁰¹. «Якщо ми не вміємо плавати, то чи слід робити висновки з цього, що треба вимагати, щоб море не було глибоке?», – відзначав Крилов, працівник московської друкарні⁴⁰². Бачимо, що незважаючи на відверту заборону фільму владою, шпальти київського журналу були на боці О. Довженка, друкуючи також закордонні відгуки про його фільм⁴⁰³.

Львівський часопис від київського відрізнявся наявністю низки тематичних розважальних частин. Яскравим прикладом цього є існування в ньому рубрики «Усміхнися» з анекдотами для читачів. Основним її героєм був Ч. Чаплін⁴⁰⁴. В одному з номерів за 1932 р. вміщені цікаві 10 заповідей для кіноманів, які в жартівливій формі пояснюють як правильно себе поводити під час кіносеансу. Серед них, зокрема, є такі: «Здійми капелюх. Чейже ти виглядаєш на добре

³⁹⁷ «Земля». *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 1. С. 7.

³⁹⁸ Кесельман О. Навздогін за сонцем. *Кіно*. 1930. № 2 (74). С. 12.

³⁹⁹ Бажан М. «Земля». *Кіно*. 1930. № 5 (77). С. 9.

⁴⁰⁰ Левчук В. «Земля». *Кіно*. 1930. № 6 (78). С. 8.

⁴⁰¹ За «Землю». *Кіно*. 1930. № 8 (80). С. 3.

⁴⁰² Інші про «Землю». *Кіно*. 1930. № 8 (80). С. 13.

⁴⁰³ Закордон про «Землю». *Кіно*. 1930. № 19. С. 14.

⁴⁰⁴ Чаплініяда. *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 1–2 (29). С. 5.

вихованого. Захочай ті позори»; «Сиди спокійно на своєму кріслі. Що тебе обходить хто сидить два ряди крісел за тобою. Навіть коли б це була твоя жінка зі своїм приятелем»; «Не ілюструй музичної ілюстрації. Ніхто не бажає слухати твого ліричного тенора чи баса»; «Не цілуйся в кіні. Пам'ятай, що часто образ рветься і на салі несподівано появляється світло»⁴⁰⁵.

Враховувалася львівським журналом і частка жіночої читацької аудиторії⁴⁰⁶. Що стосується жіночої тематики в київському журналі, то в одному із номерів ми знайшли шарж, який складається з двох частин, на одній із них зображено чоловіка, який бачить на екрані гарних актрис, інша частина розкриває очі на дійсність, у якій жінки не обмежуються ролями актрис, а беруть активну участь у процесі зйомок, працюючи на різних посадах⁴⁰⁷.

На сторінках львівського часопису читачам доволі часто пропонували участь у різноманітних конкурсах. Умови одного із таких конкурсів стосувалися написання сценарію фільму про життя карпатських селян. Це мав бути перший фільм про життя на Галичині. Драматургам відводилися грошові винагороди в розмірах 250, 100 і 50 доларів⁴⁰⁸. Одним із засобів спілкування з читацькою громадськістю були кросворди та анкети. Учасникам однієї з таких анкет пропонувалося скласти список 12 найкращих режисерів та акторів з обов'язковим обґрунтуванням, чому обрані саме ці люди. Редакція повідомляла, що уклала свій список, і в разі збігу автори-учасники отримають винагороди – «в постаті фотосів їх любимців»⁴⁰⁹. Львівський часопис намагався бути якомога ближчим до своєї читацької аудиторії. Редакція навіть розміщувала купони на знижки при покупці двох білетів на сеансах кінотеатрів та театрів не лише у Львові, а й в інших містах. В

⁴⁰⁵ 10 заповідів для кіноманів». *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 7–8 (35/36). С. 11.

⁴⁰⁶ Дітріх М. Якою повинна бути ідеальна дружина? *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 42 (14). С. 2.

⁴⁰⁷ Як обиватель уявляє собі жінку в кіні і що вона насправді там робить. *Кіно*. 1930. № 5 (77). С. 16.

⁴⁰⁸ Конкурс на фільмове лібретто (сценар). *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 44–45 (16/17). С. 6.

⁴⁰⁹ Анкета «Наші любимці». *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 1–2 (29). С. 6.

одній із таких купонних вкладок, дійсної з 16 по 31 січня 1931 р., серед кінострічок знаходимо і фільм виробництва ВУФКУ «Фата моргана»⁴¹⁰.

Також часопис активно намагався розширювати свою читацьку аудиторію. У кожному з випусків можна побачити маленькі вставочки зі словами «Просимо жадати наш журнал по всіх кіосках і книгарнях!»; «Просимо поширювати наш журнал між знайомими!»; «Чи Ви з'єднали нам хоч одного нового передплатника?». Усе це свідчить про налагоджений контакт із громадськістю. Примітним є те, що цей часопис не був друкованим органом якоїсь організації, а приватним проєктом. Редакція журналу на чолі із С. Куликівною зробила «Кіно» дійсно журналом, вартим уваги, і пізнавальним, і розважальним водночас, таким, який враховує різноманітні інтереси громадськості.

З початком 1930-х рр. київський журнал став майданчиком для публікацій тематичних планів⁴¹¹. На сторінках журналу розміщували статистичні досягнення за останні 5 років⁴¹². Цей часопис відображає політику центру, яка була спрямована на поглинення автономії українського кінематографа. Саме на сторінках українського радянського «Кіно» С. Орелович висловлював обурення з приводу планів підпорядкувати всі республіканські кіноорганізації центру⁴¹³. Успіхи ВУФКУ, на думку Л. Брюховецької, були предметом заздрості з боку російської сторони, яка не змогла організувати конкурентоспроможний ринок кіно⁴¹⁴. На сторінках журналу, який тоді ще мав відносну свободу, часто виловлювалися протести з цього приводу.

В одному з останніх випусків за 1929 р. повідомлялося, що російська тижнева газета «Кіно» розмістила карикатуру, скеровану проти ВУФКУ: «Тоне у воді «малорос» в шароварах, з оселедцем, у вишитій сорочці, з довгими вусами. Тоне від того, що на ньому повішано тягарі: «Леся», «За монастырской стеной», «Большое горе маленькой женщины», і тягне рука до «Землі» берега»⁴¹⁵. Автор нотатки висловлював обурення з цього приводу, наголошуючи, що нікому не забороняється

⁴¹⁰ Купони на знижкові білети до мійських театрів і кінотеатрів у Львові і на провінції». *Кіно: журнал кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4.

⁴¹¹ Засади тематичного пляну. *Кіно*. 1930. № 18 (87). С. 1–6.

⁴¹² Гал В. Як за п'ятиліткою ростуть наші кадри. *Кіно*. 1930. № 7 (79). С. 6–7.

⁴¹³ С Л. Ор. Де-які підсумки кіно-наради. *Кіно*. 1928. № 3 (39). С. 1.

⁴¹⁴ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 38.

⁴¹⁵ Свій. Обережно, товариство? *Кіно*. 1929. № 21–22 (69/70). С. 2.

мати свою думку про продукцію, яку виробляє ВУФКУ, однак «навіщо українську радянську кінематографію показувати в рисах, характерних доби «малоросейщини». Не личить воно радянській російській газеті дотримуватися русотяпських традицій»⁴¹⁶. Виходячи з цього, варто зазначити, що національний характер українського кіно міг бути причиною бойкоту кінокартин ВУФКУ, який здійснювала РСФРР.

Період українізації мав позитивні наслідки. Випуски «Кіно» за 1926-1929 рр. є прямим доказом цього. На обкладинках 1920-х рр. були А. Бучма в ролі Т. Шевченка, акторка Н. Ужвій, кадри не лише з вітчизняних, а й із зарубіжних кінофільмів. Друкувалися матеріали, які віддавали належне розвитку українського кіно. М. Бажан писав в одній зі своїх статей про те, що українська кінематографія є найміцнішою кінематографією Союзу. «Це не хвальба кулика, що звик власне болото вище небес превозносити. Це лише констатування факту. Проти факту рожном не попреш. Можливо, факт такий не всім до вподоби? Та що поробиш?»⁴¹⁷.

Рубрика про закордонні кіноновини була значно яскравішою та різноманітнішою, кожен випуск вмщував анонси про вихід того чи іншого фільму. Починаючи з 1930-х рр., про закордонну продукцію писали все менше. Примітно, що в одному з випусків 1929 р. в рубриці «По кінофабриках світу» повідомлялося про нещодавню виставку плакатів кінофільмів ВУФКУ у Львові з додаванням фотокартки⁴¹⁸. У 1920-х рр. існувала в українському радянському журналі й розважальна рубрика для читачів «Весела сторінка». В одному із таких розділів розмістили «Афоризми про кіно», автором деяких з них був О. Довженко, який тоді підписувався Сашком: «Ми хочемо працювати до 100 літ. Просимо не заважати»; «Сценаристе! Знай, чого не треба писати. Режисере! Знай, чого не треба знімати»⁴¹⁹.

Щодо контактів редакції із передплатниками, то тут теж спостерігається велика різниця. «Кіно» ВУФКУ 1920-х рр. було ближчим до своєї читацької аудиторії, ніж у подальші роки. Про це свідчить оголошення від видавництва до річних

⁴¹⁶ Там само. С. 2.

⁴¹⁷ Б. М. Факти і висновки. *Кіно*. 1927. № 1 (13). С. 1.

⁴¹⁸ Плакати ВУФКУ на виставці у Львові. *Кіно*. 1929. № 5 (53). С. 12.

⁴¹⁹ Сашко. Афоризми про кіно. *Кіно*. 1928. № 2 (38). С. 16.

передплатників, де зазначалося, що всім будуть надіслані премії⁴²⁰. У 1920-х рр. розміщували ігри, кросворди, переможці яких отримували премії. Проводилися конкурси на кращу аматорську фотографію. У складі комісії, яка визначала призові місця, були П. Нечес, як член Правління ВУФКУ, М. Бажан, О. Довженко, Д. Демуцький. У конкурсі могли брати участь усі бажаючі, окрім професійних фотографів. Нагороджували призерів фотоапаратами німецьких марок, за третє місце можна було отримати всі кінокнижки українською мовою, що вийшли в період з 1926 по 1929 рр., а також усі випуски журналу⁴²¹. У випусках 1920-х рр. можна зустріти дружні шаржі, головними героями яких були режисери. Яскравим прикладом може слугувати малюнок І. Ніжника «Той, що тримає «Землю» в руках», де художник зобразив О. Довженка, який тримає на своїх плечах весь тягар планети⁴²².

Проаналізовані нами два часописи достатньою мірою ілюструють процеси, які відбувалися в галузі українського радянського кіно другої половини 1920-х – початку 1930-х рр. У процесі порівняльного аналізу випусків 1920-х і 1930-х рр. київського журналу «Кіно» було виявлено контраст між ними, починаючи з 1930 р. З того часу київський журнал наповнений ідеологічними схемами і закликами боротьби із безплановістю та буржуазними традиціями й смаками. Однак, при аналізі випусків за 1920-ті рр., різниця майже непомітна. Ідеологічна складова присутня, але не в таких обсягах, без наказових форм на кшталт «викорінити» «вдарити» тощо.

Наслідком припинення українізації стала зміна проблематики київського журналу, рамки вміщених у ньому публікацій значно звузилися. Розквіт київського часопису припав на роки українізації, а вже у 1933 р. журнал перестає існувати. Львівське видання протрималося трішки довше – до 1936 р., не витримавши конкуренції з польськими часописами. Існування цих двох журналів, хоч і в різних соціально-економічних та політичних умовах може свідчити про те, що українське кіно було якісним, цікавим та затребуваним. Журнал в УСРР, будучи друкованим

⁴²⁰ До наших передплатників. *Кіно*. 1929. № 23–24 (71/72). С. 9.

⁴²¹ Конкурс на ліпшу аматорську фотографію. *Кіно*. 1929. № 6 (54). С. 3.

⁴²² Ніжник І. Той, що тримає «Землю» в руках. *Кіно*. 1929. № 18 (64). С. 16.

органом ВУФКУ, почав виходити в середині 1920-х рр., його багатогранність, різноманітність публікацій, а також той факт, що на його шпальтах публікувалися статті на захист української кіноавтономії, або й просто відповіді на гострі випадки з боку російської преси, є одним із наслідків українізації у сфері кіно. І те, що публікації 1920-х рр. за тематикою є наближеними до львівського журналу, це ще раз підтверджує.

За винятком окремих моментів, пов'язаних з іноземним прокатом, який не був налагоджений достатньою мірою, загалом стан кіновиробництва радянської України протягом існування ВУФКУ можна охарактеризувати як позитивний. Подальша централізація кіновиробництва, якій опиралися українські республіканські органи, була черговим гвинтиком у спорудженні тоталітарної держави.

РОЗДІЛ 3. КІНОРЕЖИСУРА ЧАСІВ ВУФКУ (1922–1930 рр.)

3.1. Вплив запрошених кінорежисерів на радянське кіно в УСРР

Режисери, які працювали на Ялтинській кінофабриці, практично всі були запрошені ВУФКУ з РСФРР. До когорти так званих «дореволюційних майстрів», які приїхали з РСФРР, належав В. Гардін (1877–1965), справжнє прізвище якого – Благонрахов. До того він працював актором і режисером російських театрів. В. Гардін одним із найперших почав фільмувати до Ялти, приїхавши туди на лікування в 1922 р. Велися також переговори з іншими російськими дореволюційними режисерами, такими як Я. Протазанов та П. Чардинін. Останній з 1923 р. розпочав свою режисерську діяльність на Одеській кіностудії. Протягом 1922–1924 рр. В. Гардін зняв 8 кінострічок: 2 агітаційні та 6 ігрових⁴²³. Українська тематика представлена у таких його фільмах, як «Отаман Хміль» та «Остап Бандура». Варто зазначити, що на роль матері Остапа в кінофільмі «Остап Бандура» режисер запросив українську акторку театру М. Заньковецьку. На сьогодні «Остап Бандура» вважається втраченим фільмом, як і більшість кінострічок, створених на ранньому етапі німого кіно. Згодом ВУФКУ доручило В. Гардіну знімати фільм «Тарас Бульба». У серпні 1923 р. він почав підбирати акторів, консультуватися з групою етнографів. Але проєкт призупинили. Кінознавець Л. Госейко пише, – це сталося у зв'язку з тим, що новоутворена німецько-російська кінофірма вже приступила до зйомок фільму з аналогічною назвою⁴²⁴. У 1924 р. В. Гардін покинув Ялтинську кінофабрику, переїхавши працювати режисером та актором на ленінградські кіностудії «Держкіно», «Білдержкіно», «Ленфільм».

Ще одним російським режисером, який обрав Ялтинську кінофабрику для роботи, був В. Турін (1895-1945). Народився в Петербурзі в родині адвоката. Досить цікавим фактом його біографії є переїзд у 1912 р. до США, де в Бостоні жили його родичі. Ця частина життя В. Туріна не є достатньо висвітленою. Відомо, що наступного року він вступив до Массачусетського технологічного інституту та

⁴²³ Миславский В.Н. Творческие работники РСФСР в украинском кинематографе 1920-х годов. *Науч. ведомости БелГУ*. Белгород, 2016. № 21. Вып. 31. С. 119–124.

⁴²⁴ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 30.

отримав фах інженера. Після закінчення навчання 22-річний В. Турін вирушив до Голлівуду, де працював наступних 5 років. В якому саме статусі, теж невідомо. За одними джерелами, він був статистом, за іншими одним російським режисером, який обрав Ялтинську кінофабрику для роботи – займався режисеруванням фільмів студії «Вайтограф», яка невдовзі розорилася⁴²⁵. Без сумніву, 10 років життя за кордоном не могли не вплинути на формування молодого російського емігранта. Мало хто з радянських режисерів того часу мав досвід такого довготривалого перебування в США, тим паче роботи в Голлівуді. У 1922 р. В. Турін зупиняється в Ялті. Його першим великим дебютом стала кінострічка «Боротьба велетнів» за сценарієм С. Лазуріна⁴²⁶. У постановці брали участь німецький художник-архітектор Р. Шарфенберг, французький оператор Л. Форестьє⁴²⁷ та 5 тисяч осіб: робітники, комсомольці, учні й червоноармійці⁴²⁸. Сюжет фільму побудований навколо двох конкуруючих між собою текстильних фірм. Одна з них, яка мала машину, що дозволяла обходитися без праці людей, почала випереджати іншу, тож робітники залишилися без роботи. Це призводить до організації повстання проти капіталістів. Взимку 1926 р. фільм було презентовано на громадському перегляді в м. Ялта, де він отримав схвальну оцінку⁴²⁹. На початку 1927 р. в пресі писали про те, що «Боротьба велетнів» буде презентована у Відні⁴³⁰.

У травні 1926 р. В. Турін розпочав роботу над створенням фільму «Провокатор» за сценарієм О. Досвітнього. Фільм про вбивство П. Столипіна вийшов у прокат в лютому 1927 р. У центрі сюжету – студент, який потрапив у вир революції і, не витримавши жандармських утисків, стає інформатором⁴³¹. У процесі зйомок мала місце історія зі змінами в сценарії без згоди на те автора. О. Досвітній хотів бути присутнім під час підбору акторів, але йому повідомили, що режисер В. Турін уже поїхав до Москви. Правління ВУФКУ погодилося на прохання автора,

⁴²⁵ М. Черненко. Виктор Турин / 20 режиссерских биографий. URL: <http://istoriya-kino.ru/books/item/f00/s00/z0000033/st018.shtml> (дата звернення: 22.05.2020).

⁴²⁶ «Боротьба велетнів». Монтажні листи. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Montazhni-lysty-Borotba-veletniv-min-1.pdf> (дата звернення: 07.05.2020).

⁴²⁷ Ю.Я. Творці «Боротьби велетнів». *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 22.

⁴²⁸ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 27.

⁴²⁹ Відгуки на картину «Боротьба велетнів». *Кіно*. 1926. № 4. С. 17.

⁴³⁰ Кац Л. Екран Відня. *Кіно*. 1927. № 1 (13). С. 15.

⁴³¹ Стрільчук Д. Кіно і психіка. *Кіно*. 1927 № 3 (15). С. 11.

однак пізніше виявилось, що акторів уже підібрали. Коли письменник прибув на Ялтинську кінофабрику для участі в постановці консультантом, то виявилось, що на фабриці вже працюють із тим варіантом сценарію, зміни в якому О. Досвітній не схвалив⁴³². Письменнику повідомили, що кінофабрика і режисер мають низку пропозицій. О. Досвітній запропонував ставити фільм за його сценарієм, не відмовляючись при цьому деталізувати його разом з режисером. Сценарій, який сценарист Ялтинської кінофабрики змінював без нього, самому автору не показали і він змушений був вірити слову директора, що той варіант не годиться. На пропозицію О. Досвітнього знімати стрічку за його сценарієм, дирекція відповіла, що з центру одержано наказ «Проробити і ставити», а якщо переробленого варіанту немає, то треба запросити в центру дозволу. О. Досвітньому довелося чекати, водночас знайомлячись ближче з В. Туріним, після чого письменник зрозумів, що цей режисер не підходить⁴³³. Про це письменник повідомив дирекцію кінофабрики з проханням не псувати фільм, на що відповіді не отримав.

Після місяця очікування відповіді О. Досвітній повідомив, що хоче передати сценарій іншому режисерові, бажано тому, який має досвід роботи в театрі. При цьому він наголосив, що не відмовлятиметься брати з таким режисером участь в обробці кінострічки. В отриманій відповіді було сказано повертатися до Харкова, з чого письменник зробив висновки, що фільм зніматися не буде. Проте невдовзі виявилось, що це не так. «Автор запитує про це ВУФКУ. Ні згука. Автор запитує вдруге з заявою, що вживе заходів до захисту прав, в разі ВУФКУ не дасть задовольняючої відповіді. ВУФКУ ні згука. Воно цілком ігнорує автора. Автор передає справу Товариству Драматургів для захисту авторських прав. ВУФКУ ні згука»⁴³⁴. Протести О. Досвітнього проти змін у його сценарії могли стати однією з причин того, що після постановки «Провокатора», у червні 1927 р., В. Турін покинув Ялтинську кінофабрику⁴³⁵. Подальша його режисерська діяльність була пов'язана з кінотрестом «Востоккіно».

⁴³² ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 8600. Арк. 95.

⁴³³ Там само. Арк. 96.

⁴³⁴ Там само. Арк. 96.

⁴³⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

Режисер Г. Тасін (1895–1956) теж починав свою діяльність у кінематографі на Ялтинській кінофабриці [Додаток В]. Народився на Смоленщині, справжнє прізвище – Розов, випускник юридичний факультету. З 1920 р. очолював Київський окружний фотокінокомітет, а після націоналізації кіногалузі – Всеукраїнський кінокомітет. З 1921 р. – член РКП(б). У 1923–1924 рр. був режисером Правління ВУФКУ в Харкові, у 1925–1927 рр. – першим директором кіностудії в Ялті. Окрім режисерської діяльності, Г. Тасін встиг попрацювати сценаристом, а також мав керівницький досвід у кіногалузі. У 1925 р. він взявся за створення фільму на кримськотатарську тематику. Кінострічка «Алім», в основі якої лежить народна легенда, вийшла на екрани в 1926 р.⁴³⁶ Кримський письменник Іпчі Умер разом з М. Бажаном написали сценарій. Запит на кримськотатарську народну тематику був наслідком проголошеного партією курсу на коренізацію.

Зйомки проходили переважно в Криму. Задля точної передачі побутових деталей у процесі постановки для консультування було запрошено директора кримського національного музею. Також сценарій обговорювався зі знавцями татарської старовини⁴³⁷. Роль Аліма виконав народний артист Криму Хайрі Емір-Заде, а в зйомках масових сцен брали участь місцеві кримські татари⁴³⁸. В основі сюжету цього пригодницького фільму було життя кримських татар у середині ХІХ століття. Головний герой стрічки не може змиритися з пригніченням робітників та, обравши революційний шлях, іде в підпілля. У фільмі також присутня і любовна лінія, представлена історією кохання головного героя та дівчини Сарри із заможної родини. Кінопреса писала про те, що перед режисером стояло нелегке завдання уникнути так званої екзотичності у спробі відтворення життя кримських татар, яке йому вдалося виконати⁴³⁹.

⁴³⁶ «Алім». Монтажні листи. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Alim-montage-list.pdf> (дата звернення: 10.05.2020).

⁴³⁷ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 247.

⁴³⁸ «Алім». *Кіно*. 1926. № 8. С. 23.

⁴³⁹ Люди з екрану. *Кіно*. 1927. № 3 (15). С. 6.

У наступному фільмі Г. Тасіна «Ордер на арешт» була присутня тема жіночої психології та ознаки психологічної драми⁴⁴⁰. Сам режисер називав стрічку драматичним епізодом⁴⁴¹. За сюжетом більшовики під час відступу довірили зв'язок з підпіллям дружині голови ревкому, яка ховає секретний пакет, а згодом її арештовують білогвардійці. Під час допитів жінка не називає місцезнаходження пакета. І лише коли погрози білогвардійців лунають на адресу її малолітнього сина, психіка головної героїні не витримує і вона потрапляє до лікарні. Там під час марень, вона говорить де знаходиться пакет, що дозволяє ліквідувати більшовицьке підпілля. В «Ордері на арешт» розкриттю внутрішнього світу героїні, її переживанням, приділена значна увага, і саме це відрізняє фільм від пересічної кінострічки, присвяченій антагонізму білих та червоних.

Сам Г. Тасін пояснював свій вибір роботи над цим фільмом тим, що автор сценарію С. Лазурін зобразив живих людей – білих офіцерів, які не пиячать та не розстрілюють робітників; комуністів, які з одного розмаху по сім людей не вбивають. Режисера зацікавила можливість висунути на перший план працю з актором. Сценарій, побудований на тонких, психологічних переходах, на внутрішньому зростанні, без зайвої зовнішньої динаміки, давав йому таку можливість⁴⁴². Г. Тасін досить скромно коментував свій щойно знятий «Ордер на арешт». «Я читав про деяких режисерів (що-правда – столічних!), які заявляли про свої картини, що вони по-над бойовики, по-над усесвітні рекорди й інші тихі слова. Я цього не робитиму. Із скромності власної та картини»⁴⁴³.

Невдовзі режисер переходить працювати на Одеську кінофабрику, де знімає фільми «Джиммі Гігінс» і «Нічний візник»⁴⁴⁴. Сценарій «Джиммі Гігінса», який пролежав 3 роки, перш ніж відбулася постановка, написав І. Бабель. У зйомках була задіяна купа людей - майже тисяча. На території Одеської кінофабрики відтворили американські вулиці⁴⁴⁵. Головну роль виконав А. Бучма. У фільмі показано

⁴⁴⁰ «Ордер на арешт». Монтажні листи. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/Order-na-aresht.-Montazhni-lysty.pdf> (дата звернення: 18.05.2020).

⁴⁴¹ Тасін Г. Шматки роботи. *Кіно*. 1927. № 2. С. 2.

⁴⁴² Тасін Г. Шматки роботи. С. 2.

⁴⁴³ Там само. С. 3.

⁴⁴⁴ ЦДКФФА України. Од. обл. 1386.

⁴⁴⁵ Ятко М. Столикий Джиммі. *Кіно*. 1927. №3–4. С. 3.

американського робітника Джиммі, який загорівся комуністичними ідеями після того, як у складі американських військ у 1917 р. побував в Архангельську. Через те, що Джиммі вів пропагандистську роботу, його заарештовують, а після засудження головний герой божеволіє. Знову Г. Тасін розкриває у своїй роботі людську драму. Варто відзначити, що актор А. Бучма вже грав цю роль у постановці Л. Курбаса. Цю виставу преса називала епохальною. Акторська гра головного героя отримала дуже схвальні відгуки⁴⁴⁶.

У вересні Г. Тасін почав працювати над новим фільмом «Нічний візник»⁴⁴⁷. Головну роль знову виконав А. Бучма. Ця картина також була психологічною драмою, яка розгортається на тлі родинних стосунків батька та доньки. За сюжетом фільму дочка головного героя Катя разом з другом друкували більшовицькі листівки. Щоб вберегти свою доньку від впливу революціонера-підпільника, батько інформує білогвардійців щодо нього. Але білогвардійці заарештовують і Катю та вбивають її на очах у батька, який не може змиритися з цим та вирішує помститися. Працюючи нічним візником, він скеровує свій екіпаж на білогвардійських офіцерів та гине разом із ними. А. Бучмі вдалося розкрити психологізм головного героя, який постраждав від прагнення будь-що захистити свою дочку, втративши її.

На початку 1926 р. ВУФКУ запросило для роботи режисерів Б. Глаголіна, який взявся за постановку стрічки «Тамілла» на Ялтинській кінофабриці та Г. Гричера-Чериковера, якого взяли на роботу до Одеси⁴⁴⁸. Б. Глаголін (1879–1948), справжнє прізвище якого – Гусєв, народжений в Саратові, по закінченню драматичних курсів працював у театрах як актор та режисер. Першим його ялтинським режисерським дебютом став фільм «Тамілла», який не зберігся. У фільмі показано тяжке життя жінки у французькій колонії Алжирі, засуджується звичаєве право, яке дозволяло продаж у рабство⁴⁴⁹. У повідомленні кінопреси про початок зйомок «Тамілли» вказано, що Б. Глаголін у січні 1926 р. виїхав до Ялти,

⁴⁴⁶ Бучма – Джиммі Гігінс. *Кіно*. 1929. № 8. С. 14.

⁴⁴⁷ «Нічний візник». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pG-xhTNEuMQ> (дата звернення: 16.06.2020).

⁴⁴⁸ Нові режисери ВУФКУ. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 23.

⁴⁴⁹ Ремез Г. Фільм про Крам. *Кіно*. 1927. № 4 (16). С. 8–9.

щоб почати роботу над постановкою стрічки⁴⁵⁰. Можливо, він почав роботу над фільмом, але не закінчив, тому що в монтажних листах вказано ім'я іншого режисера – Е. Мухсін-Бея⁴⁵¹.

У травні 1926 р. Б. Глаголін почав роботу над фільмом «Кіра Кіраліна»⁴⁵². Преса повідомляла про те, що влітку, під час свого візиту до Ялти, зйомки відвідав секретар ЦК КП(б)У В. Затонський⁴⁵³. Фільм знімався за романом румунського письменника П. Істраті, який під час перебування в Києві брав участь у випуску цієї кінострічки⁴⁵⁴. Сюжет був схожим з «Таміллою»: показана доля жінки, проданої в рабство. У головній ролі знімалася актриса харківського театру ім. І. Франка О. Валерська та народний артист Криму Хайрі, відомий глядачам за фільмом Г. Тасіна «Алім». Обидві кінострічки, присвячені жіночій тематиці, показували життєві випробування, які випали на долю головних героїнь. Крізь сюжетні лінії цих фільмів проходить тема емансипації радянської жінки. «Кіра Кіраліна» є єдиною збереженою стрічкою Б. Глаголіна, зусиллями Довженко-Центру фільм було знайдено в каталогах фільмофондів Німеччини та Румунії.

Унаслідок кадрових змін, які відбулися серед режисерів Ялтинської кінофабрики влітку 1927 р., Б. Глаголін покидає це місце роботи⁴⁵⁵. Він вирушив до Німеччини, де проходила театральна виставка, а наступного року емігрував до США. Причини еміграції Б. Глаголіна невідомі. У США він займався театральними постановками, але не досить вдало, іноді публікував матеріали з театральної тематики в тамтешніх російськомовних виданнях.

О. Анощенко (1887–1969) працював на Ялтинській кінофабриці у 1926–1927 рр. Народжений у Харкові, він навчався в технічному інституті в Німеччині, закінчити який не вдалося. Після повернення продовжив навчання в Москві, працював редактором журналу з питань кіномистецтва. Деякий час займав адміністративні посади заступника завідуючого Всеросійського фотокіновідділення,

⁴⁵⁰ Робота фабрик. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 24.

⁴⁵¹ «Тамілла». Монтажні листи. URL: https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/Tamilla.-Montazhni_lysty_compressed.pdf (дата звернення: 23.05.2020).

⁴⁵² М. Платонов. На Ялтинській кінофабриці. *Кіно*. 1926. № 6–7. С. 19.

⁴⁵³ На Ялтинській кіно-фабриці. *Кіно*. 1926. № 9. С. 24.

⁴⁵⁴ Панаїт Істраті в ВУФКУ. *Кіно*. 1927. № 23–24. С. 14.

⁴⁵⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

директора контори «Кіно-Москва»⁴⁵⁶. У 1920-х рр. спробував свої сили в режисерській діяльності. Працював у ВУФКУ, Держкіно, Межрабпомфільм.

У фільмі О. Анощенка «Трипільська трагедія», знятому в 1926 р. на Ялтинській кінофабриці, розповідається про вбивство більшовицьких агітаторів загонами Д. Терпила (отамана Зеленого) у с. Трипілля в 1919 р. Концепція фільму була очевидною, прибічники радянської влади представлені у фільмі, як мученики, а отаман Зелений - як бандит. Під час зйомок преса писала: «тов. Фастовський, єдиний комсомолец, що вирвався живий з бандитських пазурів, грає сам свою роллю. До ролі загиблого тов. Ратманського було підшукано виконавця дуже подібного зовнішністю до небіжчика. Те саме було зроблено й щодо ролі отамана Зеленого»⁴⁵⁷.

У травні 1926 р. повідомляли, що режисер О. Анощенко буде ставити фільм «Тіні Бельведера». В основі сюжету – Польща, яка потерпає від соціальних потрясінь⁴⁵⁸. Писали, що зйомки будуть проходити в Ялті, а для підбору артистів до фільму режисер поїхав до Москви. У червні 1927 р. О. Анощенко разом із В. Турінім та Б. Глаголінім припиняють роботу на Ялтинській кінофабриці. Починаючи з 1928 р., О. Анощенко працював на посадах декана та доцента в Державному інституті культури в Москві. У 1930-х рр. він влаштувався на роботу головного редактора кіносектора в Народному комісаріаті важкої промисловості та брав участь у зйомках документальних та науково-популярних фільмів.

До Одеси ВУФКУ також запрошувало російських фахівців. Одним із них був П. Чардинін (1874–1934), росіянин, якого львівський журнал «Кіно» називав не інакше, як «батько українських режисерів», розміщуючи його фото на обкладинці чергового випуску. Справжнє прізвище П. Чардиніна – Красавчиков, був він вихідцем із селянської сім'ї Пензенської губернії. Знімати кінострічки почав ще за часів царської Росії, хоча спочатку його діяльність була пов'язана з театром, де він почав працювати як режисер та актор після закінчення музично-драматичної школи в Москві. Відомим є факт його роботи на приватній фірмі О. Ханжонкова, починаючи з 1906 р. Через 10 років він разом із конкурентом свого колишнього

⁴⁵⁶ Кино / под ред. И.Н. Бурсака. Москва : Пролеткино, 1925. С. 66.

⁴⁵⁷ Шугай М. «Трипільська трагедія». *Кіно*. 1926. № 4. С. 11.

⁴⁵⁸ М. Платонов. На Ялтинській кінофабриці. *Кіно*. 1926. № 6–7. С. 19.

роботодавця Д. Харитоновим заснував нову фірму в Москві, а в 1918 р. – кіноательє в Одесі⁴⁵⁹. У пресі писали, що за фільми «Червоний Касьян» та «Сім повішених», знятих в Одесі, П. Чардиніна заарештували білогвардійці⁴⁶⁰.

Наступні кілька років П. Чардинін працював за кордоном на кінофабриках Італії, Франції та Німеччини⁴⁶¹. Л. Госейко, згадуючи закордонну діяльність режисера, вказує лише Естонію⁴⁶². З еміграції П. Чардинін повернувся на запрошення ВУФКУ у 1923 р. Записи свідчать, що працювати на Одеській кінофабриці режисером він почав 22 листопада 1923 р.⁴⁶³ Загалом, за весь час роботи в кіно, П. Чардинін зняв більше 200 картин, а всього лише за перші 2 роки роботи у ВУФКУ – 7: «Господар чорних скель», «Кандидат у президенти», «Магнітна аномалія», «Укразія», «Генерал з того світу», «Сіль», «Винахідник». Такими кількісними показниками мало хто міг похвалитися. Серед режисерів початку 1920-х рр. П. Чардинін дійсно виділявся, будучи одним із найдосвідченіших [Додаток Г]. Авторитетність П. Чардиніна, підкріплена досвідом, підтверджується його зарплатнею. За даними списку співробітників Одеської кінофабрики, станом на 1 грудня 1926 р., ставка П. Чардиніна була найбільшою у порівнянні з усіма іншими, а саме 900 карбованців⁴⁶⁴. Для прикладу наведемо дані щодо інших режисерів. М. Охлопков отримував 600 карбованців, Г. Гричер-Чериковер – 450 карбованців, М. Терещенко – 350 карбованців, О. Довженко – 350 карбованців. За розміром заробітної плати до П. Чардиніна наближався лише турецький режисер Е. Мухсін-Бей, який мав ставку розміром у 750 карбованців⁴⁶⁵.

Л. Бодик згадував один цікавий епізод, пов'язаний із режисером. На Одеській кінофабриці прижився дворняга на прізвисько Будько, який за хазяїна визнавав лише П. Чардиніна, бо той постійно підгодовував його. Прив'язаність собаки доходила до того, що коли П. Чардинін, живучи на території кінофабрики, виїжджав на вихідні до готелю в місто, Будько прямував за ним. Коли пес раптово помер,

⁴⁵⁹ Пр. С-ов. Видатні кіно-режисери. *Кіно*. 1926. № 10. С. 21.

⁴⁶⁰ Наші ювілянти. *Кіно*. 1926. № 2/3. С. 25.

⁴⁶¹ Там само. С. 25.

⁴⁶² Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 33.

⁴⁶³ ЦДАВО України. Ф.1238. Оп.1. Спр.39. Арк. 136 (зв).

⁴⁶⁴ Там само. Арк. 136 (зв).

⁴⁶⁵ Там само. Арк. 136 (зв).

режисер був настільки розбитий, що відмінив заплановану зйомку, а після похорону влаштував поминки. «Громадськість фабрики була обурена таким, м'яко кажучи дивацтвом Чардиніна, проте деякі намагалися довести, що це благородний порив душі хазяїна, хоч більшість із нас вбачала в цьому відгомін богемських настроїв»⁴⁶⁶, – пригадував Л. Бодик.

Однією з перших кінострічок, знятою П. Чардиніним на Одеській кінофабриці, була «Укразія»⁴⁶⁷. Фільм складався із 2-х серій, у сюжеті якого – вторгнення військ білогвардійців до України та шпигунська боротьба з інтервентами. Дії розгортаються на півдні України та в Одесі. Сценарій для цього пригодницького детективу написали М. Борисов і Г. Стабовий. Прем'єра в Києві відбулася у березні 1925 р. У січні 1926 р. повідомлялося, що Совкіно придбало у ВУФКУ 2 серії «Укразії» для показу в РСФРР⁴⁶⁸.

За матеріалами обстеження ВУФКУ та Одеської кінофабрики, яке здійснювалося у 1925 р., відомо, що Вищий кінорепертуарний комітет (ВКРК) відхилив та повернув сценарій «Укразії» на доопрацювання, а після переробки його одразу відправили до Одеської кінофабрики, не представивши ВКРК. Уже в процесі зйомок сценарій неодноразово змінювався і доповнювався саме через те, що не був удруге затверджений комітетом. Указувалася вартість постановки фільму в більш як 100 тис. карбованців⁴⁶⁹. Зйомки здійснювалися під керівництвом автора сценарію Г. Стабового та згідно з директивними наказами З. Хелмна. Цікаво, що як сценарист зовсім не згадується М. Борисов. Знята картина демонструвалася Одеській комісії губкому, після чого сцени з підпіллям були повністю перероблені⁴⁷⁰. Очевидно Одеська комісія губкому брала на себе повноваження попереднього перегляду фільму через те, що сюжетна лінія розгортається саме в Одесі.

⁴⁶⁶ Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 223.

⁴⁶⁷ «Укразія». Фрагмент фільму. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC-Qz98NfUhY45sxNfaWDCIw> (дата звернення: 10.04.2020).

⁴⁶⁸ Картини ВУФКУ в РСФРР. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 23.

⁴⁶⁹ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2027. Арк. 27.

⁴⁷⁰ Там само. Арк. 27.

Одним із найуспішніших проєктів режисера П. Чардиніна стала стрічка «Тарас Шевченко»⁴⁷¹, яка вийшла на екрани в 1926 р. Головну роль виконав А. Бучма. Фільм став не лише найуспішнішим кінопроєктом того року, а найдовшим та найдорожчим фільмом за всю історію ВУФКУ. Його створення обійшлося у 275 676 карбованців 58 копійок⁴⁷², у той час як витрати на середньостатистичний фільм були 70 000⁴⁷³. Сценарій був написаний М. Панченком та Д. Бузьком. До створення фільму була залучена Всеукраїнська Академія Наук, академіки М. Грушевський та М. Новицький⁴⁷⁴. В. Кричевський керував художньою постановкою фільму, він працював на Одеській кінофабриці на посаді ученого-консультанта та художника-архітектора з 1924 р.⁴⁷⁵.

Група режисера П. Чардиніна провела величезну роботу в процесі зйомок. Більшість сцен фільму знімалися у головному павільйоні Одеської кінофабрики. Окрім того, перша експедиція для зйомок виїхала на Кавказ, а потім повернулася і продовжила працювати вже на Київщині, знімаючи сільські сцени, для яких попередньо реставрували подібні будинки, пошили костюми, виготовили вози. Зйомки також проводилися в Ленінграді. Остаточну постановку картини завершили 15 квітня 1926 р.⁴⁷⁶. Загалом зйомки тривали 13 місяців. Тодішній заступник директора Одеської кінофабрики Й. Гарбер згадував, що для знімання епізоду «Бал у Енгельгардта», який мав проходити в павільйонному залі Ермітажу, треба було 600 військових костюмів XIX століття. Було вирішено домовитися з ленінградськими колегами, щоб ті дали на прокат костюми для фільмування балу. За 3 дні до початку знімання цієї сцени знімальній групі було відмовлено в примірянні костюмів⁴⁷⁷. Ніякі телеграми до російського Держкіно та інших організацій не допомогли. Вихід із ситуації знайшли за допомогою обласних ленінградських

⁴⁷¹ «Тарас Шевченко». Фрагмент фільму. URL: https://www.youtube.com/watch?v=F_v5M0o7s-s (дата звернення: 12.04.2020).

⁴⁷² ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2692. Арк. 59.

⁴⁷³ Петро Чардинін. *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/names/petro-chardynin/> (дата звернення: 25.08.2019).

⁴⁷⁴ Фартучний М. «Тарас Шевченко». *Кіно*. 1926. № 5. С. 21.

⁴⁷⁵ ЦДАГО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 107.

⁴⁷⁶ Гарбер Й. Як робився фільм «Тарас Шевченко». *Кіно*. 1926. № 8. С. 26.

⁴⁷⁷ Гарбер Й. Так утворювалося кіновиробництво України *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 283.

театральних майстерень, яким ВУФКУ додатково заплатило кошти за підбір потрібних костюмів. Цей епізод яскраво ілюструє протистояння між ВУФКУ та іншими союзними кіноорганізаціями.

В. Кричевський розповідав про питання, які довелося вирішувати в процесі зйомок цього фільму. Улітку експедиція їздила по селах за реквізитом. «Під лютим сонцем і курявою, під буйними дощами тряслися ми на драбинчастому возі в надії вишукати потрібні нам речі. Скрізь по селах приходилось з'ясовувати мету нашої подорожі і скрізь ми зустрічали зневір'я. Не хотіли нічого показувати та продавати»⁴⁷⁸. Для відтворення сцен дитинства Тараса обрали село Верхівню на Сквирщині, де до масових зйомок залучалися селяни й серед них В. Кричевському особливо запам'ятався 80-літній дід Мусій Джура, якого П. Чардинін взяв на роль Тарасового діда. «Він не грав, а жив і почував по сценарію. Потім ми його возили до Одеси, закінчувати ролю в хаті. Цей дід, що ніколи не виїздив з Верховні, живо пристосовувався до культурного життя. Їздив по залізниці, на авто, на трамваю, грав в павільйонах під юпітерами і ніде не виявляв ні розгубленості, ні здивовання»⁴⁷⁹.

«Тарас Шевченко» був першим українським радянським фільмом, який демонструвався на території Польщі, США та Канади. Процес цензурування тривав 9 місяців⁴⁸⁰. Сцени, які на думку польської цензури могли бути провокативними, вирізали. За проханням православної митрополії у Варшаві сцена науки Тараса в дяка-п'яниці була видалена⁴⁸¹. Перша демонстрація картини в США відбулася 12 грудня 1928 р. в Нью-Йорку, після чого «Тараса Шевченка» показували в інших містах, таких як Міннеаполіс, Сент-Луїс, Лос-Анджелес. До Канади фільм потрапив раніше – влітку 1928 р.⁴⁸².

У 1928 р., під час прокату «Тараса Шевченка» в РСФРР, було виявлено факт викривлення титрів співробітниками Совкіно, які взялися за їх переклад російською мовою. Це викликало обурення з боку української громадськості, яка на шпальтах преси назвала це варварством. «Більшість написів в цій картині – це уривки з творів

⁴⁷⁸ Кричевський В. Про роботу на фільмом «Тарас Шевченко». *Кіно*. 1926. № 12. С. 13.

⁴⁷⁹ Кричевський В. Про роботу на фільмом «Тарас Шевченко». С. 14.

⁴⁸⁰ «Тарас Шевченко» на Західній Україні. *Кіно*. 1929 № 5 (53). С. 3.

⁴⁸¹ Шляхта шматує «Т. Шевченка». *Кіно*. 1928. № 12 (48). С. 14.

⁴⁸² Миколук Б. «Шевченко» в Америці. *Кіно*. 1929. № 9–10 (56/57). С. 7.

самого поета. Написи, що зроблені на Україні, Совкіно, певно, надумало «приспособить» для російського глядача, для чого, на совкінівську думку, треба було виправити Шевченка і саме за відомим рецептом. Ось результати: «Діми мої, діми, лихо мені с вами...» «На всех языках всі мовчат бо благоденствуют...» Далі йде якийсь белькотіння, набір якихось слів, що не знайдете ні в одній мові на світі! Це показує, що де хто ще не навчився обережно, з уважністю, «чистоплотно» поводитися з чужими культурними цінностями. А придбать цю звичку за радянських умов конче треба»⁴⁸³.

У 1926 р. П. Чардинін займався постановкою «Тараса Трясила». Типажі козаків підбиралися у відповідності до полотна І. Рєпіна «Козаки пишуть листа турецькому султанові», яке висіло в кімнаті режисера на Одеській кіностудії⁴⁸⁴. Сценарій написав В. Радиш. Головні ролі ватажка повстання і його сестри виконали А. Бучма та Н. Ужвій. За керівництва художника В. Кричевського на території Одеської кінофабрики була побудована Січ з церквою, хатами та куренями. До наукового консультування було залучено історика Д. Яворницького, а в масових сценах брало участь близько 10 тис. людей⁴⁸⁵. Зйомки проходили в Одесі, Києві та Вінниці. Стрічку «Тарас Трясило» французький кінознавець Л. Госейко називає найуспішнішою картиною виробництва ВУФКУ 1920-х рр. у французькому кінопрокаті⁴⁸⁶. До таких висновків дослідник дійшов, опрацьовуючи тогочасну французьку пресу. Зусиллями Довженко-Центру плівка потрапила до України.

«Тарас Трясило» став першим українським фільмом радянського виробництва, який демонструвався на Буковині у 1929 р.⁴⁸⁷. Реакція була дуже схвальною, стрічку називали гордістю України та найвищим здобутком української кінофабрики ВУФКУ, відзначаючи важливість гри акторів театру «Березіль». Ситуація з

⁴⁸³ П.К. Варварство. *Кіно*. 1928. № 11 (46). С. 2.

⁴⁸⁴ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 223.

⁴⁸⁵ Лариса Брюховецька. Невідомий Василь Радиш. Редактор, сценарист, режисер. *Літературна Україна*. URL: <https://litukraina.com.ua/2020/05/03/nevidomij-vasil-radish-redaktor-scenarist-rezhiser/> (дата звернення: 16.05.2020).

⁴⁸⁶ Лекція Любомира Госейка «Les tartares versus «Тарас Трясило» у контексті французького кінопрокату» 3 1 год. 55 с. до 1 год. 1 хв. 02 с. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lfS YJRB3bWQ> (дата звернення: 10.05.2020).

⁴⁸⁷ Г.П. «Тарас Трясило» на Буковині. *Кіно*. 1929. № 3. С. 5.

Галичиною була іншою. Фірма «Соня-фільм» у Львові кілька разів цікавилася стрічками «Сорочинський ярмарок», «Тарас Трясило», «Микола Джеря», «Борислав сміється», «Каламуть», «Звенигора», «Черевики», «Василина». Однак ВУФКУ утримувалося від прямого співробітництва з «Соня-фільм» через зауваження з боку польських органів⁴⁸⁸. У зв'язку із посиленням польським наглядом контакти провадилися через торговельні представництва. Збут українських радянських фільмів до Польщі не був надто успішним, адже про подальшу долю надісланих картин нерідко було мало що відомо⁴⁸⁹. Робота торговельних представництв не була спланована належним чином, та й польська цензура до фільмів з СРСР відносилася дуже серйозно. Яскравим прикладом цього є факт повернення «Тараса Трясила»⁴⁹⁰. Очевидно, що тамтешні цензурні органи не дали добро на демонстрацію стрічки, сюжет якої був побудований навколо козацького повстання проти поляків.

Фотомонтажні плакати «Тараса Трясила» та «Тараса Шевченка» були представлені ВУФКУ на міжнародній виставці в Нідерландах⁴⁹¹. Цікавим є той факт, що стрічку «Тарас Трясило» вдалося продати навіть до Південної Америки за 4000 доларів⁴⁹². У Франції «Тараса Трясила» називали історичною фрескою⁴⁹³, а в рецензії, надрукованій в одній із московських газет, серед недоліків були виділені розтягнутість та «невмілі написи, часто погано перекладені з української мови»⁴⁹⁴.

У СРСР кінострічка зазнала критики вже на початку 1930-х рр. Лунали звинувачення щодо наявності «петлюрівщини» та національного романтизму, надлишкової уваги до козацької старшини. Тож «Тараса Трясила» перемонтували. У цьому контексті надзвичайно цікавим є той факт, що сам режисер ще на етапі створення кінокартини не хотів, аби його прізвище було присутнім у титрах.

Згідно з угодами, які уклалися між ВУФКУ та сценаристами і режисерами на передачу у власність ВУФКУ сценаріїв, зазначалося, що в разі потреби ВУФКУ може вимагати від автора внести зміни, або переробити сценарій без окремої за це

⁴⁸⁸ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2691. Арк. 48.

⁴⁸⁹ Там само. Арк. 52.

⁴⁹⁰ Там само. Арк. 50.

⁴⁹¹ ВУФКУ в Гаазі. *Кіно*. 1928. № 10 (46). С. 12.

⁴⁹² ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1487. Арк. 106.

⁴⁹³ Сінеопс про «Тараса Трясила». *Кіно*. 1929. № 23–24. С. 10.

⁴⁹⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 251. Арк. 15.

плати. У разі невиконання письменником вимог, ВУФКУ має право переробити сценарій власними силами. Якщо ж автор не погоджувався зі змінами, ВУФКУ, за його вимогою, повинно було зняти з кінофільму або з діапозитивів його прізвище⁴⁹⁵. Письменник, віддаючи свій твір як сценарій майбутньої картини, практично позбавлявся всіх прав на неї. З ним узгоджувались організаційні моменти, попереджались майбутні зміни, якщо такі були, але він фактично був прямо залежним від ВУФКУ та органів його правління. Такі умови мали відношення не лише до сценаристів, а й до режисерів картин.

У березні 1927 р. ВУФКУ повідомляло дирекцію Одеської кінофабрики про те, що режисер вимагав від ВУФКУ зняти його прізвище з фільму «Тарас Трясило» через «неймовірне викривлення постановки картини»⁴⁹⁶. За 600 карбованців на місяць, які отримував режисер, такі дії трактувалися керівництвом ВУФКУ не інакше як «новий каприз». У ВУФКУ наголошували, що картина зовсім не «іскажена», як про це пише режисер П. Чардинін, а лише перероблена в монтажі фабрики⁴⁹⁷. З. Хелмно просив дирекцію кінофабрики переговорити з П. Чардиніним з приводу продовження його роботи на попередніх умовах. «...і на випадок нових з його боку «капризів», треба буде поставити питання про доцільність взагалі перебування Чардиніна на фабриці», – підсумовував З. Хелмно⁴⁹⁸. П. Чардинін подав нову заяву, у якій він написав, що відмовляється від своїх попередніх вимог, погоджується на всі умови та «обіцяє більше не капризувати»⁴⁹⁹. Режисера змогли «вмовити» залишити своє прізвище в титрах, погрожуючи звільненням із кінофабрики.

Варто зазначити, що сценарист «Тараса Трясила» В. Радиш теж мав претензії до керівництва ВУФКУ відносно змін до сценарію. 29 червня 1926 р. він написав листа голові Головополітосвіти Ю. Озерському, який під час наради ВКРК докоряв В. Радишеві, що останній не дозволяє змінити в сценарії жодного кадра»⁵⁰⁰. Автор сценарію вказував, що це Правління не вважає за потрібне узгоджувати з ним зміни,

⁴⁹⁵ ЦДАМЛІМ України. Ф. 144. Оп. 1. Спр. 291. Арк. 4.

⁴⁹⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 942. Арк. 26.

⁴⁹⁷ Там само. Арк. 26.

⁴⁹⁸ Там само. Арк. 26.

⁴⁹⁹ Там само. Арк. 26.

⁵⁰⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 8600. Арк. 97.

які хоче внести. «Голова Правління т. Хелмно просто заявив мені, коли я сказав, що треба согласовати зі мною зміни: «Сценарій – куплено у Вас і все що хочемо, ми з ним зробимо, Ви тут не при чем. И спрашивать Вас не будем». Коли ж я подав до Правління, після оцієї балачки офіційного листа, то Правління не відповіло навіть на нього. Отже, справа йде не про мою якусь дикунську упертість, а про брутальне невизнання Правлінням моїх прав як автора і про зневагу Правлінням самого принципу, що без автора відома і його згоди не можна робити змін»⁵⁰¹. В. Радиш мав намір звертатися до суду для захисту авторських прав.

Одним із перших на Одеській кінофабриці почав працювати А. Лундін (1886–1943), театральний режисер шведського походження, який у 1905 р. переїхав зі Стокгольма до Російської імперії. З січня 1924 р. А. Лундін працював на Одеській кінофабриці⁵⁰². Л. Бодик у спогадах писав, що А. Лундін мусив покинути театральну сцену через те, що в нього почалися проблеми зі слухом⁵⁰³. На початку 1926 р. А. Лундін закінчив знімати в околицях Бердичева сцени боїв кінноти Г. Котовського з петлюрівськими «бандами», у яких брали участь загони червоноармійців⁵⁰⁴. Автором сценарію був Г. Стабовий. Цей фільм під назвою «П.К.П.» вважався втраченим, доки його не віднайшов у Франції кінознавець Л. Госейко. Гра слів з аббревіатурою «П.К.П.» – *Polskie Koleje Państwowe*, що в перекладі означає «Державна польська залізниця», полягала в її зовсім інакшому радянському трактуванні, а саме – «Пілсудський купив Петлюру»⁵⁰⁵.

В основі сюжету даного пропагандистського фільму – засудження очільника УНР С. Петлюри, вбитого нещодавно у Парижі. У стрічці самого себе мав зіграти командувач червоних Г. Котовський, який дав на це згоду, але був убитий за загадкових обставин ще до початку зйомок. Однак, за спогадами помічника режисера Л. Бодика, Г. Котовський читав сценарій та консультував⁵⁰⁶. Л. Бодик у спогадах розповідав про те, як під час зйомок «П.К.П.» оператор Г. Дробін вирішив

⁵⁰¹ Там само. Арк. 97.

⁵⁰² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 177–178.

⁵⁰³ Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 219.

⁵⁰⁴ Робота фабрик. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 24.

⁵⁰⁵ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 35.

⁵⁰⁶ Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки. С. 239.

перевірити чи вибухне піротехнічна бомба на передньому плані, але вона вибухнула в його правій руці. У зв'язку з пораненням оператор не міг продовжувати роботу, тож з Одеської кінофабрики надіслали іншу людину – М. Гольдта, який розмовляв лише німецькою мовою. І тут, як зазначав Л. Бодик, почалися проблеми, тому що ніхто окрім режисера А. Лундіна німецької мови не знав, а він через свій поганий слух міг підтримувати зв'язок з оператором лише тоді, коли той стояв поруч⁵⁰⁷. П. Чардиніну вдалося вмовити зіграти самого себе отамана Ю. Тютюнника, генерала-хорунжого армії УНР, який на той час працював у ВУФКУ. Варто зазначити, що особливого вибору в Ю. Тютюнника не було. Унаслідок спланованої оперативної розробки його було заарештовано і через погрози його сім'ї він змушений був піти на покаєння і співпрацю. Колишнього відомого генерала мали використовувати в політичних цілях. Фільм, який повністю дискредитував українську владу, для таких дій підходив. За сюжетом кінострічки після того, як С. Петлюра втікає до Польщі, його заступає Ю. Тютюнник і готує повстання з метою захоплення влади в Україні. Але червоні вчасно розкривають «заколот» і контрреволюційні плани зазнають поразки⁵⁰⁸.

С. Єфремов у своєму щоденнику називав Ю. Тютюнника ренегатом⁵⁰⁹. «В Одесі саме оце роблять фільму на тему партизанського повстання на Україні і от Тютюнника гратиме сам же Тютюнник, а Котовський (його гратиме сам Котовський) його битиме. Як низько посідали наші «герої», що так високо неслися! Заробляють на крові своїх загиблих товаришів і на власній честі – нижче впасти вже нікуди»⁵¹⁰. У своїх записниках, які були вилучені у Ю.Тютюнника вже після його арешту в 1929 р. і лишалися засекреченими до 2009 р., він фіксував різні деталі, зокрема й ті, що мали відношення до зйомок. «Мене мали використати для оганьблення тої ідеї, за яку я боровся і від якої ніколи й ніде не повинен був одмовлятися... Я погодився грати. Кіноапарат є зброєю не менше страшною від отруйних газів, бо труїти душі є не легше від труїння легенів. Кіноапарат мав

⁵⁰⁷ Там само. С. 247.

⁵⁰⁸ «П.К.П». Монтажні листи. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/ПКР-Montazhni-lysty.pdf> (дата звернення: 01.06.2020).

⁵⁰⁹ Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. Київ : Газета «Рада», 1997. С. 46.

⁵¹⁰ Там само. С. 261–262.

одіграти роллю довбні, що забиває осикового кілка в могилу нашої визвольної ідеї... Я погодився стати проти кіноапарата, який мав знищити і моє моральне єство раз і назавжди»⁵¹¹. Цей випадок яскраво демонструє ситуацію, в якій опинилися переможені. Пізніше режисер О. Анощенко запрошував Ю. Тютюнника актором до свого фільму «Трипільська трагедія», але отримав відмову. Такі як Ю. Тютюнник мали власноруч плямувати своє минуле, відмовлятися від своїх ідейних переконань і жити з цим.

У травні 1926 р. повідомлялося, що замість А. Лундіна, який захворів закінчувати фільм «П.К.П.» разом зі сценаристом Г. Стабовим буде запрошений турецький режисер Е. Мухсін-бей⁵¹². Є підстави вважати, що під хворобою режисера малося на увазі відсторонення його від роботи через надмірне вживання алкоголю. Л. Бодик, який був в експедиції групи А. Лундіна головним помічником режисера, згодом розповідав, що на місце зйомок прибув З. Хелмно, який звільнив А. Лундіна за надмірне пияцтво, а закінчувати зйомки доручив Г. Стабовому⁵¹³.

Заступник директора Одеської кінофабрики Й. Гарбер, порівнюючи А. Лундіна з П. Чардиніним, підкреслював організованість останнього, чим А. Лундін, за словами Й. Гарбера, похвалитися не міг. «Режисер Лундін був дуже експансивний і неорганізований, і тільки природні здібності й талант давали йому змогу довести задумане в картині до кінця. В нього раз у раз виникали конфлікти з дирекцією фабрики, він був завжди незадоволений «начальством», як він звав представників дирекції»⁵¹⁴. Вимогливість А. Лундіна до акторів зустрічається у спогадах художника театру та кіно С. Зарицького, який оформлював фільми «Лісовий звір», «Марійка» та «П.К.П.». С. Зарицький був очевидцем землетрусу в Ялті, коли працював там разом із групою режисера Г. Тасіна над стрічкою «Каламуть». У контексті розповіді про пережитий страх не лише за себе, а й за свою

⁵¹¹ Файзулін Я. Документи з архівів КГБ розкривають закадрові таємниці фільму-агітки «П.К.П.» – «Піلسудський купив Петлюру». Український інститут національної пам'яті. URL: <https://old.uinp.gov.ua/publication/dokumenti-z-arkhiviv-kgb-rozkrivayut-zakadrov-taemnitse-filmu-agitki-pkr-pilsudskii-kup> (дата звернення: 11.10.2020).

⁵¹² Хроніка. *Кіно*. 1926. № 6–7. С. 22.

⁵¹³ Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 246–247.

⁵¹⁴ Гарбер Й. Так утворювалося кіновиробництво України. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 284.

малолітню дочку, він згадував, що згодом режисер А. Лундін не раз казав артистам, репетируючи якусь сцену: «Ви так заїкаєтеся, як Зарицький під час ялтинського землетрусу»⁵¹⁵.

На засіданні Правління ВУФКУ 24 грудня 1928 р. розглядали заяву А. Лундіна, у якій він прохав дати йому роботу за фахом, а в разі відмови – сплатити компенсацію в розмірі 2-х місячного утримання. Правління його не взяло на роботу⁵¹⁶. Щодо компенсації, яку вимагав режисер, сплату її Правління ВУФКУ визнало можливою, але лише у розмірі, встановленому законодавством.

Згодом А. Лундін таки отримав роботу на недобудованій Київській кінофабриці. І хоч повноцінних комфортних умов для зйомок ще не було, він взявся за постановку дитячого фільму «Ванька і месник», який вийшов у 1928 р. і став першим, знятим на Київській кінофабриці фільмом. Повний текст сценарію, написаного Д. Мухою та Л. Луковим, знаходиться у ЦДАВО України⁵¹⁷. За сюжетом хлопчик Ваня зі своїм собакою Месником допомагає червоноармійцям полонити офіцерський спеціальний загін білогвардійців, які вбили його батьків. У 1929 р. на засіданні Правління ВУФКУ А. Лундін залишає роботу на Київській кінофабриці та виїздить з УСРР. Асистент режисера О. Швачко, з цього приводу згадував: «я почав працювати з режисером А. Лундіним над фільмом «Башта професора Тораля». У середині грудня мали розпочати знімання, але з невідомих причин роботу над цим фільмом припинили. Режисер А. Лундін покинув кінофабрику, виїхав з Києва і більше не повертався»⁵¹⁸. Подальша творча діяльність А. Лундіна вже не була пов'язана з кіно, він керував драматичним театром у Новокузнецьку. Цей режисер був іноземцем, який тривалий час прожив у Російській імперії, працюючи в театральних трупах, а після революції спробував свої сили в кіно. Кіновиробництво УСРР було досить потужним, а тому працювати до Ялти чи Одеси приїжджало багато охочих, тож А. Лундін не був винятком. Дослідниця Л. Брюховецька

⁵¹⁵ Зарицький С. Роки праці й зустрічей. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 313.

⁵¹⁶ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1488. Арк. 42.

⁵¹⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1479. Арк. 215–243.

⁵¹⁸ Швачко О. Спогади про незабутнє. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 85.

характеризує А. Лундіна як найбільш правовірного співця більшовизму, який залишив слід в українському кіно⁵¹⁹.

В. Баллюзек (1881–1957) був російським режисером, який працював у кіноорганізаціях різних союзних республік, у тому числі й у ВУФКУ. У зв'язку з революційними подіями 1905 р. він виїхав за кордон. Навчався в Мюнхені, працював у театрах Парижа, Лондона та Відня. Згодом В. Баллюзек повернувся до Російської імперії і влаштувався до Московського художнього театру. У той час В. Баллюзек почав цікавитися кіно, співпрацював із режисером Я. Протазановим.

У 1926 р. В. Баллюзек був одним із 5 режисерів Ялтинської кінофабрики⁵²⁰. Ця прив'язка не заважала йому займатися постановками в Одесі. У січні 1926 р. режисер почав знімати «Гамбург» на Одеській кінофабриці за сценарієм Ю. Яновського; оператором був Й. Рона. В основі сюжету даної кінострічки було Гамбурзьке повстання 1923 р. у Німеччині. На території кінофабрики йшла побудова частини Гамбурга. Кінопреса писала, що матеріали для постановки цього фільму було одержано з Німеччини, звідки приїхав художник-архітектор Г. Байзенгерц, який мав детально відтворити гамбурзькі вулиці. У сценах гамбурзького суду над комуністами в ролях оборонців та членів суду знімалися одеські адвокати⁵²¹. Під час роботи над «Гамбургом» Й. Рона вперше в СРСР здійснив зйомку декорацій, що були намальовані на склі⁵²². Фільм вийшов у прокат восени того ж року.

Серед режисерів, які не боялися експериментувати на українських кінофабриках, можна виділити М. Охлопкова (1900–1967). Він прибув на Одеську кінофабрику в липні 1926 р.⁵²³ з досвідом роботи режисера та актора в театрі В. Майєрхольда⁵²⁴. П. Нечес у своїх спогадах підкреслював, що М. Охлопков, працюючи в Москві, набув досвіду в кіно як актор, але режисури йому там не доручали. Лише під час гастролей театру в Одесі М. Охлопков зустрівся із

⁵¹⁹ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 232.

⁵²⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 8.

⁵²¹ Хроніка. *Кіно*. 1926. № 6–7. С. 22.

⁵²² «Гамбург». *Кіно*. 1926. № 8. С. 19.

⁵²³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 136 (зв).

⁵²⁴ Нові режисери. *Кіно*. 1926. № 10. С. 19.

драматургом М. Ердманом, у якого на руках був готовий сценарій «Митя», вони обоє прийшли на фабрику і запропонували поставити цей фільм⁵²⁵.

Порівняно з іншими своїми колегами М. Охлопков був досить молодим, але амбіційним, кінопреса характеризувала його як «молодого та соковитого режисера-актора»⁵²⁶. Саме в Одесі він вирішив спробувати свої сили в кіно і, затримавшись там на 2 роки, зняв 2 картини: «Митя», і «Проданий апетит», які вважаються втраченими. Комедія «Митя» була режисерським дебютом М. Охлопкова, в якій він зіграв головну роль. Л. Госейко характеризує «Митю» як побутову сатиру, де головний персонаж Митя – людяний і смішний, постійно потрапляє в різноманітні ситуації і, щоб мати більше життєвого успіху, розіграє власне самогубство⁵²⁷. Після закінчення зйомок в інтерв'ю М. Охлопков назвав себе меєрхольдівцем, який під час зйомок нервувався і забував, що він ще молодий⁵²⁸. Наприкінці розмови режисер підняв з підлоги брудну хустину і сказав: «Дивіться, її треба випрати. Це, на жаль, доведеться проробити й з моєю майбутньою картиною. Її також треба випрати – без цього не обійдеться. Так вимагає публіка, а я цього терпіти не можу. Коли то ще можна буде показувати не прані картини? Я приїду прати за місяць»⁵²⁹.

У 1928 р. на екрани вийшов фільм М. Охлопкова «Проданий апетит»⁵³⁰, головну роль бідняка Еміля у якому виконав А. Бучма. В основі сюжету – згода безробітного Еміля помінятися шлунками з мільйонером, у якого вже не перетравлювалася їжа. У рецензії на стрічку було сказано, що її призначення – переконати Емілів усіх країн знищити ганебний контракт із капіталізмом⁵³¹. Сам режисер, розповідаючи про роботу над фільмом, вказував на те, що запропонував дирекції кінофабрики план фільмування без натуралістичних прийомів⁵³². Дослідник Л. Госейко, який віднайшов кінострічки «П.К.П.», «Тараса Трясила» у французьких

⁵²⁵ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 198.

⁵²⁶ Люди з екрану. Охлопков і «Митя». *Кіно*. 1927. № 2. С. 6.

⁵²⁷ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 41.

⁵²⁸ Режисери оповідають. «Митя». Охлопков. *Кіно*. 1927. № 2. С. 8.

⁵²⁹ Режисери оповідають. «Митя». Охлопков. С. 9.

⁵³⁰ ЦДКФФА України. Од. обл. 2601.

⁵³¹ Дев'ятнін В. Фільм про черево: («Проданий апетит»). *Кіно*. 1928. № 1 (37). С. 9.

⁵³² Режисери про свою роботу. *Кіно*. 1927. № 15–16. С. 3.

фільмотеках, в нещодавньому інтерв'ю підкреслив, що наразі, маючи деякі зачіпки, проводить активну роботу з пошуків «Проданого апетиту» М. Охлопкова⁵³³.

У 1928 р. М. Охлопков повернувся до Москви, де керував драматичним театром. Його подальша кар'єра склалася дуже успішно. У 1954 р. М. Охлопкова призначили заступником міністра культури СРСР. Він став першим представником художньої інтелігенції на посаді такого рівня. Щоправда, пропрацював у міністерстві М. Охлопков всього рік.

У листопаді 1925 р. на Одеській кінофабриці почав працювати режисер Г. Гричер-Чериковер (1898–1945), який на початку 1920-х рр. навчався на кінокурсах Б. Чайковського та працював сценаристом у Держкіно. Преса повідомляла про приїзд Г. Гричера у січні 1926 р.⁵³⁴. У травні того ж року режисер закінчував знімати фільм «Непевний багаж». Автор сценарію О. Золін поклав в основу кінострічки непевність іноземців щодо радянських громадян, які приїздили за кордон з метою встановлення торговельних відносин СРСР з іншими країнами. Повідомлялося, що головний павільйон Одеської кінофабрики – це пароплав у розрізі з великими каютами, а також те, що на території фабрики буде збудовано лондонську вулицю. Планувався виїзд знімальної групи до Батумі задля зйомок низки моментів для картини⁵³⁵.

Наступна його стрічка «Мандрівні зорі» була знята за мотивами повісті Ш. Алейхема і розповідала про скрипаля, який після життєвих поневірянь стає відомим у світі музики і вже в еміграції зустрічає своє давнє кохання⁵³⁶. Далі була екранізація повісті М. Гоголя – фільм «Сорочинський ярмарок», який вийшов на екрани в 1927 р. «Одного разу за якусь провину вигнали чорта з пекла... Ось це й усе що є Гоголя. Я вирішив розгорнути цей епізод на 127 кадрів. Матимем ексцентричну інтермедію», – обіцяв режисер⁵³⁷. Кінострічка вважається втраченою,

⁵³³ Понад століття українського кіно – інтерв'ю з кінознавцем Любомиром Госейком 3 10 хв. 44 с. до 11 хв. 10 с. URL: <https://hromadske.ua/posts/ponad-stolittya-ukrayinskogo-kino-intervyu-z-kinoznavcem-lyubomirom-gosejkom> (дата звернення: 04.06.2020).

⁵³⁴ Хроніка. Нові режисери ВУФКУ. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 23.

⁵³⁵ «Непевний багаж. *Кіно*. 1926. № 6–7. С. 22.

⁵³⁶ «Мандрівні зорі». *Кіно*. 1926. № 11. С. 17.

⁵³⁷ Лядов М. Ніч у пеклі. *Кіно*. 1927. № 4 (16). С. 2.

з повідомлень кінопреси дізнаємося, що Г. Гричер-Чериковер у постановці не йшов лише за М. Гоголем, звертаючись до «Енеїди» І. Котляревського⁵³⁸.

Цікавим фактом є мандри Г. Гричера-Чериковера, про які писали у біографічній замітці в журналі «Кіно». «Почав працювати Г. З. Гричер-Чериковер у кіно з 1924р. До цього – мандрівки по всьому світі, два рази подорож навколо земної кулі, довгі місяці прожиті на Суматрі та Камчатці. 1923 р., повернувшись до Росії, Г. Гричер почав працювати на Всеросійській сільсько-господарській виставці. Робив там відділ села. Потім – театр і нарешті – кіно»⁵³⁹. Після зйомок «Сорочинського ярмарку» режисер почав роботу над фільмом про побут дореволюційного містечкового єврейства під назвою «Крізь сльози», яку закінчив у 1928 р.⁵⁴⁰. Наступний фільм «Напередодні» розповідав про бідного єврея-музиканта, учасника російсько-японської війни, поборника революційних ідей. Актор П. Масоха, який зіграв у ньому, характеризував Г. Гричера-Чериковера як режисера, який великою мірою сприяв піднесенню творчої атмосфери на кінофабриці⁵⁴¹. Самого режисера П. Масоха називав «душею-чоловіком», який творчо міг об'єднувати акторів різного віку й театральної культури⁵⁴².

Наприкінці 1928 р., у зв'язку із життєвим досвідом мандрівок режисера Г. Гричера-Чериковера, Правління ВУФКУ обрало його і двох операторів для відрядження на криголамі «Літке», який мав прямувати на о. Врангеля у зв'язку із заснуванням там полярної станції. У джерелах згадується ім'я лише одного оператора – М. Кауфмана⁵⁴³. Намір ВУФКУ у відрядженні саме двох операторів обґрунтовувався тим, що працювати лише одному буде важко і він не зможе зняти всіх потрібних кадрів. Центральне управління морського транспорту (ЦУМОР) дозволило ВУФКУ відрядити лише двох людей⁵⁴⁴. Їхня мета полягала у зйомках самого криголама, його прибуття на острів, життя та побуту⁵⁴⁵. Спочатку криголам

⁵³⁸ Фальківський Д. «Сорочинський ярмарок». Гоголь на екрані. *Кіно*. 1927. № 6 (17). С. 8–9.

⁵³⁹ Люди з екрану. *Кіно*. 1927. № 6 (17). С. 2.

⁵⁴⁰ ЦДКФФА України. Од. обл. 2606.

⁵⁴¹ Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 98.

⁵⁴² Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі. С. 105.

⁵⁴³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 135. Арк. 82.

⁵⁴⁴ Там само. Арк. 72.

⁵⁴⁵ Там само. Арк. 79.

мав прийняти на свою палубу лише одного представника від ВУФКУ, але правління домогалося відрядження двох працівників – Г. Гричера-Чериковера і М. Кауфмана⁵⁴⁶. Серед аргументів вибору для відрядження цього режисера було те, що він провів 13 місяців на Камчатці і здійснив морську подорож із Чорного моря до Владивостока. Ю. Яновський у своєму невеличкому нарисі про Г. Гричера-Чериковера зазначав, що путь до режисерського рупора лежить через моря. «Я-ж своїми розповідями хотів, щоб ті, які дивитимуться картини Гричера, відчули в них його спокійний талант і досвід життєвий, як шумування багатьох морів та океанів, що він їх переплив»⁵⁴⁷. Варто зазначити, що в 1931 р. режисер мав вирушити в полярну експедицію на криголомі «Малигін», пройшовши відповідне затвердження. Проте за декілька днів до початку експедиції заступник голови «Союзкіно» повідомив, що за вимогою ленінградської спільноти це місце віддається оператору Ленінградської фабрики, «бо вона, бачите, ближче до північного бігуна...»⁵⁴⁸.

Постать Г. Гричера-Чериковера є вельми цікавою, з огляду на його біографію і мандри земною кулею. Він перейшов з Одеської кінофабрики на Київську. Г. Гричера-Чериковера заслужено називають режисером українського єврейського кіно 1920-х рр. Народжений на Полтавщині, він не міг не звернутися до творів М. Гоголя та відійти від чітко накресленої тематики своїх фільмів, у яких грали березільці А. Бучма, П. Масоха та інші.

Серед запрошених діячів з РСФРР варто згадати П. Сазонова (1895–1950), який у 1925 р. прибув із Москви⁵⁴⁹. З 4 квітня 1925 р. він значиться серед працівників Одеської кінофабрики⁵⁵⁰. У 1913–1917 рр. навчався на юридичному факультеті Московського університету, працював слідчим. У 1920 р. обіймав посаду голови кримінально-слідчої комісії, в 1921–1923 рр. – заступник начальника одного з виправдомів Москви. Його дебютом став короткометражний фільм «Ряба теличка», який П. Сазонов зняв разом із В. Тезавровським у 1924 р. Наступними його роботами були фільми «Димівка», в основі сюжету якого було реальне

⁵⁴⁶ Там само. Арк. 83.

⁵⁴⁷ Юрченко Юр. Морями на Сорочинці: (режисер Гричер). *Кіно*. 1927. № 9 (21) С. 15.

⁵⁴⁸ Мускін В. Клясова боротьба в кіні. *Кіно*. 1931. № 11–12. С. 3.

⁵⁴⁹ Миславский В.Н. Творческие работники РСФСР в украинском кинематографе 1920-х годов. С. 120.

⁵⁵⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238 Оп. 1 Спр. 39. Арк. 169.

вбивство селянами пробільшовицького журналіста в селищі Димівка. У травні 1926 р. режисер знімав фільм «Вибух», в основі сюжету якого – побут донецьких шахтарів напередодні революції. Зйомки проходили на Донбасі. Наприкінці 1920-х рр. П. Сазонов повернувся до РСФРР і почав працювати в галузі мультиплікації.

Ім'я цього режисера не є до кінця дослідженим. На сайті «ВУФКУ. Lost&Found» та в інших інформаційних інтернет-ресурсах він значиться як Пантелеймон Сазонов⁵⁵¹. У списках режисерів Одеської кінофабрики – як Петро Сазонов⁵⁵². В одному із випусків журналу «Кіно» поруч із вміщеною фотокарткою режисера вказане ім'я Петро Сазонов⁵⁵³. У монографії Л. Брюховецької він теж значиться як Петро⁵⁵⁴. Очевидно через цю невизначеність з остаточним варіантом імені в систематичному покажчику змісту журналу «Кіно» режисер записаний як Сазонов Пантелеймон (Петро)⁵⁵⁵.

У 1927 р. до режисерського штату ВУФКУ було зараховано Д. Вертова (1896–1954), справжнє ім'я якого – Д. Кауфман. У січні 1927 р. в пресі з'явилося повідомлення про його звільнення із Совкіно. Достеменною причиною цього випадку невідома; у дослідженнях знаходимо різні варіанти цього розвитку подій: надмірна витрата коштів на виробництво стрічки «Шоста частина світу»⁵⁵⁶; задача у незапланований строк сценарію стрічки «Людина з кіноапаратом»⁵⁵⁷. У газеті «Кіно-тиждень» писали, що непорозуміння між Д. Вертовим і Совкіно виникли через відмови режисера подавати на розгляд виробничі плани своїх постановок⁵⁵⁸. Після цього Д. Вертов приїздить до УСРР на запрошення ВУФКУ. У списках режисерів

⁵⁵¹ Пантелеймон Сазонов. *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/names/pantelejmon-sazonov/> (дата звернення: 10.05.2020).

⁵⁵² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 136 (зв).

⁵⁵³ Вибух. *Кіно*. 1926. № 4. С. 17.

⁵⁵⁴ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 382.

⁵⁵⁵ «Кіно» (1925-1933): систематичний покажчик змісту журналу / автори-упорядники: Н. Казакова, Р. Росляк. С. 96.

⁵⁵⁶ Миславский В.Н. Творческие работники РСФСР в украинском кинематографе 1920-х годов. С. 123.

⁵⁵⁷ Дзига Вертов. *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/names/dzyga-vertov/> (дата звернення: 09.06.2020).

⁵⁵⁸ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1473. Арк. 41 (зв).

Київської кінофабрики датою початку його роботи там є 1 грудня 1928 р.⁵⁵⁹. Разом із братом М. Кауфманом вони їздили в закордонне відрядження до Берліна, на Гаазьку міжнародну виставку і в Кельн. У проханні до ВУФКУ, датованому 3 березня 1928 р., вони зазначили, що витрати, пов'язані із поїздкою, візьмуть на себе⁵⁶⁰. У зв'язку з таким легким вирішенням фінансової складової питання ВУФКУ не було проти їх відрядження⁵⁶¹.

Першою кінострічкою, яку Д. Вертов закінчив в УСРР стала «Людина з кіноапаратом»⁵⁶². У 2014 р. фільм очолив першу сходинку авторитетного кінорейтингу Британського кіноінституту (BFI), і названий найкращим документальним фільмом усіх часів. Д. Вертов і М. Кауфман знімали стрічку без сценарію, фільмуючи вулиці Одеси, Харкова, Києва, Москви і показуючи життя радянських людей. Л. Госейко наголошує на тому, що це є більшовицький радянський фільм українського виробництва ВУФКУ. Незважаючи на те, що постановку фільму завершували в Україні, більша його половина була знята в Москві за часів роботи Д. Вертова у Совкіно. Також Л. Госейко висловлює досить цікаву думку, стверджуючи, що «Людина з кіноапаратом» це не документальний, а ігровий фільм. Аргументуючи тим, що це стає зрозуміло під час перегляду, адже показати в кількох десятках хвилин цілий робочий день радянського робітника не є можливим. І те, що все це знімалося в різних пунктах, є очевидним⁵⁶³.

На підтримку цієї тези Л. Госейка наведемо уривок зі статті про зйомки «Людини з кіноапаратом» у журналі «Кіно»: «Дивно, що до Вертова ніхто не догадався зняти одеський трамвайний парк. Коло одеського вокзалу стоять чотири ангари, вкритих черепицею. Височінь кожного з них в кілька трамвайних вагонів. Одночасний виліт кількох рядів по 16 трамваїв був-би видовищем дійсно вартим симфонії великого міста. Але для цього немає коштів. Картини Вертова коштують 25 тисяч, тобто на тисяч 20 дешевше звичайної картини. Чому б ВУФКУ не

⁵⁵⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 173. Арк. 791 (зв).

⁵⁶⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 135. Арк. 53.

⁵⁶¹ Там само. Арк. 51 (зв).

⁵⁶² «Людина з кіноапаратом». Художній фільм.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ibhXQsZBT8k> (дата звернення: 02.07.2020).

⁵⁶³ Понад століття українського кіно – інтерв'ю з кінознавцем Любомиром Госейком. 3 05 хв. 18 с. до 06 хв. 25 с. URL: <https://hromadske.ua/posts/ponad-stolittya-ukrayinskogo-kino-intervyu-z-kinoznavcem-lyubomirom-gosejkom> (дата звернення: 09.06.2020).

заплатити кілька сотень Одеському Комунальному трамваєві за такі надзвичайні кадри? Це зовсім не суперечило-б методам Вертова, бо лише дуже наївна людина думає, що він ловить факти зненацька»⁵⁶⁴.

Д. Вертов і М. Кауфман представляли групу «кіноків», відкидаючи ігрове кіно, павільйони та сценарії, і в цьому було їх новаторство. Людське око, за їх твердженнями, не здатне було побачити все те, що може око кіноапарата. Це кредо разом зі сміливими експериментами в монтажі й було в основі діяльності «кіноків». У створенні таких фільмів значною була роль оператора. Для того, щоб зафіксувати об'єктивом необхідні моменти, йому не раз доводилося робити це в досить небезпечних умовах. Під час зйомок фільму «Одинадцятий»⁵⁶⁵ для того, щоб схопити ритм падіння води Волховбуду, режисер разом з оператором сідали у вагонетку підвісної канатної дороги, яка для того не призначена, і проїздили перед самим водоспадом. У Кам'янському, на заводі ім. Дзержинського, фотографували домни з найвищих пунктів і від наступу на гарячі цехи в учасників зйомки погоріли черевики, а М. Кауфман, знімаючи деякі кадри великим планом, попик собі руки⁵⁶⁶.

«Симфонія Донбасу» Д. Вертова стала першою радянською звуковою документальною кінострічкою, знятою в СРСР⁵⁶⁷. Режисер підкреслював те, що для нього поява звуку не була дивиною. Метод кіноока, як він стверджував, був усього лише шаблем методу радіоока, який з'явився із запізненням⁵⁶⁸. «А звукове кіно було уже на порозі. Стукало в двері. Прийшло і застало кінематографію зненацька. Чому? Тому що дивилися собі під ноги і не дивилися вперед»⁵⁶⁹, – підсумовував Д. Вертов у своїй доповіді на Першій всесоюзній конференції, присвяченій звуковому кіно.

У пресі повідомлялося, що першими звуковими фільмами будуть «Земля» О. Довженка та стрічка Д. Вертова, роботу над якою він щойно розпочав⁵⁷⁰. Фільм

⁵⁶⁴ Ушаков М. На Одеській фабриці. *Кіно*. 1928. № 10 (46). С. 8.

⁵⁶⁵ «Одинадцятий». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YgwaEBKL-kc> (дата звернення: 23.06.2020).

⁵⁶⁶ Борисов А. «Одинадцятий». *Кіно*. 1927. № 21–22 (33–34). С. 8–9.

⁵⁶⁷ «Ентузіазм» («Симфонія Донбасу»). Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YSntNJhliZ8> (дата звернення: 10.06.2020).

⁵⁶⁸ Кіно закричало. Наші фільмари про тонфільм. *Кіно*. 1928. № 12 (48). С. 5.

⁵⁶⁹ Вертов Д. Доклад на Первой всесоюзной конференции по звуковому кино. *Из истории кино. Материалы и документы*. Вып. 8. Москва : Искусство, 1971. С. 185.

⁵⁷⁰ Звуковий фільм України. *Кіно*. 1929. № 16 (62). С. 10.

О. Довженка вийшов німим. Дослідники це пов'язують із відсутністю легкої звукофікації на нещодавно збудованій Київській кінофабриці та з тим, що О. Довженко був загнаний у рамки, бо «Земля» мала потрапити в прокат у найактивнішу фазу колективізації⁵⁷¹. Через свої відмінні погляди стосовно ігрового кіно, Д. Вертов деколи не знаходив розуміння у колег і його часто критикували, однак його талант і заслуга в жанрі документалістики є беззаперечними. На початку 1930-х рр. він повернувся до Москви й продовжив знімати там.

Деякий час на Одеській кінофабриці працював турецький режисер Е. Мухсін Бей (1892–1979), який вважається засновником турецького кінематографу. Е. Мухсін-Бей мав досвід навчання та роботи за кордоном, зокрема у Франції та Німеччині, де навіть заснував студію «Стамбулфільм». У 1922 р. він став головним режисером на першій турецькій кіностудії «Кемальфільм», а протягом 1926–1927 рр. працював в УСРР. Його появу на Одеській кінофабриці режисер А. Кордюм пояснював тим, що К. Ататюрк, який був другом Е. Мухсін-Бея по військовій академії, відправив останнього за кордон вивчати досвід світового кіновиробництва⁵⁷². У списках режисерів Одеської кінофабрики датою початку його роботи є 1 березня 1926 р. Турецький режисер отримував зарплатню в розмірі 750 карбованців⁵⁷³. Більша ставка була на той момент лише в П. Чардиніна, яка складала 900 карбованців⁵⁷⁴.

Е. Мухсін-Бей на Одеській кінофабриці взявся за постановку фільму, присвяченому давньоримській історії, а саме повстанню рабів під проводом Спартака. Сценарій, за мотивами роману Р. Джованьолі, написали Г. Шкурупій та М. Гальперін. У липні 1926 р. преса сповіщала про закінчення зйомок, які проходили в Одесі. Були побудовані римські вулиці та цирк, натурні зйомки проводилися в Криму, там же були відзняті й сцени боїв повстанців із римськими легіонами. Архітектурно-художнє оформлення доручили німецькому художнику Г. Байзенгерцу, який незадовго до цього допомагав режисерові В. Баллюзеку з

⁵⁷¹ Госейко Л. Історія українського кінематографу. 1896–1995. С. 62.

⁵⁷² Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 135.

⁵⁷³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 143 (зв).

⁵⁷⁴ Там само. Арк. 143 (зв).

фільмом «Гамбург», а науковим консультантом був академік і знавець латини Б. Варнеке⁵⁷⁵. Ця кінострічка на сьогодні вважається втраченою. Дослідники можуть ознайомитися лише з монтажними листами⁵⁷⁶ та рецензіями. Останні не були позитивними, називаючи фільм поганою провінційною оперою, «розложистою клюквою» та «оперною вампукою»⁵⁷⁷. У газеті «Правда» читаємо таке: «Ідейне та художнє обличчя радянського українського кіно складалося зі спроб національного кустарництва та поверхневих запозичень, занесених кіноробітниками, яких привозили на випадкову для них роботу до Одеси і Ялти. Прикладом такого типу продукції ВУФКУ є картина «Спартак», яка демонструється зараз у Москві. Спроба підробити життя давнього Риму виглядає дуже убого»⁵⁷⁸. Л. Брюховецька з цього приводу зазначає, що судити кінострічки, які не збереглися, нелегко і довіряти подібним рецензіям варто дуже обережно⁵⁷⁹. У 1927 р. Е. Мухсін-Бей повернувся до Туреччини, де продовжив працювати.

У 1926 р. ВУФКУ запросило на роботу грузинського режисера І. Перестіані (1870–1959), який став відомим після постановки фільму «Червоні дияволята» у 1923 р. Ця кінострічка започаткувала тему участі дітей в допомозі більшовикам у їхній боротьбі за владу. На Одеській кінофабриці І. Перестіані зняв 2 кінострічки, які вважаються втраченими, – «Лавина» та «Поговір». Сюжет першого фільму базувався навколо теми шкідництва. На метеорологічній станції в горах Кавказу, у складі експедиції Української Академії Наук із 3-х людей є колишній білогвардієць, який намагається завдати шкоди всім після снігового обвалу. Ситуацію рятує комуніст, який потрапив випадково на станцію, рятуючись від лавини. Режисерові закидали деякі промахи в постановці. «Режисер Перестіані, розв'язуючи національну проблему, так само ніяк не міг одійти от штамп. Український академік (до речі, грає його сам Перестіані і, треба сказати, дуже погано) обов'язково мусить бути одягнений в українську вишивану сорочку, якої він

⁵⁷⁵ «Спартак». *Кіно*. 1926. № 10. С. 20.

⁵⁷⁶ «Спартак». Монтажні листи. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/09/Montazhni-lysty-Spartak.pdf> (дата звернення: 10.06.2020).

⁵⁷⁷ Френкель Л. Кіно-опери. *Кіно*. 1929. № 1 (49). С. 8.

⁵⁷⁸ Херсонский А. ВУФКУ на переломе («Спартак», «Два дня», «Звенигора»). *Правда*. 10 ноябрь 1928.

⁵⁷⁹ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 247.

не скидає й не міняє протягом всього часу дії. Думається, що українські академіки далеко чистоплотніші, ніж це виходить у Перестіані»⁵⁸⁰.

Наведемо кілька положень з трудової угоди між режисером І. Перестіані та Одеською кінофабрикою, яка була укладена в липні 1928 р., адже цей документ відображає умови прийняття нового режисера на роботу до кінофабрики ВУФКУ. Грузинський режисер запрошувався працювати до Одеси строком на 1 рік, з липня 1928 р. до липня 1929 р. Обов'язки новоприбулого І. Перестіані полягали в такому: керування постановками фільмів, а саме режисерська розробка авторського сценарію; складання та погодження з дирекцією фабрики постановочного плану та кошторису; добір акторів; розподіл ролей; керування всім кінопроцесом від початку і до закінчення; монтування та здача фільму до Правління ВУФКУ, включно із поправками, що їх може вносити комісія Правління або репертуарний комітет. Зазначалося також, що режисер зобов'язується провадити поставки фільмів за сценаріями, запропонованими ВУФКУ, а спірні питання, які можуть виникнути у справі вибору сценарію або вже під час режисерської розробки, остаточно розв'язує лише дирекція фабрики і її рішення для І. Перестіані є обов'язковими⁵⁸¹. Передбачалася виплата окремої нагороди, якщо режисер здійснить постановку за власним сценарієм. Кінофабрика мала право доручити режисеру переробки сценаріїв, які призначаються до постановки, від чого не можна було відмовитися. Зміни мали провадитися режисером за першою вимогою дирекції кінофабрики. У разі переробки власного сценарію режисер міг отримати винагороду в розмірі 1 200 карбованців⁵⁸². Також протягом чинності трудової угоди ВУФКУ мало повне право переміщати режисера на яку завгодно зі своїх кінофабрик на тимчасову або постійну роботу. Зазначалося, що першою постановкою режисера І. Перестіані на Одеській кінофабриці має бути «Вбивство лікаря Караєва», а після цього перехід на роботу до Києва. Відповідальність за порушення договору до закінчення угоди повністю покладалася на режисера, який відповідав перед ВУФКУ особисто та матеріально за всі збитки. В угоді прописувалися фінансові моменти, згідно з якими

⁵⁸⁰ Зоровий М. Лавина. *Кіно*. 1928. № 8 (44). С. 9.

⁵⁸¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 166. Арк. 49.

⁵⁸² Там само. Арк. 49 (зв).

за кожну доручену та виконану картину І. Перестіані мав отримати 3000 карбованців. Цю суму ВУФКУ мало виплачувати щомісячно частинами так, щоб решта, яка залишалася після остаточної здачі картини, не перевищувала 1000 карбованців⁵⁸³. Цікавим є пункт, згідно з яким режисер до закінчення строку дії договору не мав права залишити розпочату постановку, причому не міг кидати її навіть тоді, коли строки угоди були б закінчені. І. Перестіані мав закінчити картину повністю та здати ВУФКУ на умовах, зазначених у договорі. У списках режисерів Одеської кінофабрики станом на травень 1927 р. прізвище І. Перестіані вже зазначено, хоча до підписання наведеної нами трудової угоди мав пройти майже рік. Навпроти прізвища режисера, починаючи з квітня 1927 р., написано, що в цей час займався розробкою сценарію⁵⁸⁴. А в одному з останніх пунктів договору 1928 р. вказано, що режисерові під час підписання угоди мають виплатити аванс за переробку сценарію «Вбивство лікаря Караєва» у розмірі 1 200 карбованців та перший місячний платіж, який складав 500 карбованців⁵⁸⁵. І. Перестіані не працював на Київській кінофабриці, як це передбачалося одним із пунктів договору. Після закінчення другої постановки він продовжив свою режисерську діяльність на вірменській кінофабриці.

Зародження українського радянського кіно на початку 1920-х рр. багато в чому пов'язане із діяльністю режисерів, які прибували до УСРР в пошуках кращої долі, заради нових можливостей, художніх експериментів, або просто із цікавості. За влучним висловом дослідника Л. Госейка, УСРР у ті часи була обітованою землею для кінодіячів, які шукали екзотики⁵⁸⁶. Вони приїздили працювати на кінофабрики ВУФКУ і, здебільшого, сприймали цю роботу як тимчасовий етап своєї кар'єри. Більшість із них, пропрацювавши пару років, а то й менше, їхали або до РСФРР, або переходили на кінофабрики інших республік. Після побудови Київської кінофабрики частина перейшла туди, продовживши свою співпрацю з ВУФКУ, проте таких режисерів було не так багато.

⁵⁸³ Там само. Арк. 50.

⁵⁸⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 942. Арк. 2.

⁵⁸⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 166. Арк. 50.

⁵⁸⁶ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 33.

3.2. Українська кінорежисура в контексті здійснення політики українізації

Нестача режисерських кадрів була нормальним явищем. Не так давно кіно було аматорським заняттям, не існувало розвиненої освітньої мережі, яка б спеціалізувалася на випуску режисерів. Досить висока кількість вихідців із театрального середовища адаптувалася до інакшої творчої роботи в кіно.

Одним із перших на цьому відносно новому для нього шляху був яскравий представник українських мистецьких кіл Л. Курбас (1887–1937). Актор, теоретик театру, народжений у галицькому містечку Самбір в акторській родині, він не міг пройти осторонь можливості спробувати свої сили в кіно. Створення «Березолу» Л. Курбасом збіглося в часі із появою ВУФКУ. Харизматичний режисер став натхненником для багатьох своїх учнів, у яких вбачав майбутнє українського театру. Він і сам був активним його творцем, застосовуючи кінопроекцію в постановці вистави «Джиммі Гігінс», як частину дій на сцені. Задля зворотного зв'язку глядачам після перегляду вистави пропонувалося заповнити анкету⁵⁸⁷.

Протягом 1924–1925 рр. Л. Курбас працював на Одеській кінофабриці ВУФКУ. За споминами актора «Березолу» Й. Гірняка, під час гастрольного перебування в Харкові, НКО разом із дирекцією кінофабрики, з метою українізувати кіно, вмовляли Л. Курбаса зняти пару фільмів зі своїми акторами. Режисер після довгих роздумів згодився поставити 3 короткометражних кінострічки за 4 місяці⁵⁸⁸. На час свого тимчасового відходу від справ «Березолу» головним режисером він призначив свого учня Ф. Лопатинського. На сьогодні відомими є 3 кінострічки, створені Л. Курбасом: «Вендетта», «Макдональд» та «Арсенальці». Жоден із цих фільмів не зберігся, тому науковцям доводиться працювати зі спогадами людей, які були свідками роботи Л. Курбаса в кіно.

Фільм «Вендетта» («Око за око»), за висловом Л. Госейка, нагадує антиклерикальну агітку⁵⁸⁹. Сценарій був написаний М. Борисовим, С. Лазуріним та Г. Стабовим за мотивами газетного фейлетону А. Зорича «Повість про те, як

⁵⁸⁷ Фонди МТМКУ. Інв. № 56334 (9). Анкета МО «Березіль» 1924 р.

⁵⁸⁸ Єрмакова Н. Мистецька доля і доля мистецтва. Частина друга. *Березільські кінорефлексії. Мистецтвознавство України*. Київ : ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. С. 49.

⁵⁸⁹ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 26.

посварилися отче Сильвестр Єжихерувимський та отче диякон Святоптіцин». Кінокритик В. Заболотна вважає що за основу було взято повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я»⁵⁹⁰. У цьому фільмі розкривалося протистояння між священником та дияконом. Суперечка виникла через черешню, яка після розподілу церковних земель опинилася на межі, вродивши гарними плодами. Цікавим фактом є те, що дідусь Л. Курбаса був священником та настоятелем церкви у с. Старий Скалат. «Вендетта» стала кінодебютом не лише для Л. Курбаса, а й для його акторів С. Шагайди та А. Бучми.

Асистент режисера О. Перегуда згадував, що поява Л. Курбаса в кіно не стала помітною подією на Одеській кінофабриці⁵⁹¹. Л. Курбас одразу ж одержав сценарій «Вендетти», на якому наполягав директор кінофабрики М. Капчинський. Фільм належав до розряду посередніх агіток, нічим особливо не вирізняючись. О. Перегуда стверджував, що Л. Курбас взявся за «Вендетту» неохоче, інші варіанти дирекцією не пропонувалися. Оператором фільму був Б. Завелев, який одночасно працював зі знімальними групами «Укразії» П. Чардиніна та «Лісового звіра» А. Лундіна. Усі 3 групи знаходилися у Вінниці. Під час зйомок «Вендетти» погляди авторитетного оператора Б. Завелева та Л. Курбаса не завжди збігалися. «Важкувато було Завелеву, але не легше було й Курбасові»⁵⁹². Для того, аби змістовно доповнити «Вендетту», Л. Курбас придумав зачин. За свідченнями того ж О. Перегуди, фільм починався кумедним кадром: квочка в царській короні висиджує курчат, непомітно для неї викочується пара яєчок з яких вилуплюються піп із дяком. Завдяки такому прийому фільм набував рис гострої сатири.

Наступною роботою Л. Курбаса в кіно став фільм «Макдональд», зйомки якого розпочалися у жовтні 1924 р. за сценарієм Д. Бузька. Це була політична сатира на лідера англійських лейбористів Дж. Макдональда, який зображувався безпорадною лялькою. Режисер вирішив замислити цю стрічку у формі трюкового детектива з переслідуваннями та гонитвою. Цього разу Б. Завелева оператором не

⁵⁹⁰ «Вендетта». ВУФКУ *Lost&found*. URL: <https://vufku.org/lost/vendeta/> (дата звернення: 07.07.2020).

⁵⁹¹ Перегуда О. Кінематограф і Лесь Курбас. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 41.

⁵⁹² Перегуда О. Кінематограф і Лесь Курбас. С. 41.

взяли, запропонувавши цю участь працівникові лабораторії Одеської кінофабрики Д. Фельдману. Директор Одеської кінофабрики в доповідній записці до секретаря ЦК КП(б)У, згадуючи момент зміни оператора, зазначав, що зйомка була довірена молодому Д. Фельдману з метою економії грошей⁵⁹³. Роль Макдональда виконав А. Бучма. Помічник режисера наголошував, що експерименти Л. Курбаса не були його забаганками, а проводилися виключно задля доповнення фільмів поетичною мовою. В одному із епізодів «Макдональда» режисер побудував таку мізансцену: король Георг разом з улюбленим песиком сидить на троні. Королівський трон стоїть на помості, що скидається на геральдичний щит. Поміст спирається на руки вельможних промисловців. Щит, трон, король і песик перебувають у спокої лише допоки промисловці не починають сваритися поміж собою. А в момент кульмінації сварки все летить додолу⁵⁹⁴.

Останньою роботою Л. Курбаса як кінорежисера став фільм «Арсенальці», відзнятий ним у 1925 р. Сценарій розробив Г. Тасін. Ця агітаційна стрічка була присвячена повстанню робітників на київському заводі «Арсенал» проти Центральної Ради в 1918 р. Л. Госейко зазначає, що сценарій Г. Тасіна для цього фільму був досить схематичним та зазнав докорінної режисерської переробки⁵⁹⁵. О. Перегуда згадував, що цей сценарій режисер зустрів без радості⁵⁹⁶.

У центрі сюжету був молодий робітник-підпільник, роль якого виконав А. Бучма, що був зв'язковим між арсенальцями та іншими повстанцями в Києві. Режисер, фільмуючи «Арсенальців», уперше в радянському кіно використав прийом подвійного екрана, поділивши його навпіл. Така дія докорінно змінила сприйняття масових сцен⁵⁹⁷. О. Перегуда теж згадував динамічні сцени панорами та наїзду, свідком зйомок яких він був. Складність, за його словами, полягала в тому, що всі сцени повинні були стати гармонійними елементами єдиного цілого у завершеному фільмі⁵⁹⁸. Монтажем відзнятих сцен займався сам Л. Курбас. «Пригадую Курбаса під час монтажу. Спокійного, зрівноваженого, упевненого. Він ніколи не звертався до

⁵⁹³ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 1852. Арк. 48.

⁵⁹⁴ Перегуда О. Кінематограф і Лесь Курбас. С. 47.

⁵⁹⁵ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 27.

⁵⁹⁶ Перегуда О. Кінематограф і Лесь Курбас. С. 48.

⁵⁹⁷ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 27.

⁵⁹⁸ Перегуда О. Кінематограф і Лесь Курбас. С. 51.

чийхось послуг і порад. Як монтували Довженко, Ейзенштейн, Чардинін – визнані монтажери, знавці монтажу – я бачив. Курбас теж знав і любив монтаж»⁵⁹⁹, – згадував О. Перегуда.

Після закінчення роботи над «Арсенальцями» Л. Курбас повернувся до театральної роботи. На Одеській кінофабриці Л. Курбаса не намагалися втримати. П. Нечес висловлював жаль з приводу того, що режисера відпустили «через формальне ставлення до підбору кінематографічних кадрів»⁶⁰⁰. Л. Госейко серед причин припинення роботи режисера в кіно виокремлює розчарування через партійний контроль, всезнайство функціонерів в кіно та еміграцію деяких його акторів у пошуках кращого заробітку⁶⁰¹.

Варто відзначити прихильне ставлення до Л. Курбаса тодішнього директора Одеської кінофабрики А. Греймера. Останній надіслав секретареві ЦК КП(б)У доповідну записку, у якій описав непрості відносини між кінофабрикою та ВУФКУ. А. Греймер доповідав, що після прочитання сценарію «Макдональд» Л. Курбас відмовився його ставити, переробивши його. Директор кінофабрики навів 2 рецензії на цей фільм Л. Курбаса: одну, надіслану від художнього сектору Головополітосвіти, а іншу – від керівництва ВУФКУ. Перша рецензія характеризувала «Макдональд» не інакше як гротеск, наголошуючи на тому, що ідеологічний бік не так навіть кидається в очі, як форма та внутрішня динаміка, а методи роботи Л. Курбаса заслуговують на увагу. Рецензія ВУФКУ була абсолютно протилежною. «Важко собі уявити, що можна було б поставити більшу гидоту, ніж ту, яку ви прислали. Надалі категорично пропонуємо вам самочинно нічого не змінювати в сценаріях, які Вам приходять»⁶⁰². Директор кінофабрики додав, що рецензія від ВУФКУ надійшла не приватним таємним листом на його особисту адресу, а офіційно прямо на Одеську кінофабрику. «Лесь Курбас заявив про те, що він йде. Українське кіно втрачає найкращого режисера»⁶⁰³. А. Греймер наголошував, що вирішенням питання, про «Макдональд» розплутується клубок взаємовідносин між Одеською

⁵⁹⁹ Там само. С. 51.

⁶⁰⁰ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 188.

⁶⁰¹ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 27.

⁶⁰² ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 1852. Арк. 48.

⁶⁰³ Там само. Арк. 48.

кінофабрикою та керівництвом ВУФКУ. «В чому звинувачують фабрику та мене? В тому, що ми не хочемо ставити безграмотні сценарії, які нам надсилає Харків, користуючись своїм привілейованим становищем. Звинувачення справедливе і я його охоче приймаю. Я відмовився ставити безграмотний сценарій. Я поставив сценарій в обробці беззаперечно українського Леся Курбаса. І не жалкую про це», – підсумовував А. Греймер⁶⁰⁴.

Хоча робота Л. Курбаса в кіно не є основним сюжетом його творчої біографії для дослідників, адже вона була короткостроковою, не збереглися фільми, – його внесок у сферу кіно є беззаперечним. Українізація кіно почалася саме тоді, коли ВУФКУ підписало угоду з Л. Курбасом. Він прийшов працювати в кінематограф не лише зі сміливими модерністськими ідеями, а й зі своїми учнями. Вихідці з «Березолі» у подальшому стали активними учасниками кінопроцесу, працюючи режисерами та акторами. Це П. Долина, Ф. Лопатинський, М. Терещенко, О. Перегуда, А. Бучма, С. Свашенко, Й. Гірняк, які заповнили прогалини кіномистецького простору, де українців не було багато.

Л. Курбас, залишившись вірним театральній справі, мусив миритися з тим, що його актори були активно задіяні на знімальних кіномайданчиках, причому це не завжди могло належно координуватися. У 1925 р. акторові «Березолі» А. Бучмі запропонували головну роль у фільмі П. Чардиніна «Тарас Шевченко», тож він мав поєднувати роботу в обох місцях водночас. ВУФКУ попередньо домовилося із Л. Курбасом про щотижневне звільнення актора від роботи в театрі на час його залучення до зйомок кінострічки, починаючи з осені 1925 р. Після того, як знімальна група була відправлена ВУФКУ до Нижнього Новгорода, Л. Курбас відмовився звільнити А. Бучму на 1 день для участі у зйомках. ВУФКУ було змушене відкликати знімальну групу назад, відклавши процес зйомок. Пізніше, після відправки групи до Києва, А. Бучма, який був потрібен на 1 день, знову не був відпущений Л. Курбасом і те, що за знімальним планом мало бути завершено протягом дня, знімалося тиждень. З цього приводу ВУФКУ, посилаючись на великі витрати для «Тараса Шевченка», зверталося з листом до керівника «Березолі» з проханням зазначити в які саме дні А. Бучма не буде зайнятий роботою в

⁶⁰⁴ Там само. Арк. 49.

театральних виставах, аби безперешкодно продовжувати зйомки з його участю. Дана ситуація свідчить про відсутність з боку ВУФКУ належної координації дій у справі планування зйомок. Адже ніякої письмової угоди з Л. Курбасом укладено не було. «Грунтуючися на Вашій обіцянці, що Ви її дали товаришу Гарберу, ми й будували свій зйомочний план, гадаючи, що Ви візьмете до уваги величезне значення для всієї України цього фільму, а також і наші великі грошові витрати і допоможете нам всіма силами»⁶⁰⁵, -зверталася дирекція Одеської кінофабрики до Л. Курбаса. Одеська кінофабрика особливо не враховувала театральну зайнятість А. Бучми, ставлячи свої інтереси вище, тож говорити про те, що Л. Курбас навмисно перешкоджав зйомкам, не доводиться. До того ж кінокар'єра А. Бучми надалі йшла вгору і він став чи не найбільш затребуваним актором у фільмах ВУФКУ, спробувавши свої сили і в режисерській роботі.

Показовою є ситуація, пов'язана з березільськими акторами і зйомками «Звенигори» О. Довженком. За спогадами Л. Бодика, у яких він розповідав деталі свого знайомства із режисером, зазначено, що це сталося саме під час роботи над «Звенигорою», яку було знято вже більш як на половину, а закінчити її О. Довженко мав за 7-10 днів⁶⁰⁶. Пояснювалася така поспішність тим, що актори С. Свашенко і Л. Подорожний, які виконували центральні ролі, мали повернутися до Харкова на відкриття театального сезону. У зв'язку з цим зйомки повинні були завершитися до 1 вересня, інакше їх би перенесли на наступний рік. І все ж, незважаючи на такі жорсткі рамки, О. Довженко працював саме із березільськими акторами, що свідчить про їх авторитет.

Разом із Л. Курбасом на Одеській кінофабриці почав працювати П. Долина (1888-1955). У списках штатних робітників Першої кінофабрики ВУФКУ П. Долина фіксується з 10 листопада 1925 р.⁶⁰⁷. Справжнє прізвище режисера – Попиков. Народився він на Київщині в селянській родині. По закінченню театального училища працював актором. У 1919 р. приєднався до трупи

⁶⁰⁵ Фонди МТМКУ. Інв. № 8575 с. Лист Одеської кінофабрики ВУФКУ до голови правління театром «Березіль» Л. Курбаса. Про постановку картини «Тарас Шевченко» від 12.11.1925 р.

⁶⁰⁶ Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 257.

⁶⁰⁷ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 136 (зв).

курбасівського театру. На початку 1920-х рр. організував власний пересувний театр «Каменярі», у якому працював як режисер та художній керівник. У 1922 р. П. Долина почав працювати актором та режисером «Березолу», з яким не поривав зв'язків до 1927 р.

Перші кроки в кіноіндустрії він зробив як актор, знявшись у таких стрічках Л. Курбаса, як «Макдональд» та «Арсенальці». Але, на відміну від свого вчителя, П. Долина серйозно задумувався над тим, щоб лишитися в кіно. Спочатку йому довірили виконувати обов'язки помічника режисера⁶⁰⁸. У 1926 р. він допомагав знімати В. Баллюзеку фільм «Гамбург», а П. Чардиніну – «Тараса Трясила». Очевидно, що роль помічника режисерів для П. Долини затягнулася, а керівництво не поспішало йти на зміни. Він написав листа керівникові ВУФКУ О. Шубу 11 листопада 1927 р., у свою другу річницю роботи на Одеській кінофабриці. П. Долина попросив вибачення, що пише, не будучи особисто знайомим із адресатом, а зробити це наважився через те, що, працюючи третій рік в кінематографії, спостерігає відсутність перспектив для свого подальшого творчого розвитку⁶⁰⁹. Мотиви свого вибору П. Долина пояснював зростом української кінематографії та браком свідомих українських режисерів, тож вирішив готуватися до того, щоб стати одним із них. Дирекція, за словами П. Долини, ці прагнення схвалювала і дала зрозуміти, що після роботи помічником режисера у кількох фільмах дозволить працювати самостійно. Після закінчення картини «Тарас Трясило» П. Долина нагадав дирекції кінофабрики про попередню домовленість щодо власної режисерської роботи, і П. Нечес дав йому сценарій «УСРР». Детально П. Долина в листі його не описує, а лише те, що він мав проробити його за допомогою київських вчених, використавши на це свою відпустку, а потім приступити до зйомок. Очевидно, це був науковий фільм. Однак через деякий час дирекція кінофабрики повідомила про те, що роботу над цим сценарієм наказано припинити, тож зйомок не буде. Невдовзі П. Долині дали сценарій «Гонорея», але через 2 дні сказали, що і на цю стрічку дозволу не одержано⁶¹⁰. П. Долина на момент

⁶⁰⁸ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 942. Арк. 1.

⁶⁰⁹ Там само. Арк. 88.

⁶¹⁰ Там само. Арк. 88 (зв).

написання листа О. Шубу згадував це як помилку, яку не вдається виправити. «Мене знову повертають в «первобытное состояние» помішником режисера й це в той час, коли тенденція просунути помішника в режисери по відношенню до других осіб (Ердман) на фабриці мається. Мені ж не дають можливості просунутись вперед навіть співрежисером, або нарешті, асистентом»⁶¹¹. П. Долина наголошував на тому, що таке ставлення до себе він вважає несправедливим та відчуває себе дуже скривдженим. «А тому звертаюсь до Вас аби мені за Вашою допомогою було дано хоч невелику самостійну роботу, в якій би я міг себе виявити, як це робилось та й робиться зараз з іншими початкуючими режисерами. Бо це все ж таки єдиний шлях в створенні українського режисера, потреба в якому відчувається зараз, а з побудуванням Київської кінофабрики ще збільшиться», – підсумовував П. Долина⁶¹².

Д. Ердман, якого в листі згадував П. Долина, почав свою роботу на кінофабриці практично одночасно з ним – у червні 1925 р. Цікавим є те, що П. Долина отримував заробітну плату на 10 карбованців більшу, ніж Д. Ердман⁶¹³, однак останній кар'єрними сходинками підіймався швидше. Очевидно, що такий розвиток подій був незрозумілим для П. Долини. Д. Ердман свою роботу в кіно розпочинав як актор другого плану, хоча й він не одразу приступив до роботи самостійно, знімаючи перші фільми як співрежисер.

У березні 1928 р. в пресі повідомлялося, що на Одеській кінофабриці режисер П. Долина розпочав знімати фільм «Буря»⁶¹⁴. В основі сюжету цього фільму, який на сьогодні вважається втраченим, лежить протистояння більшовиків із білогвардійцями. У наступному фільмі П. Долини «В заметах» теж зображувалася боротьба червоних, але цього разу вже не з білогвардійцями, а з військами УНР⁶¹⁵. У 1929 р. на екрани вийшов ще один фільм П. Долини «Новими шляхами», який теж не зберігся. Сюжет був побудований навколо створення сільськогосподарської

⁶¹¹ Там само. Арк. 88 (зв).

⁶¹² Там само. Арк. 88 (зв).

⁶¹³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 143 (зв).

⁶¹⁴ Хроніка. *Кіно*. 1928. № 3 (39) С. 14.

⁶¹⁵ «В заметах». *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/lost/u-zametakh/> (дата звернення: 08.07.2020).

артілі, проти якої виступили заможні селяни⁶¹⁶. Головні ролі у фільмах П. Долини 1920-х рр. виконував актор «Березолу» С. Свашенко.

Спробував свої сили в кінематографі й Ф. Лопатинський (1897–1937). У 1916 р. він перебрався зі Львова до Києва. Від самого початку існування мистецького об'єднання «Березіль» Ф. Лопатинський долучився до його складу як актор, режисер та очільник другої експериментальної робочої групи. Деякі дослідники вказують на те, що Ф. Лопатинський був одним із засновників цього об'єднання⁶¹⁷.

На Одеську кінофабрику як режисер Ф. Лопатинський був зарахований 14 жовтня 1925 р.⁶¹⁸. Першою кінороботою став фільм «Синій пакет», зйомки якого закінчилися в березні 1926 р. У газеті «Пролетарська правда» за 1925 р., де повідомлялося про постановку фільму «Тарас Шевченко», сказано, що П. Чардинін провадить режисерську роботу з М. Шором та Ф. Лопатинським⁶¹⁹. Прізвища Ф. Лопатинського і М. Шора ніде не згадуються у стрічці. Ймовірно, режисери допомагали П. Чардиніну в окремих моментах постановки. У «Синьому пакеті» Ф. Лопатинського показано українське містечко, яке захоплюють поляки. Робітники у відповідь організовують повстанський загін. Штаб робітничого загону посилає Петра, одного із героїв фільму, до кінноти червоноармійців з пакетом, однак по дорозі його викрадає селянин. Дочка селянина-багатія закохана в Петра, а тому, щоб врятувати його від розстрілу за невиконане завдання, вона повертає вкрадений пакет⁶²⁰.

Варто зазначити, що фільм «Вася-реформатор», відомий усім як перша режисерська робота О. Довженка, спочатку був доручений Ф. Лопатинському. Преса в серпні 1926 р. повідомляла про закінчення зйомок цієї комедії режисером Ф. Лопатинським⁶²¹, хоча в липні писали, що режисером картини є О. Довженко⁶²².

⁶¹⁶ «Новими шляхами». *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/lost/novymy-shliakhamy/> (дата звернення: 08.07.2020).

⁶¹⁷ Безручко О.В. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. Київ : КиМУ, 2013. Т. 2. С. 126.

⁶¹⁸ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 169.

⁶¹⁹ До постановки фільму «Тараса Шевченко». *Пролетарська правда*, 27 червня 1925. № 144 (1155) С. 4.

⁶²⁰ Бялик Дм. «Синій пакет». *Кіно*. 1926. № 5. С. 18.

⁶²¹ «Вася-реформатор». *Кіно*. 1926. № 10. С. 19.

Дослідники стверджують, що спочатку за зйомки «Васі-реформатора», сценарій якого написав О. Довженко, взявся Ф. Лопатинський з оператором Й. Роною. Згодом, як стверджує Л. Брюховецька, зчинився скандал і Ф. Лопатинський роботу над цим фільмом покинув⁶²³. Через що саме виникла суперечка, невідомо. З листа О. Довженка, який він надіслав до Колективу режисерів, літераторів і сценаристів (КОРЕЛІС), дізнаємося, що 20 червня 1926 р. він поїхав на Одеську кінофабрику, куди його відрядило Правління ВУФКУ. На кінофабриці він мав переглянути $\frac{3}{4}$ зробленої картини і взяти участь у перезйомці деяких частин. «Як відомо Корелісу перед началом постановки я просився на фабрику. Я передбачав що це буде. ВУФКУ поведивши мене за ніс нарешті мені одмовило. Треба було спочатку розумно ставитися до постановки, а не латать дірки і витрачати на це час і гроші. Між іншим тижнів 2 тому я питаю т. Ліфшиця як моя картина: «Нічого, прилічно – відповідав він мені». Про мою командировку ні слова. Чого картина за 2 тижні стала не прилічною – не розумію», – писав О. Довженко⁶²⁴. Наприкінці листа він додав, що режисера Ф. Лопатинського знімають з постановки, а закінчувати фільм буде оператор Й. Рона. Як виявилось пізніше, робити це довелося О. Довженку та оператору Д. Демуцькому⁶²⁵. Л. Госейко зазначає, що стрічку доробляв оператор Й. Рона, а не О. Довженко, який тоді недостатньо володів технікою⁶²⁶.

В. Радиш, як представник КОРЕЛІСу, на спеціальному засіданні об'єднаних зборів ВАПЛІТЕ, КОРЕЛІСу та Українського товариства драматургів і композиторів (УТОДІКа) намагався довести, що ВУФКУ гальмує процес залучення місцевих українських творчих сил. В. Радиш не так давно й сам мав негативний досвід роботи, пов'язаний із написаним ним сценарієм до фільму П. Чардиніна «Тарас Трясило». Серед заданих ним запитань представникові Правління ВУФКУ були такі: «Чи дійсно з автором «Тараса Трясила» В. Радишем не була узгоджена режисерська зміна сценарію та підбір типажу, через що виник конфлікт, за

⁶²² На Одеській кінофабриці. *Кіно*. 1926. № 9. С. 24.

⁶²³ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 308.

⁶²⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 8600. Арк. 94.

⁶²⁵ Безручко О.В. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. С. 147.

⁶²⁶ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 36.

вирішенням якого автор змушений був звернутися до суду?»; «Чи дійсно на офіційний лист автора «Гараса Трясила» з приводу змін сценарію в процесі його підготовки до зйомки Правління ВУФКУ не надіслало автору жодної відповіді?»; «Чи дійсно така сама історія сталася з автором «Провокатора» О. Досвітнім?»; «Чи дійсно Правління ВУФКУ не узгодило з автором «Васі-реформатора» О. Довженком режисерської розробки, підбору типажа, не пускало автора на фабрику, не дивлячись на всі його прохання та побоювання за свій сценарій?»; «Чи дійсно сценарій був зіпсований через підбір неправильного типажа, а Правління це помітило лише тоді, коли $\frac{3}{4}$ фільма уже були відзняті і тому змушене було саме просити автора Довженка з поспіхом їхати на фабрику «рятувати» фільм?»; На перелічені запитання відповідь була ствердною⁶²⁷. У той же час автора сценарію І. Бабеля Правління завчасно викликало на кінофабрику, коли ще навіть сам сценарій знаходився на стадії затвердження. А місцевим авторам, як стверджував В. Радиш, така увага не приділялася. Наступне запитання В. Радиша на тих зборах було таким: «Чи дійсно, що із ВУФКУ та його фабрик змушені були піти не так давно режисер Курбас і, здається, помреж Перегуда, а в останній місяць вилетіли: редактор Радиш, режисер Одеської кінофабрики Лопатинський, помреж Ялтинської кінофабрики Чарський?»; на що знову отримав ствердну відповідь⁶²⁸. На запитання «Скільки зараз є на фабриках ВУФКУ працюючих режисерів і скільки з них ідеологічно радянських та пов'язаних з українською культурою як Ф. Лопатинський, котрий недавно вилетів?»; відповідь була «жодного»⁶²⁹.

Фільм «Вася-реформатор» на сьогодні вважається втраченим. У центрі сюжету – хлопчик, який намагається змінити суспільство, інформуючи міліцію про злодія, викриваючи священників перед паствою, в результаті чого церква перетворюється на кінотеатр⁶³⁰. У подальшому О. Довженко відмовлявся зараховувати цей фільм до свого творчого доробку, ймовірно через непрості нюанси постановки самого фільму й те, що в прокаті він не був успішним.

⁶²⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 8600. Арк. 91.

⁶²⁸ Там само. Арк. 92.

⁶²⁹ Там само. Арк. 92.

⁶³⁰ На Одеській кінофабриці. *Кіно*. 1926. № 9. С. 24.

Ф. Лопатинському вдалося реалізувати не всі заплановані постановки. Мова йде, зокрема, про «Захара Беркута» за мотивами повісті І. Франка. Відомо, що ВУФКУ замовило сценарій у Ф. Лопатинського в березні 1926 р. і він розпочав над ним роботу⁶³¹. У рапорті Ю. Тютюнника, який був відповідальним секретарем редакційного сектора ВУФКУ, до головного редактора ВУФКУ Б. Ліфшиця, вказано, що до редакційного сектора надходили листи з пропозиціями взятися за написання сценарію, автори яких отримували відмови, виходячи із зобов'язань перед Ф. Лопатинським. Проте в травні 1926 р. Ю. Тютюнник отримав від Б. Ліфшиця розпорядження замовити «Захара Беркута» сценаристам Г. Шкурупієві та М. Гальперину, яким за кілька днів до того у цій справі було відмовлено. Надалі Ю. Тютюнник отримав від Б. Ліфшиця розпорядження замовити сценарій М. Вороному. «При випадковій зустрічі з Ф. Лопатинським довідаюся, що в момент, коли я провадив переговори з М. Вороним в помешканні редсектора, в кабінеті Головного Редактора провадалися про ту саму справу переговори з Ф. Лопатинським. Обом нашим контр-агентом замовлялося від імені ВУФКУ ту саму роботу в один і той самий момент. Отже чиїсь переговори і чиєсь замовлення мало бути невідповідальним», – підсумовував Ю. Тютюнник⁶³². Дійсно, ВУФКУ надіслало сценарій М. Вороного до Вищого кінорепертуарного комітету 2 листопада 1927 р.⁶³³, а сценарій Ф. Лопатинського – 27 березня 1928 р.⁶³⁴.

Директором Одеської кінофабрики П. Нечесом до Правління ВУФКУ був надісланий лист⁶³⁵, з якого дізнаємося про те, що в березні 1928 р. Ф. Лопатинського було відряджено до Києва домовитися із художником А. Онищуком щодо сценарію «Захар Беркут», який на той момент був ще незакінченим. Редакційна колегія затримала режисера в Києві до 14-го березня, вносячи пропозиції до сценарію, хоча Ф. Лопатинський мав пробути там лише 2 дні. І коли по поверненню до Одеси режисер привіз протокол обговорення сценарію між ним та редакційною колегією, директорів кінофабрики це не сподобалося. «Дирекція доручила т. Лопатинському

⁶³¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 503.

⁶³² Там само. Арк. 503 (зв).

⁶³³ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1479. Арк. 364.

⁶³⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1479. Арк. 399.

⁶³⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 166. Арк. 73.

не сценарну справу, а домовитися з художником Онищуком. Дирекція дала одні вказівки, а Колегія дала інші вказівки. Ні заяви режисера Лопатинського, ні цих протоколів я ні в якому разі не признаю, як не затвержені Правлінням. Режисерові Лопатинському за прогул у Києві висловив сувору догану та вирахував з його утримання за час прогулу»⁶³⁶. Таким чином, склалася ситуація, за якої внаслідок неорганізованості роботи між адміністративними органами, коли сценарні питання вирішувалися в обхід дирекції, постраждалою стороною виявився режисер, який взагалі нічого не вирішував. У липні 1929 р. повідомлялося, що Ф. Лопатинський приступив до зйомок «Захара Беркута»⁶³⁷. Проте на екрани фільм так і не вийшов.

З травня по листопад 1927 р. режисер працював над фільмом «Василина» за мотивами повісті І. Нечуя-Левицького «Бурлачка». Сценарій був написаний М. Яловим, художнє оформлення здійснив В. Кричевський. Фільм оповідав про тяжке життя дівчини Васиlines, яка з дитинства працювала на пана, а потім стала його покоївкою. Надії на те, що пан одружиться на ній, не виправдалися, а наречений Васиlines, дізнавшись про її зраду, не зміг її пробачити. Дівчина змушена покинути село; після численних поневірянь доля зводить її із робітницями фабрики. Ставши ткалею, Василина починає жити новим життям⁶³⁸.

Обговорення роботи відбувалося на художній нараді дирекції кінофабрики та художнього редактора з групою режисера Ф. Лопатинського 7 травня 1927 р. Судячи із протоколу обговорення майбутньої постановки, режисер прагнув втілити повість І. Нечуя-Левицького на екрані, не надто відходячи від класичного написаного письменником твору, що не подобалося дирекції. П. Нечес пропонував скоротити сценарій на третину і дати правильне трактування головним дійовим особам; за його словами, пан повинен бути негативним персонажем⁶³⁹. «Режисер повинен дати трактування, а не писати сценарій. У Нечуя в повісті немає ні села, ні фабрики, немає розшарування сім'ї, а є історія однієї дівчини. За повістю орендатор у присутності всіх дарує Васиlines гроші на сукню і пішла вона до поміщика не

⁶³⁶ Там само. Арк. 73.

⁶³⁷ Що готують? *Кіно*. 1929. № 14 (60). С. 12.

⁶³⁸ «Василина». *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/found/vasylyna/> (дата звернення: 13.07.2020).

⁶³⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 942. Арк. 36.

через злидні. А за Нечесом селянська дівчина потрапляє до паука-поміщика. Для цього треба написати новий сценарій та відмовитися від Левицького», – відповідав на всі закиди Ф. Лопатинський⁶⁴⁰. Однак контраргументи не подіяли. Рішення, які були винесені, повністю задовольняли вимоги дирекції. У створенні нового сценарію не вбачали необхідності, від І. Нечуя-Левицького треба було таки відійти і зробити радянський фільм, Ф. Лопатинському та Ю. Яновському було доручено переробити сценарій, приділяючи увагу головним персонажам, показати робітників на фабриці, а також скоротити сценарій на третину⁶⁴¹.

Наступне обговорення сценарію зі знімальною групою Ф. Лопатинського відбулося 13 травня 1927 р. Ф. Лопатинський знову спробував наполягти на тому, що не варто робити таких змін. «Після другої переробки сценарій, як такий, виграє, але ж ми відходимо від Левицького. Це може понизити вартість фільму, коли мета «Бурлачки» познайомити суспільство з класикою через кіно. Якщо переслідувати іншу мету, то не варто ставити цю картину»⁶⁴². На що йому П. Нечес відповів, що завдання полягає не в переведенні класика на екран, а користуючись класиком, показати ту добу та соціально-економічні відносини між людьми⁶⁴³. До Ф. Лопатинського, як до режисера картини, не дуже прислухалися. Він сподівався, що буде знімати фільм у відповідності до твору, а виявилось, що стрічку треба робити, концентруючи увагу на соціальній несправедливості попередніх часів, а сама повість є лише фоном.

Про проблеми, з якими доводилося стикатися режисерам, та про умови їхньої праці, довідуємося із листа Ф. Лопатинського, надісланого ним 1 травня 1928 р. редактору газети «Комуніст». Причиною написання, за словами режисера, було настільки болюче питання, що він не тільки писати, а й думати спокійно не може. Останнім часом, як стверджував Ф. Лопатинський, лунають закиди у бік режисерів, що вони відмовляються від постановок, «гуляють» і задарма отримують свої гроші. Ф. Лопатинський вирішив пояснити причини своїх «прогулів». «Специфічна замкнутість нашої роботи, територіальний відрив фабрики від центрів культурного

⁶⁴⁰ Там само. Арк. 36.

⁶⁴¹ Там само. Арк. 36 (зв).

⁶⁴² Там само. Арк. 37–37 (зв).

⁶⁴³ Там само. Арк. 38.

життя (Одеса -культурна Камчатка) призводить до того, що більшість працівників кіно марнується, закиса у своєму сокові, пальці гризе від задухи й неймовірно тяжких умов праці -і мовчить. Я не знаю чи пора зараз підіймати це питання у пресі. Бо ясно, що й Наркомос й парт-органи знають про все це безголов'я, що робиться у нас на фабриці та й у ВУФКУ взагалі, а у пресу просочуються тільки незначні фактики, або позапрошлорічні анекдоти про Чардинінську собаку чи побрехеньки на окремих працівників, що в більшості прибільшені»⁶⁴⁴. Ф. Лопатинський прохав редактора газети опублікувати його листа без скорочень і «ремонтунь».

Відповідаючи на звинувачення в «прогулах», режисер писав, що протягом кількох місяців не знімав фільми зовсім не тому, що «сидів склавши руки». «Останній свій фільм – «Василину» (Бурлачку) за Нечуй-Левицьким, я закінчував у свій час, 22 листопада 1927 р., заощадивши кошторис 12000 крб. Вже кінчаючи «Василину», – до речі робота над тією мертвою, без ніякого відношення до сьогоденного дня річчю була дуже важкою для мене, з'явилися у мене деякі думки щодо ідеологічно витриманого й формально цікавого фільму»⁶⁴⁵. У грудні 1927 р. Ф. Лопатинському було доручено виправити фільм «Вася-реформатор», якого він розпочав знімати у 1926 р. й «неможливими обставинами праці був примушений кинути, зазнявши 30 % й піти із фабрики. «Васю» кінчали інші режисери і в результаті він опинився на полиці. Непомітна робота виправки «Реформатора» зайняла майже 1 ½ місяця й після цього він був прийнятий Правлінням ВУФКУ без єдиної поправки й очевидно незабаром вийде на екран»⁶⁴⁶.

Під час роботи над «Васею-реформатором» Ф. Лопатинський подав свій новий сценарій «Динамо» на розгляд редакторату ВУФКУ. Після дискусійних обговорень було вирішено допустити «Динамо» до постановки, зобов'язавши режисера під час його зйомок готуватися до постановки «Захара Беркута». Ф. Лопатинський у листі наголошував, що ніяких грошей за свій сценарій «Динамо» від ВУФКУ він не одержав⁶⁴⁷ і почав підготовку до зйомок, складаючи календарні плани і кошторис. Зйомки розпочалися 11 лютого 1928 р., а вже через 3 дні ВУФКУ телеграмою

⁶⁴⁴ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 252. Арк. 10.

⁶⁴⁵ Там само. Арк. 11.

⁶⁴⁶ Там само. Арк. 11.

⁶⁴⁷ Там само. Арк. 11.

повідомило про їх припинення через брак коштів. У цьому контексті варто зазначати, що на сайті ВУФКУ, створеному «Довженко-центром», вказано, що у 1928 р. Ф. Лопатинський екранізував оповідання Г. Уелса в нині втраченому фільмі «Динамо»⁶⁴⁸, що, судячи із листа, не відповідає дійсності.

Ф. Лопатинський почав працювати над «Захаром Беркутом». У листі він писав, що ВУФКУ тричі замовляло в нього сценарій й тричі в інших осіб. Зрештою, прийняли варіант М. Вороного. Ф. Лопатинський критикував сценарій, називаючи його «наївним переказом повісті І. Франка з наївними потугами на «ідеологію» – гуцульський парубок XIII ст. «напливом» появляється в одязі сучасного робітника-пролетаря з молотом в руках, оркестр грає «Інтернаціонал»⁶⁴⁹. У зв'язку з цим Ф. Лопатинський після чергових переговорів з ВУФКУ, взявся за написання сценарію й закінчив його. Надалі він був затверджений колегією художнього відділу ВУФКУ, почалася технічна розробка, складання кошторису, який, за словами режисера, сильно «роздули»⁶⁵⁰. Це призвело до того, що за причиною браку коштів, у квітні 1928 р. постановка «Захара Беркута» була відкладена. За свою роботу Ф. Лопатинський знову не отримав ніякої грошової компенсації. На момент написання листа режисер мав розмову з П. Нечесом, який сказав, що йому доручать постановку «Фата-Моргани». «Тепер: Василю я закінчив 22 листопада 1927 р. До сьогодні я переробив один фільм, врятувавши його від полиці, й написав 2 сценарії (Динамо і Беркут). Двічі я починав роботу, й двічі вона була припинена. Це називається, що я 5 місяців гуляю. Я пишу тепер третій сценарій. Хто може поручитися, що він, пройшовши (як Беркут) Редакторат, Колегію Худвідділу, Худ. раду при фабриці, ВКРК, буде здійснений у постановці?» – запитував Ф. Лопатинський. Його побоювання не були безпідставними. Невдовзі сценарій «Фата-Моргана» Ю. Яновського та П. Долини художня рада Одеської кінофабрики забракувала, тож доручену роботу Ф. Лопатинському здійснити не вдалося⁶⁵¹.

⁶⁴⁸ Фавст Лопатинський. *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/names/favst-lopatynskij/> (дата звернення: 15.07.2020).

⁶⁴⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 252. Арк. 12.

⁶⁵⁰ Там само. Арк. 13.

⁶⁵¹ Там само. Арк. 14.

«Варто ще згадати, – додавав режисер, – про це неймовірне «калічення» кожного з нас як творця. Всяка «угроблена» постановка висить на нас тягарем нездійснених образів, можливостей, формальних завдань... це нервує, це заважає надалі працювати, не дає спати вночі. Скільки творчої енергії мусить пропасти щоби «переключитися» не здійснивши постановки з сучасного «Динамо» на «Беркута» в XIII сторіччі, а з нього на «Фата-Моргана» 1905 р. Це унеможливорює всяку творчу роботу, убиває майстра-режисера, не допустима розтрата енергії, що залишає вивалашеного безполого ремісника, який «по заказу» день по дню робить «разные картинки». Такі історії не зі мною одним. Ось чому ми гуляємо, ось чому ми набираємо слави «саботажників», – підсумовував Ф. Лопатинський⁶⁵².

Судячи з цитованого нами листа, режисери під час своєї роботи досить часто потрапляли в ситуації, коли доводилося закінчувати щойно розпочату зйомку, неодноразово переробляти сценарії, не отримуючи за це грошей, одночасно працювати над кількома проєктами в постійному очікуванні перепон. Усі ці фактори не сприяли подальшим творчим замислам та не мотивували, а забирали сили і бажання творити. Ф. Лопатинський надіслав цього листа редакторові газети «Комуніст» для того, аби останній це оприлюднив. Пошуки нами листа в газеті «Комуніст» за друге півріччя 1928 р. результатів не дали.

У листі письменників Д. Бузька, Г. Шкурупія, Г. Косинки, В. Атаманюка, М. Ятка до НКО УСРР зверталася увага на редактора К. Фельдмана, який на Одеській кінофабриці примушував українських режисерів говорити російською мовою, заводячи «шовіністичну склоку»⁶⁵³. В одному із донесень сказано, що під час звітування щодо роботи над сценарієм К. Фельдман перебив Ф. Лопатинського, вимагаючи доповідати йому російською мовою. Д. Бузько заступився за режисера, посилаючись на те, що він родом із Галичини і російською мовою розмовляти йому не так просто. Через кілька днів Ф. Лопатинський подав заяву директору П. Нечесу з проханням відгородити його від подібних випадків⁶⁵⁴. У листопаді 1927 р. на засіданні ВУФКУ під головуванням М. Скрипника під час розгляду питання «Про

⁶⁵² Там само. Арк. 13–14.

⁶⁵³ Там само. Арк. 5.

⁶⁵⁴ Марочко Василь. Одеська кінофабрика: «об'єднання за національною ознакою». *Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять*: Статті й документи. С. 31.

виконання директив Наркомосвіти щодо українізації співробітників та роботи ВУФКУ» прийняли рішення визнати, що призначення К. Фельдмана, людини чужої українській культурі, на посаду редактора, який повинен керувати українськими режисерами й утворенням українських кінофільмів, було помилкою⁶⁵⁵.

Одночасно із Ф. Лопатинським на Одеській кінофабриці працював О. Довженко, який був зарахований до режисерського штату 22 червня 1926 р.⁶⁵⁶. На початку 1920-х рр., завдяки зв'язкам із високопосадовцями-боротьбистами, він працював на дипломатичній роботі в Польщі, а потім в Німеччині, де навчався в приватній мистецькій школі. У 1923 р. О. Довженко оселився в Харкові, маючи певний мистецький світогляд європейського масштабу. Редактор газети «Вісті ВУЦВК» В. Еллан-Блакитний запросив його на посаду художника-ілюстратора. О. Довженко займався художнім оформленням газети, малював політичні карикатури. В. Еллан-Блакитний зіграв важливу роль у житті О. Довженка. Після передчасної смерті В. Еллана-Блакитного в грудні 1925 р., у журналі «Кіно» було вміщено портрет, намальований О. Довженком⁶⁵⁷.

У Харкові він вступив до літературної організації «Гарт». Цей союз українських пролетарських письменників пізніше трансформувався у «ВАПЛІТЕ». У першому збірнику «ВАПЛІТЕ», датованому 1926 роком, була надрукована стаття О. Довженка «До проблеми образотворчого мистецтва», у якій він писав, що на голій революційній тематиці виїхати неможливо, потрібно вивчати західні здобутки, висловив ідею стосовно закордонних відряджень художників⁶⁵⁸.

Більшість дослідників сходяться в тому, що довженківське зацікавлення кінематографом почалося в 1925 р. Це пов'язують з його оточенням, – у ВУФКУ працював друг Ю. Яновський. О. Довженко почав отримувати замовлення на створення плакатів до фільмів ВУФКУ⁶⁵⁹. Саме він був автором емблеми ВУФКУ,

⁶⁵⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 251. Арк. 22.

⁶⁵⁶ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 118 (зв).

⁶⁵⁷ Довженко О. Василь Блакитний вмер 4 грудня: репродукція. *Кіно*. 1926. № 2/3.

⁶⁵⁸ Миславський В. Олександр Довженко: маловідомі сторінки. Харків: «Дім Реклами», 2015. С. 21.

⁶⁵⁹ Фонди МТМКУ. Плакат з виставки кіно до к/ф «Боротьба велетнів» – копія з репродукції в альбомі «Український кіноплакат 1920-х років. ВУФКУ». Київ: Фамільна друкарня Huss, 2015. С. 51.

на якій зображено чоловіка зі смолоскипом у руці⁶⁶⁰ [Додаток Г]. Підробляючи художником, О. Довженко почав цікавитися і скульптурою. І. Кавалерідзе запропонував йому почати ліпити⁶⁶¹. Проте, після кількох невдалих спроб, О. Довженко вирішив спробувати свої сили в кіно. Дослідник В. Миславський стверджує, що цікавитися кіно О. Довженко почав раніше, посилаючись на повідомлення в газеті «Комуніст» від 3 липня 1924 р., де зазначалося, що група художників студії «Гарт», під керівництвом О. Довженка, проводять експерименти зі створення штрихових кінокартин⁶⁶².

Улітку 1926 р. на запрошення свого друга Ю. Яновського О. Довженко їде до Одеси. «Я став режисером одразу без всякої школи, без всякої теоретичної і практичної підготовки, через 10 днів після появи на фабриці Одеси. Я нічого не знав, я лише бажав»⁶⁶³. Дослідниця В. Агеєва, говорячи про перехід О. Довженка в кіно, акцентує увагу на тому, що насправді все не було так поетично, як він описував в «Автобіографії». У зв'язку із хворобою дружини, він мусив шукати підзаробітків. Контактувати з ВУФКУ О. Довженко почав як художник, малюючи афіші на замовлення, згодом уже поїхав до Одеси з планами створити сценарій. Б. Небесьо теж наголошує на тому, що кінематографічна кар'єра О. Довженка не почалася після безсонної червневої ночі роздумів над своїм життям. На переїзд до Одеси вплинуло кілька чинників, один із них – це хвороба дружини В. Крилової⁶⁶⁴. Під час виступу на Всесоюзній нараді творчих робітників радянського кіно, у січні 1935 р., О. Довженко розповідав, що залишив інвентар та всі свої полотна, і коли стояв на березі Чорного моря, то почував себе голою людиною, якій 32 роки і якій треба починати життя спочатку⁶⁶⁵. «Я не був ні театральним режисером, ні театральним актором. Я не був знайомий із жодним режисером кіно, не знав операторів, апаратури. В кіно ходив надзвичайно рідко. Але я відчував, інстинктом і

⁶⁶⁰ Фонди МТМКУ. Інв. № 10056. Художник О. Довженко. Ескіз емблеми Київського, Одеського, Ялтинського ВУФКУ, 1926 р. (Репродукція 03.04.1967).

⁶⁶¹ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 156.

⁶⁶² Миславський В. Олександр Довженко: маловідомі сторінки. С. 248.

⁶⁶³ ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 63. Арк. 10.

⁶⁶⁴ Небесьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. С. 37.

⁶⁶⁵ ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 74. Арк. 65.

розумом розумів, що кіно є тим могутнім зряддям, за допомогою якого я можу проявити себе в достатній мірі як художник»⁶⁶⁶.

Для дослідників залишився майже непоміченим зв'язок Л. Курбаса з О. Довженком у сенсі становлення останнього як режисера. Однією з перших про це заговорила Н. Кузякіна⁶⁶⁷, звернувши увагу на те, що в ранніх довженківських фільмах грали березільські актори: М. Крушельницький, А. Бучма, С. Свашенко, П. Масоха, С. Шагайда. С. Свашенко, перша роль якого у кіно була саме у фільмі О. Довженка, говорив, що для кіно його знайшов саме він⁶⁶⁸. С. Тримбач слідом за Н. Кузякіною також відзначає зв'язок між цими двома режисерами⁶⁶⁹.

За спогадами О. Швачка, сценарій «Васі-реформатора» був написаний О. Довженком у комедійно-гротескному стилі, тому ніхто із режисерів не поспішав братися за постановку. А Ф. Лопатинському сценарій сподобався, і в березні 1926 р. він взявся за зйомки. Першим оператором фільму був Д. Демуцький, якого вмовили кинути роботу у фотолабораторії у зв'язку із відходом оператора О. Калюжного на викладацьку роботу, а згодом він уже знімав разом із П. Чардиніним⁶⁷⁰. «Треба було розпочинати зйомки на натурі - вирушати в експедицію до села Полтавської та Київської областей. Але стався випадок, який усі наші плани, задуми, бажання мало не зруйнував до останку. Ф. Лопатинський сильно полаявся з директором кінофабрики Г. Главацьким, не пам'ятаю вже й за що. На тому робота Ф. Лопатинського над фільмом припинилася. Він за деякий час покинув кінофабрику. Скоро залишив кінофабрику і Г. Главацький. Зйомки по картині припинилися», – згадував О. Швачко⁶⁷¹. Після призначення новим директором Ю. Лапчинського до продовження зйомок приступив оператор Й. Рона, бо знову ніхто із режисерів не хотів братися за цю роботу. Та згодом й цього директора було звільнено; до обов'язків керівника кінофабрики приступив П. Нечес, який наказав

⁶⁶⁶ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. С. 414.

⁶⁶⁷ Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас. С. 38.

⁶⁶⁸ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 293.

⁶⁶⁹ Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 90.

⁶⁷⁰ ЦДКФФА України. Од. обл. 1354.

⁶⁷¹ Швачко О. Спогади про незабутнє. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 67.

викликати з Харкова О. Довженка як автора сценарію та прикріпити його до знімальної групи. Оператор Й. Рона і О. Довженко не спрацювалися, і останній попросив у П. Нечеса дозволу зняти фільм самостійно за власним сценарієм, який написав за 3 дні. То була комедія «Ягідка кохання». Тож «Васю-реформатора» закінчувати довелося Й. Роні.

В «Автобіографії» режисер писав, що переходячи на роботу в кіно, мав намір присвятити себе виключно жанру комедійних і комічних фільмів. Перший сценарій був написаний у комедійному жанрі, перша режисерська робота «Ягідка кохання»⁶⁷² теж була комедією, як і його нездійсненні постановки. Працювати над «Ягідкою кохання» О. Довженку довелося з Й. Роною, бо Д. Демуцький уже був зайнятий на зйомках фільму «Свіжий вітер» Г. Стабового, а решта операторів або теж була зайнята, або не хотіла йти до новачка О. Довженка⁶⁷³. Під час монтажу виявилось, що фільм вийшов завеликий, довелося звертатися за допомогою до режисера Г. Гричера, який працював деякий час монтажером у Москві. У жовтні 1926 р. робота над стрічкою була завершена⁶⁷⁴. О. Швачко розповідав, що режисер задумав зняти цілу серію короткометражних комедій з постійним виконавцем головної ролі – артистом Д. Капкою. Уже були й придумані назви: «Капка-футболіст», «Капка-фінагент»⁶⁷⁵. Окрім серії короткометражних комедій, О. Довженко працював над кількома нереалізованими сценаріями комедійного жанру. Серед них: «Батьківщина» (про євреїв Палестини), «Загублений Чаплін» (про життя відомого коміка), «Цар» (сатира на Миколу II), «Герої» та інші⁶⁷⁶. Над сценарієм «Герої» О. Довженко працював у серпні 1926 р.⁶⁷⁷ Із архівних записів дізнаємося, що він подав його до редакторату на розгляд 20 вересня 1926 р.⁶⁷⁸. «Але обставини якось так склалися, що жодної комедії я так і не зробив», – без подробиць згадував

⁶⁷² «Ягідка кохання». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IU4X1IqTVjo> (дата звернення: 11.06.2020).

⁶⁷³ Швачко О. Спогади про незабутнє. С. 71.

⁶⁷⁴ Ягідка кохання: (кадри з худож. фільму). *Кіно*. 1926. № 11. С. 20–21.

⁶⁷⁵ Швачко О. Спогади про незабутнє. С. 72–73.

⁶⁷⁶ Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 327.

⁶⁷⁷ Над якими сценаріями працюють сценаристи та письменники. *Кіно*. 1926 № 10. С. 19.

⁶⁷⁸ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 176.

О. Довженко⁶⁷⁹. Судячи з інтерв'ю, опублікованого в серпні 1927 р., режисер не поспішав відходити від ідей комедійних фільмів, розповідаючи кореспондентам, що має намір зняти комедію, сценарій якої вже написав⁶⁸⁰.

П. Нечес дав О. Довженку розпорядження знімати фільм за сценарієм М. Заца та Б. Шаранського «Сумка дипкур'єра». «Зробиш добрий фільм за цим сценарієм – твоє щастя, не зробиш – тоді вже вибачай, хоч ти і друг мені, а вижену», – так переказував розмову між ними О. Швачко⁶⁸¹. Під час зйомок у березні 1927 р. в журналі «Кіно» була розміщена стаття про режисера під назвою «Історія майстра», автором якої був його близький друг Ю. Яновський. «Режисер хвилюється, відбігає від столу й біжить в коридор покурити. – Там у кімнаті, – каже він – намотано в рулони мої нерви. Їх треба тепер порізати й вибрати з 10 000 метрів лише 2000 найболючіших. Різати ножицями нерви»⁶⁸², – так коментував О. Довженко процес монтажу картини. У цьому фільмі режисер знявся в епізодичній ролі кочегара. Про це він згадувати не любив. У листі до О. Чернової, яка теж знялася в цій стрічці, він писав: «Олесю, я не бачив на екрані «Сумку дипкур'єра», боюсь, що це кепська картина. Не судіть мене. Я навіть зіграв там, дурень. Перший і останній раз і то не по своїй волі»⁶⁸³. Більше О. Довженко в жодному фільмі не знімався.

Після «Сумки дипкур'єра» режисер взявся за постановку «Звенигори». П. Нечес згадував обговорення сценарію «Звенигора» на засіданні художньої ради у червні 1927 р. Режисер І. Перестіані сказав, що це дарма витрачений час і треба викинути цю нісенітницю з голови, а О. Довженко, підвівшись, сказав, що береться ставити цю нісенітницю⁶⁸⁴. Робота над художнім оформленням була доручена В. Кричевському⁶⁸⁵. Сценарій, написаний М. Йогансеном та Ю. Тютюнником,

⁶⁷⁹ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 115. Арк. 55.

⁶⁸⁰ Лядов М. Режисери оповідають. *Кіно*. 1927. № 5 (17). С. 6.

⁶⁸¹ Швачко О. Спогади про незабутнє. С. 72.

⁶⁸² Юрченко Юр. Історія майстра. *Кіно*. 1927. № 5. С. 9.

⁶⁸³ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. С. 123.

⁶⁸⁴ Нечес П. А радянське кіно все-таки буде! *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 196.

⁶⁸⁵ Фонди МТМКУ. Інв. № 9898. Художник В. Кричевський. Ескіз до фільму «Звенигора» (1927), реж. О. Довженко.

режисер переробив на 90 %, тому вони поставили вимогу зняти їх імена із титрів⁶⁸⁶. Принаймні таке пояснення знаходимо в довженківській «Автобіографії». Л. Госейко стверджує, що питання зняття прізвищ із титрів є спірним, оскільки, зважаючи на те, що Ю. Тютюнника та М. Йогансена було розстріляно в 1930-х рр. та включено до списку заборонених авторів, проводилися чистки та фальсифікації в роботах, до яких вони були причетні⁶⁸⁷. Б. Небесьо зауважує, що не зустрічав текстів того часу, де б О. Довженку приписувалося авторство сценарію. Дослідник у тезі про переробку «Звенигори» вбачає спробу самого О. Довженка дистанціюватися від письменників, які вже були на той час розстріляні, та намагання вберегти фільм від знищення⁶⁸⁸.

О. Довженко приділяв увагу питанням, що стосувалися сценаріїв. У майже всі свої фільми він зробив вклад не лише, як режисер, а й як сценарист. Згідно із доповіддю ревізійної комісії О. Довженко навіть у процесі художньої постановки «Сумки дипкур'єра» дещо змінив сценарій не лише з технічного боку, а й за змістом⁶⁸⁹. О. Довженко, за його словами, чорнових сценаріїв не писав. Йому досить було двох-трьох місяців, аби зібратися з думками. «Коли побачу, що однаково стола не уникнути, тоді розіллюся, сідаю і за п'ять-шість днів пишу сценарій уже начисто»⁶⁹⁰. Робота над чужим сценарієм була для нього неприємною, ніби маслом на чужому малюнку⁶⁹¹. Цією обставиною режисер пояснював і незначну кількість фільмів, яку він створив⁶⁹².

Кінострічка «Звенигора» стала першою в довженківській німій трилогії⁶⁹³. Тема родинних протиріч, спричинених революцією та війною, часто використовувалася в тогочасних фільмах. Б. Небесьо стверджує, що у стрічці чітко прослідковуються націонал-комуністичні погляди боротьбистів. Українська історія подається режисером як невід'ємна складова нової ідентичності соціалістичної

⁶⁸⁶ ЦДАЛМЛ України. Ф. 690. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 10.

⁶⁸⁷ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 47.

⁶⁸⁸ Небесьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. С. 54.

⁶⁸⁹ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1489. Арк. 31.

⁶⁹⁰ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 101. Арк. 45.

⁶⁹¹ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 63. Арк. 3.

⁶⁹² Там само. Арк. 11.

⁶⁹³ «Звенигора». Художній фільм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=TMRXn_rr3ik (дата звернення: 03.07.2020).

України. В одному зі своїх листів, адресованому О. Черновій, який вона отримала невдовзі після виходу стрічки, режисер написав: «Адже «Звенигора» це я, парадоксальний, замріяний, інколи буйний, тремтячий від гострого відчуття протиріч та ритмів усіх часів»⁶⁹⁴.

У жовтні 1927 р. в Харкові відбувся громадський перегляд «Звенигори». За повідомленнями кінопреси, після закінчення стрічки мала місце трьохгодинна дискусія, всі згодилися що це є найкращий фільм ВУФКУ⁶⁹⁵. За словами актора П. Масохи, поява на екранах цієї картини була рівнозначна вибухові бомби⁶⁹⁶. Більшість критиків схвально зустріла «Звенигору», а О. Довженко після її виходу став помітним українським режисером. У березні 1928 р. фільм, разом з іншими кінострічками виробництва ВУФКУ, демонстрували у Парижі, де він отримав позитивні відгуки. ВУФКУ випускало спеціальні бюлетені, в одному з яких повідомлялося, що французький кінознавець Л. Муссінак в лекції, проведеній перед показом «Звенигори» в Сорбонні, поставив цю картину О. Довженка на перше місце в радянському кіно⁶⁹⁷. Також фрагменти «Звенигори» побували в Празі та на кіновиставці в Гаазі, отримала кінострічка високу оцінку і в Нью-Йорку⁶⁹⁸.

Не обійшлося і без критики, що стосувалася теми доступності для мас. Розповідаючи про реакцію на фільм глядачів Мелітопольщини, один із них зазначив, що фільм неподібний до інших і схожий на футуристичний вірш, мова якого є важкою⁶⁹⁹. На подібну критику в газеті «Пролетарська правда» була опублікована відповідь режисера: «Ви кажете, що дехто з наших глядачів не зрозуміє мого фільму? Що ж робить? Не винен же я в тому, що не можу перед кожним сеансом стати перед екраном і сказати: «Глядачу, коли ти чого не розумієш, не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини незрозуміння в самому собі. Може просто ти не вмієш мислити. А моє завдання

⁶⁹⁴ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. С. 111.

⁶⁹⁵ Громадський перегляд «Звенигори». *Кіно*. 1927. № 19/20 (31/32). С. 12.

⁶⁹⁶ Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 129–130.

⁶⁹⁷ Тетерюк М. «Звенигора»: західні відгуки в радянських джерелах. *Кіно-театр*. 2013. Вип. 2. С. 42.

⁶⁹⁸ ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 199. Арк. 81.

⁶⁹⁹ Олійників Ф. «Звенигора» в провінції. *Кіно*. 1928. № 5. С. 13.

примусити тебе мислити, дивлячись мій фільм»⁷⁰⁰. Фільм так активно дискутувався в громадських колах, що секретар ЦК КП(б)У П. Любченко у своїй телеграмі наголошував на тому, що обговоренню «Звенигори» не повинно надаватися особливого широкого політичного характеру⁷⁰¹. Пізніше О. Довженко писав про «Звенигору», що йому хотілося розсунути рамки екрана, відійти від шаблонів, але, напевне, перебрав міру⁷⁰². Такі пояснення він давав з огляду на те, що багато людей розуміли кінострічку. В одному із листів до свого друга І. Соколянського О. Довженко писав: «У мене своя лінія. Очевидно мої фільми ніколи не будуть подібні до фільмів інших майстрів. У мене зараз стільки майже готових планів постановок, що здається міг би працювати сто літ, коли б не заважали»⁷⁰³.

У 1928 р. проводилося опитування представників партійних, професійних і культурно-мистецьких кіл стосовно теми розвитку українського кінематографа та перспектив подальшого його розвитку. О. Довженко, беручи участь в опитуванні, відзначив, що характерною ознакою українського кіно є провінціалізм, який проявляється в поспішності, що кладе на фільми тавро необміркованості, недостатній культурний рівень режисури, підбраної необмірковано⁷⁰⁴. У 1928 р. проводилося обстеження Одеської кінофабрики Одеським окружним партійним комітетом. У висновках, наданих ЦК КП(б)У, говорилося про важкий стан справ, сценарну кризу і нестачу кваліфікованого художнього персоналу. Проте, звертаючи увагу на позитивні моменти, комітет вказав на випуски фільмів «Звенигора», «Два дні» та «Проданий апетит»⁷⁰⁵. Відповідаючи на це питання, О. Довженко наголосив, що треба суворіше відноситися до підбору режисури, організовувати закордонні відрядження, також варто було б створити інститут асистентури⁷⁰⁶. Під час опитування О. Довженко та Ф. Лопатинський наголосили, що в Україні справи кіно повинні бути у віданні Наркомосу УСРР⁷⁰⁷.

⁷⁰⁰ ЦДАЛМЛ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 103. Арк. 2–3.

⁷⁰¹ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2691. Арк. 17.

⁷⁰² Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 334.

⁷⁰³ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 3. Спр. 7. Арк. 2.

⁷⁰⁴ Наша анкета. *Кіно*. 1928. № 5. С. 6–7.

⁷⁰⁵ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2691. Арк. 40.

⁷⁰⁶ Наша анкета. *Кіно*. 1928. № 5. С. 7.

⁷⁰⁷ Наша анкета. С. 7.

Після «Звенигори» О. Довженко зняв «Арсенал», сюжетна лінія якого обертається навколо повстання 1918 р. на заводі «Арсенал» проти влади УНР, та засуджує визвольні змагання українського народу, творячи міф про червоний Київ⁷⁰⁸. Як вважає більшість дослідників, з боку режисера це була поступка владі з метою можливості подальшої роботи в кіно⁷⁰⁹. Л. Госейко характеризує «Арсенал» як діалектично бездоганний за формою та змістом компроміс, що водночас був дулею під ніс критиці, яка звинувачувала режисера в націоналізмі після виходу на екрани «Звенигори»⁷¹⁰. В. Агеєва називає «Арсенал» виправленням попередніх плям біографії шляхом приєднання до переможців, а також свідомим про лояльність до більшовицького режиму⁷¹¹. ВАПЛІТЕ жорстко розкритикувала «Арсенал». Є дослідники, які в трактуванні цієї стрічки виходять за рамки ідеології. Б. Небесьо стверджує, що режисер не був зацікавлений у відтворенні подій та зображенні ключових дійових осіб. Фільм характерний невиразним окресленням протиборчих сил повстання, а паралельний монтаж різних подій лишає глядача наодинці радше з відчуттям хаосу війни, ніж із чітким політичним посланням. А якщо воно і є, то це пацифістський меседж, який протягом усієї картини О. Довженко намагається показати через сцени розрухи і насильства, а також страждання всіх задіяних у конфлікті сторін⁷¹². Досить показовими є слова самого режисера, написані ним під час зйомок «Арсеналу», у 1928 р., в одному з листів до О. Чернової. «Треба прожити два з половиною роки в номерах, треба спалювати самого себе на вогні і забажати перефарбувати волосся в тридцять три роки, щоб не сміятися над спогадами старих, смішних слів. Арсенал, Арсенал, мені знову судилося рахувати кулі на твоїх стінах.

⁷⁰⁸ «Арсенал». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iIq0UDHvqic> (дата звернення: 12.09.2020).

⁷⁰⁹ Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія–проза–драма–есеї. Упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка. С. 866.

⁷¹⁰ Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896–1995). С. 51–52.

⁷¹¹ Агеєва В. Курс «Осмилені й переосмилені». Лекція 10: «Олександр Довженко: тексти з подвійним дном» з 18 хв 14 с до 22 хв 20 с. URL: https://courses.prometheus.org.ua/courses/course-v1:ArtArsenal+LIT101+2018_T1/courseware/2f58203969d64b4d8a0e898dda922cde/1eb99fbe14f444598558ebdecc803380/?activate_block_id=block-v1%3AArtArsenal%2BLIT101%2B2018_T1%2Btype%40sequential%2Bblock%401eb99fbe14f444598558ebdecc803380 (дата звернення: 20.07.2020).

⁷¹² Небесьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. С. 61–62.

Я ніколи не зраджую Тебе, як не зрадив Звенигорі. Дзвени, дзвени, моя гора»⁷¹³. У цих рядках відображені душевні переживання О. Довженка, які є свідченням того, що зйомки давалися йому нелегко. Учасник повстання Н. Патлах, який написав сценарій «Січневе постання» і продав його ВУФКУ, був проти того, щоб фільм на цю тему ставив О. Довженко, зазначаючи, що він буде таким же незрозумілим, як і «Звенигора»⁷¹⁴

Показовою є історія, пов'язана з фільмами О. Довженка за кордоном. У 1929 р. ВУФКУ уклало важливу угоду із німецькою фірмою «Прометеус», яка регулювала спільний прокат фільмів «Звенигора» та «Арсенал» на території Німеччини із правом фірми здійснити перемонтаж картин з метою пристосування їх до європейського ринку. Для ВУФКУ це було важливо, адже до того часу картини ВУФКУ там не реалізовувалися⁷¹⁵. О. Довженко мав поїхати до Берліна допомогти з підготовкою фільмів до німецького прокату. Режисера було викликано на початковому етапі роботи над фільмом «Земля» і це загальмувало закінчення початкового процесу фільмування⁷¹⁶.

Невдовзі О. Довженко подав заяву завідуючому конторою торговельного представництва СРСР в Німеччині. Як виявилось, фірма «Прометеус» вирішила змонтувати «Звенигору» та «Арсенал» в один фільм, що суперечило угоді. «Прометеус», маючи копії фільмів, дозволив режисеру Блюму взяти шосту частину «Звенигори» і пустити її на екран під його іменем. Також «Прометеус» заборонив громадський перегляд «Арсеналу» в оригіналі, «з метою пригостити наостанок громадськість безглуздим вінегретом із «Звенигори» та «Арсеналу»⁷¹⁷. О. Довженко, протестуючи проти такої поведінки фірми, вимагав заборонити перемонтаж «Звенигори» та «Арсеналу» в один фільм, який уже почався; наполягти на виконанні угоди; влаштувати громадський перегляд «Арсеналу» не у спотвореному вигляді; опротестувати в пресі факт крадіжки шостої частини «Звенигори» фірмою

⁷¹³ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. С. 124.

⁷¹⁴ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2702. Арк. 116.

⁷¹⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1487. Арк. 69.

⁷¹⁶ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 210.

⁷¹⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1487. Арк. 70.

«Вельтфільм». У разі небажання з боку «Прометеуса» точного виконання договору О. Довженко вимагав анулювати його взагалі. Зазначені вимоги були виконані⁷¹⁸. ВУФКУ із цього приводу повідомляло НКО, що спеціальна кіноконтора, яка укладала цю угоду, ніяк не відреагувала на такі дії німецької фірми по відношенню до ВУФКУ, і якби О. Довженко не поїхав до Берліна, й досі не зацікавилася б виконанням угоди. ВУФКУ звертало увагу НКО на те, що контора при торговельному представництві СРСР в Німеччині не дбає про інтереси української кінематографії⁷¹⁹.

На початку 1930 р. О. Довженко в листі до ВУФКУ описував схожу ситуацію з іншою фірмою. Він дізнався про те, що в пражському «Меркурфільмі» із «Землі» зробили картину в плані завдань свого «агітпропу», і з «Арсеналом» уже почали робити те саме. «Кіно-контора, звичайно, це все проспала», – писав режисер, – «але я підняв її на ноги»⁷²⁰. Із наріканнями згадав О. Довженко і ситуацію з «Прометеусом». «Судьба «Землі» у Прометеусі лиха. Нашим нема діла. Я дуже жалію, більше того, я ніяк не можу пояснити собі причини того, що ні од Вас персонально, ні од Правління не одержав жодного листа, жодної поради, жодного запитання, жодної інструкції. Чого ви од мене всі одмахнулися. Раді, що нікому Вас турбувати»⁷²¹. Як бачимо, у цій абсурдній ситуації, яка склалася на той момент, режисер сподівався на підтримку і допомогу з боку керівництва ВУФКУ, яких він не отримав. Цей лист до І. Воробйова та опис ситуації, яка склалася із картинами та «Меркурфільмом», згадуються також і в робочому зведенні ОДПУ, датованому квітнем 1934 р.⁷²². Подібні випадки свідчать про відсутність контролю у справах експорту та прокату фільмів виробництва ВУФКУ на територіях інших держав.

У доповідній записці до ЦК КП(б)У про роботу ВУФКУ відзначалося слабке просування української кінопродукції на європейський ринок. Та, перш за все, зверталася увага на неорганізовану роботу торговельних представництв. Відповідного апарату, який би стежив за просуванням української продукції, не

⁷¹⁸ Там само. Арк. 71.

⁷¹⁹ Там само. Арк. 69 (зв).

⁷²⁰ ЦДАЛМЛ України. Ф. 1196. Оп. 2. Спр. 2. Арк. 1.

⁷²¹ Там само. Арк. 1.

⁷²² ГДА СБ України Ф. 65 Спр. С-836. Т. 1. Арк. 76.

було. «Так, наприклад, фільм «Одинадцятий», який було запродано торгівельним представництвом, вийшов на екран абсолютно порізаний та поплутаний. Фільми «Арсенал» та «Звенигора» були запродані як окремі дві картини, а закордонні кіноорганізації намагалися з'єднати ці дві картини, які своєю суттю та змістом нічого не мали спільного, в одну»⁷²³. Картини українського виробництва, надіслані для демонстрування на кіновиставках, штучно затримувалися. Зокрема на Штудгардській кіновиставці мали показувати 3 стрічки радянського виробництва, з них 2 картини, «Арсенал» та «Людина з кіноапаратом», були українського виробництва ВУФКУ. Проте після закінчення виставки з'ясувалося, що на виставці був тільки 1 радянський фільм неукраїнського виробництва⁷²⁴.

Серед інших подібних випадків безвідповідальності можна навести приклад, коли до РСФРР у неприпустимому технічному стані була надіслана картина Ф. Лопатинського «Суддя Райтанеску», або коли радянсько-американське акціонерне товариство Amkino Corporation у липні 1930 р. сповіщало, що «Земля» надійшла до США в поганому технічному стані з написами, вставленими догори ногами, які до того ж не відповідали монтажному листу⁷²⁵. Виходячи з вищенаведених фактів, можемо стверджувати, що робота, пов'язана з експортом українських радянських фільмів, була вкрай погано організована, не приділялася достатня увага охороні інтересів власної кінопродукції, що мало негативні наслідки і для самих режисерів зокрема.

У липні 1928 р. С. Орелович, який на той час був тимчасово виконуючим обов'язки директора Одеської кінофабрики, повідомляв голові Правління ВУФКУ І. Воробйову⁷²⁶ про стан режисерської кризи. С. Орелович прохав дати дозвіл на пошуки мінімум трьох режисерів у Москві, аргументуючи це тим, що І. Перестіані покинув кінофабрику, В. Вільнер це зробить після закінчення постановки, а О. Довженко невдовзі буде працювати на Київській кінофабриці⁷²⁷. За цими розрахунками, як стверджував С. Орелович, на фабриці в Одесі залишиться лише

⁷²³ ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 13.

⁷²⁴ Там само. Арк. 13.

⁷²⁵ ЦДАВО України Ф. 1238 Оп. 1 Спр. 199. Арк. 141 (зв).

⁷²⁶ ЦДКФФА України. Од. обл. 1441.

⁷²⁷ ЦДКФФА України. Од. обл. 1363; 1369.

7 режисерів, тобто половина від необхідної кількості⁷²⁸. Правління ВУФКУ дало дозвіл на пошуки режисерів у Москві⁷²⁹. Комплекс провінціалізму не давав можливості належним чином організувати підготовку власних режисерських кадрів, тож за нагальної потреби поповнити штат кінофабрики новими працівниками, доводилося шукати їх деінде.

З цього приводу висловлювався сценарист ВУФКУ О. Досвітній. Письменник звертав увагу на перешкоди, які переслідували місцеві творчі сили. «Лесь Курбас, тепер Народний артист Республіки під давлнням окремих одиниць апарата ВУФКУ був запроханий на режисера. Але попрацювавши з рік мусив тікати з виробництва. При цьому виключно з міркувань неможливості працювати в атмосфері, що була утворена навкруги його. (Чому саме пішов варто поспитати його самого). Перегуда, лаборант театру березіль теж в той же час мусив тікати до Москви на кіно-підприємства. Артист Капка (по рекомендації Наркома освіти як гарний комік) після посилки на фабрику був там не прийнятий і сидів на станції, посилаючи депеші всім вплинути на дирекцію щоб хоч спробували його і або після того прийняли або дали можливість виїхати назад. Коли після приїзду Зампреда ВУФКУ його таки було прийнято, все-ж йому не давали жодної ролі. Цікаво: для його спеціально навіть було написано сценарія, але фабрика відмовилась знімати пояснюючи що по причинам кошториса то можна буде засняти лише в 1927 році»⁷³⁰. Очевидно автор мав на увазі О. Довженка, який планував створити цілу серію комедій за участі саме цього актора. О. Досвітній згадував режисера «Березолі» Г. Ігнатовича, який просився на кінофабрику працювати помічником режисера за будь-яку платню і не був прийнятий⁷³¹. О. Досвітній наголошував на тому, що в кіно УСРР утворене зачароване коло, пролізти через яке українському митцю практично не вдається. Звідси виникало занепокоєння з приводу формування українських кваліфікованих кадрів. «Це в той час коли ВУФКУ та його фабрики цілий час поповняють свій штаб чи постійний чи тимчасовий постановочно-акторський поза межами УСРР. При

⁷²⁸ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 166. Арк. 39 (зв).

⁷²⁹ Там само. Арк. 38.

⁷³⁰ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 8600. Арк. 93.

⁷³¹ Там само. Арк. 93.

чому ці сили слабші як художній елемент (а в немалій більшості і зовсім такої кваліфікації не мають)»⁷³².

О. Досвітній наводив конкретні приклади, які дійсно свідчили про важкі умови, у яких доводилося перебувати українським кінопрацівникам, порівняно із російськими. Причиною звільнення Ф. Лопатинського було те, що він нібито не погодився з часом, на який призначили натурні зйомки. «Такою мірою звільнення не може служити ну там для Туріна, що три місяці сидів на фабриці з набраними для зйомок артистами; даремна чи півдаремна задовга мандрівка Чардинінської групи до Кавказу та інші місцевості. Коли скажімо Чарського звільнено, бо група кінчила роботу, то тою мірою не є для інших помрежів, що півроку тому закінчили в своїх групах постановку і для них завше якась робота на фабриці знаходилась, доки та група знову не розпочне працю (Томський), або в той час коли береться зі сторони новий помреж»⁷³³. О. Досвітній запитував, чому в той час, коли акторові К. Кошевському відмовляють у роботі, поза межами УСРР йде набір зовсім невідомих акторів. Він наголошував на тому, що спостерігалось ігнорування українських мистецьких сил, що було для нього незрозумілим явищем.

У доповідній записці з грифом «Цілком таємно», датованій жовтнем 1927 р., співробітник органів повідомляв про спробу українських працівників Одеської кінофабрики організувати ініціативне творче об'єднання, і трактував це як «антагонізм між групою режисерів та акторів українців і невеликою групою росіян»⁷³⁴. Серед причин непорозуміння зазначалося привілейоване становище деяких російських працівників порівняно із працівниками-українцями та зневажливе, а інколи і різко негативне відношення таких російських працівників, як М. Охлопков та К. Фельдман до українців і взагалі до всього українського⁷³⁵. Серед речей, які не вдовольняли українську групу, було те, що найкращий, на їх думку, режисер кінофабрики О. Довженко отримував 300 карбованців заробітної плати, а російський режисер М. Охлопков – 550 карбованців, а також те, що останній

⁷³² Там само. Арк. 93.

⁷³³ Там само. Арк. 93.

⁷³⁴ Марочко Василь Одеська кінофабрика: «об'єднання за національною ознакою». *Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять*: Статті й документи. С. 29.

⁷³⁵ Там само. С. 29.

отримує кращі сценарії, які замовляються для нього в Москві. «На українські фільми грошей немає, а на експерименти Охлопкову – є. Українців взагалі якось обходять, не дають їм працювати, а Охлопков, який не знає і не хоче знати української культури, є затребуваним, а між іншим серед режисерів-українців багато талановитих постановників (Довженко і Лопатинський)»⁷³⁶.

Ми перевірили розміри платні режисерам на Одеській кінофабриці у 1927 р.: М. Охлопков отримував 560 карбованців, тоді як Г. Стабовий, М. Терещенко та О. Довженко – по 350⁷³⁷. На думку радянських спецслужб, спроба організації на кінофабриці групи українських режисерів та акторів свідчила про наявність шовіністичних тенденцій. Ініціаторами створення групи, згідно із донесенням, були режисери О. Довженко та Ф. Лопатинський, які з цією метою провели на кінофабриці 4 зібрання. Повідомлялося, що перше зібрання відбулося на квартирі О. Довженка і на ньому були присутні: А. Бучма, О. Перегуда, К. Кошевський, Ф. Лопатинський, А. Любченко. На друге зібрання прийшли: П. Долина, Г. Стабовий, Д. Бузько, Ф. Лопатинський, Д. Демуцький, О. Швачко, О. Перегуда. На цих зустрічах обговорювалися питання шляхів покращення радянського кіно. Факт того, що до цієї ініціативної групи не покликали М. Охлопкова, К. Фельдмана та інших, на думку радянських спецслужб, свідчив про антагонізм на Одеській кінофабриці за національною ознакою⁷³⁸. Така ситуація призвела до того, що М. Охлопков написав П. Нечесу заяву на звільнення, пояснюючи цей крок тим, що він не бажає працювати в умовах поділу робітників кінофабрики на українців та не українців. А режисер Г. Гричер-Чериковер пропонував навіть подати колективну заяву всім працівникам кінофабрики не українцям про звільнення. Адміністрація вирішила провести загальні збори для врегулювання даної ситуації. Ініціативна група режисерів вирішила власного об'єднання не утворювати, а приєднатися до КОРЕЛІСу. На зібранні, яке відбулося 12 жовтня 1927 р., режисер М. Охлопков звинуватив українців у москвоїдстві та контрреволюції, а українці відповідали, що ці звинувачення є провокацією. Режисер О. Довженко після виступу М. Охлопкова

⁷³⁶ Там само. С. 30.

⁷³⁷ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 942. Арк. 1.

⁷³⁸ Марочко Василь. Одеська кінофабрика: «об'єднання за національною ознакою». С. 33.

сказав: «складається таке враження, якщо один – то це ще українець, коли ж збираються два українця – то це є підозрілим, а якщо три – це вже контрреволюція; як бачите нам і збиратися не можна»⁷³⁹. Наприкінці відповідної записки сказано, що завербований працівник кінофабрики, який є українцем і близьким до цієї групи, надалі буде повідомляти нові дані. Саме ця ситуація, яка склалася на Одеській кінофабриці, надалі використовувалася радянськими спецслужбами у звинуваченні О. Довженка у націоналізмі «з деяким шовіністичним ухилом»⁷⁴⁰.

Крім несприятливого оточення, існувало багато проблем, які стосувалися усього режисерського загалу. Можливості українського режисера були мізерними, про що О. Довженко розповідав в інтерв'ю в лютому 1929 р. Характеризуючи картину стану та можливостей українського режисера, він назвав умови роботи в Україні виключно важкими. Основні труднощі, на його думку, полягали у відірваності від загального кінематографічного світу. Зв'язок із закордоном був фактично відсутнім⁷⁴¹. О. Довженко мріяв побувати в Голлівуді, і коли в 1930 р. дізнався, що туди поїхав С. Ейзенштейн⁷⁴² [Додаток Д], просив, щоб він посприяв його поїздки. О. Довженко хотів поспостерігати за процесом фільмування в США і познайомитися з Ч. Чапліном. Він запитував у С. Ейзенштейна, скільки там коштує масло і просив допомоги в організації поїздки до Голівуду хоча б на місяць. Режисер мав намір запропонувати Ч. Чапліну сценарій, над яким дуже довго працював. І навіть якщо Ч. Чаплін не погодився б його прийняти, то, у всякому разі, він би міг знайти для себе в ньому якісь цікаві речі, бо О. Довженко вважав, що на території СРСР ставити цей сценарій не можна⁷⁴³.

У червні 1929 р. О. Довженко разом із оператором Д. Демуцьким розпочали підготовчу роботу до постановки кінострічки «Земля»⁷⁴⁴. Сценарій було надіслано на розгляд до ВРК 18 травня 1929 р.⁷⁴⁵. Зйомки проходили в селі Яреськи на Полтавщині, на Київській кіностудії і на Кавказі.

⁷³⁹ Там само. С. 34.

⁷⁴⁰ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 5.

⁷⁴¹ ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 104. Арк. 3.

⁷⁴² ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 2. Спр. 27. Арк. 1.

⁷⁴³ ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 122. Арк. 7.

⁷⁴⁴ «Земля». *Кіно*. 1929. № 12 (59). С. 16.

⁷⁴⁵ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1480. Арк. 31.

Під час зйомок О. Довженку довелося стикнутися з проблемними моментами. Із липневих щоденникових записів дізнаємося, що для зйомок похорону убитого Василя, він запросив народний хор із Ромен. Режисер вважав, що для зйомок цієї сцени хороший духовий оркестр є обов'язковим⁷⁴⁶. П. Нечес згадував, що через це між О. Довженком і Г. Лугвенєвим, який був директором картини, виникла суперечка. Її причиною був кошторис, який не передбачав хору з оркестром, а лише велику масовку. «У групі склалися прикрі обставини, що вибили режисера з творчої колії. Два дні група чекала, коли режисер зв'яжеться з дирекцією студії і одержить дозвіл на цю перевитрату. А тим часом усі ходили засмучені, нервувалися, аж поки директор не одержав вказівок забезпечити зйомку за вимогами режисера»⁷⁴⁷. У грудні 1929 р. знімальна група завершувала знімальний процес⁷⁴⁸. У щоденникових уривках режисера у записі від 10 грудня 1929 р. зазначено наступне: «Сьогодні із Сосниці приїхав мій батько. Я показав йому незакінчену ще копію «Землі». Він спитав мене: «Це все зробив ти?» – і заплакав»⁷⁴⁹.

Із листа, адресованого О. Черновій, дізнаємося, що О. Довженко планував після закінчення фільмування «Арсеналу» припинити роботу у ВУФКУ. «Вісім днів гасав я з кавалерією та артилерією полями і лісами Київщини. Приїхав до Києва, подивився у дзеркало і мені стало так тяжко, так страшно і бридко. У мене від холоду, вітру, снігу і сонця абсолютно чорне обличчя. Спалені снігом очі. Обличчя темно-коричневе, потріскане і білі скроні. Мені здалося, що мені п'ятдесят. Працювати у ВУФКУ більше не буду. Навіть договір підписую на одну картину «Арсенал». Поїду працювати до Москви чи Ленінграду. Досить. Я ненавиджу своїх господарів»⁷⁵⁰. Отже, О. Довженко був налаштований критично до співпраці з ВУФКУ ще під час своєї роботи над фільмом «Арсенал». Очевидно, що цьому

⁷⁴⁶ Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі. С. 271.

⁷⁴⁷ Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 210.

⁷⁴⁸ Режисер Олександр Довженко: (фотопортрет). *Кіно*. 1929. № 23–24 (71/72). С. 7.

⁷⁴⁹ Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі. С. 272.

⁷⁵⁰ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеева, Сергій Тримбач. С. 129.

сприяли особисті конфлікти. Та все ж після здачі фільму він не звільнився, а почав працювати над кінофільмом «Земля».

Серед членів ініціативної групи Одеської кінофабрики радянські спецслужби згадували режисера Г. Стабового, який розпочинав свою творчу кар'єру на Одеській кінофабриці як сценарист. Працювати там він почав 12 листопада 1925 р. на посаді автора та консультанта⁷⁵¹. Народився Г. Стабовий на Чернігівщині, у родині військового. Відомими є факти його навчання у кадетському корпусі, участі у Першій світовій війні, а також перебування на командних посадах у Червоній армії, починаючи із 1919 р.⁷⁵². Після 1923 р. починається його кінокар'єра. Г. Стабовий брав участь у написанні сценаріїв до стрічок «Укразія», «Вендетта», «П.К.П.».

У 1924 р. тодішній директор Одеської кінофабрики А. Греймер у доповідній записці до секретаря ЦК КП(б)У писав про нюанси зйомок «Укразії», які спричинили непорозуміння між фабрикою та ВУФКУ. А. Греймер повідомляв, що вже в процесі монтажу режисером П. Чардиніним «Укразії», якої було знято близько 12 000 метрів, її вимагало переглянути ДПУ. А згодом на допиті режисера політконтролем ДПУ з'ясувалося, що в січні 1924 р. за пропозицією керівництва ВУФКУ сценарій І. Бабеля за мотивами роману Е. Сінклера «Джиммі Хіггінс» був відзнятий та замінений «Укразією». Невдовзі у Харкові дали вказівку зупинити зйомки «Укразії», там почали переробляти сценарій, в результаті чого він значно виріс в об'ємі. А вже в березні з Харкова приїздить Г. Стабовий, як автор сценарію, для того, аби разом із режисером П. Чардиніним керувати зйомками. З цією метою авторами Г. Стабовим та М. Борисовим були укладені з ВУФКУ спеціальні угоди. Згідно з договором «Укразія» складалася з 2-х серій і повинна мати 15 частин, а в процесі перегляду ДПУ виявилось, що змонтованими вже є 25 частин. Коли П. Чардиніна запитали, як він міг знімати зайві епізоди, витрачаючи «кошти на вітер», він відповів, що повинен був чітко притримуватися сценарного тексту, автор якого Г. Стабовий вважав видалення будь-якої його частини мало не злочином. «Рішучий тон листів ВУФКУ з цього приводу та вплив, яким користувався в Центрі

⁷⁵¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 2. Спр. 39. Арк. 143 (зв).

⁷⁵² Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції. С. 257.

Стабовий виключали будь-яку можливість суперечок. «Україна» знімалася»⁷⁵³. А. Греймер схилився до думки, що невідповідність сценарію з монтажем Г. Стабовий використав у власних інтересах. За угодою, укладеною із ВУФКУ, постановка мала тривати 3 місяці, за кожен із них Г. Стабовий мав отримувати 200 карбованців. Оскільки час зйомок затягнувся на невизначений період часу, він продовжував отримувати заробітну плату й надалі⁷⁵⁴. Очевидно директорів не подобався факт того, що Г. Стабовий, приїхавши на кінофабрику, взяв на себе повноваження вирішення питань щодо сценарію, і те, що ВУФКУ не надавало свободи в питаннях, що стосувалися сценаріїв та постановок.

Режисерський дебют Г. Стабового відбувся на зйомках картини «П.К.П.», яку йому було доручено закінчити після того, як режисер А. Лундін був відсторонений дирекцією через пияцтво. Наступним фільмом, над яким Г. Стабовий працював як режисер із самого початку, був «Свіжий вітер», який розповідав про будні приморських рибалок. Через зайнятість у постановці цієї картини Д. Демуцький не зміг взяти участь у зйомках «Ягідки кохання» разом із О. Довженком. Асистент О. Швачко згадував, що не встигла група Г. Стабового здати фільм, як режисер уже отримав сценарій С. Лазуріна «Два дні»⁷⁵⁵. Оператором картини знову був Д. Демуцький. У центрі сюжету – протистояння більшовиків та білогвардійців, яке закінчується трагічно для батька, який підтримує білогвардійців, внаслідок чого його син-більшовик гине⁷⁵⁶. Це був перший фільм українського виробництва, який потрапив до американського прокату⁷⁵⁷.

Наступний свій фільм «Людина з лісу» режисер знімав також із Д. Демуцьким. Це була пригодницька стрічка, у якій знялися березільці С. Шагайда, П. Масоха, Д. Капка, М. Надемський. Фільм не зберігся. З обговорення художньої наради щодо трактування сценарію, яка відбулася у травні 1927 р., відомо, що в центрі сюжету мав бути білогвардієць Полоза, який мав намір підірвати ще недобудовану

⁷⁵³ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 1852. Арк. 47 (зв).

⁷⁵⁴ Там само. Арк. 47 (зв).

⁷⁵⁵ Швачко О. Спогади про незабутнє. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 77.

⁷⁵⁶ «Два дні». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ue17Ckt3xQo> (дата звернення: 15.08.2020).

⁷⁵⁷ Фоміченко О. Два дні в Америці. *Кіно*. 1929. № 6 (54). С. 2.

гідроелектростанцію. У травні 1927 р. на нараді дирекції кінофабрики зі знімальною групою Г. Стабового обговорювали поправки, які треба було внести до сценарію. На той момент, за словами режисера, сценарій був слабким, але інші, які були запропоновані кінофабрикою, були ще гірші, тому особливого вибору у нього не було⁷⁵⁸. Г. Стабовий не знав, яким зробити головного героя картини – бандитом чи просто божевільним. Було запропоновано представити головного героя як економічного шпигуна. П. Нечес підсумував, що в сценарії необхідно підкреслити радянське будівництво і зарубіжне шпигунство, як вимушений крок зарубіжних країн, у зв'язку із неможливістю здолати СРСР⁷⁵⁹.

У травні 1928 р. Г. Стабовий писав керівництву ВУФКУ: «В жовтні 1927 р. я здав Правлінню ВУФКУ свою роботу – картину «Людина з лісу». В протоколі від 20.X.1926 зазначено, що картину прийнято без жодної поправки і в такому ж вигляді «Людина з лісу», після затвердження її ВКРК, демонструвалася по екранах України. За моїми відомостями зараз цю картину в Москві перемонтовано для прокату по інших Республіках Союзу»⁷⁶⁰. Режисер зазначав, що навмисне обходить питання, як саме перероблено «Людину з лісу», адже картина належить ВУФКУ. Г. Стабовий звертався до керівництва з проханням офіційного підтвердження факту будь-якого перемонтажу картини, або ж його спростування. Режисер зазначав, що має наміри вживати заходів для захисту своїх творчих інтересів. Виявилось, що зміни «Людину з лісу» дійсно мають місце в Москві, «але такі провадяться за постановою і вказівками Московського Головного Кіно-Репертуарного Комітету, якому, раніш ніж демонструвати фільм по СРСР, надсилається такий для перегляду на цензуру»⁷⁶¹. Хоча, як зазначалося у відповіді Г. Стабовому, негативи картини зберігаються в лабораторії ВУФКУ і зміни, які відбуваються зі стрічкою в Москві, до них ніякого відношення не мають.

Варто зазначити, що у квітні 1928 р. УТОДІК у своєму листі до секретаря ЦК КП(б)У Л. Кагановича зачепило тему авторського права. Закон про авторське право, вийшовши у січні 1925 р., набрав чинності не скрізь: в РСФРР він почав діяти

⁷⁵⁸ ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 942. Арк. 29.

⁷⁵⁹ Там само. Арк. 29 (зв).

⁷⁶⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 166. Арк. 72.

⁷⁶¹ Там само. Арк. 71.

в листопаді 1926 р., в Грузії – у березні 1927 р., в Білорусі – у червні 1927 р. В Україні він був відсутній. Клопотання УТОДІКу, звернення окремих груп письменників та кіносценаристів швидких результатів не давали. Голова УТОДІКу О. Вишня наголошував на тому, що відсутність авторського права у сфері кіно боляче відбивається на справі розвитку українського кіномистецтва та нервує кіномитців⁷⁶². УТОДІК прохало Л. Кагановича зрушити з місця справу видання закону, який би діяв і в українській республіці, вважаючи за потрібне відновити це право з 1 січня 1928 р. Ситуація з відсутністю діючого закону в УСРР про захист авторських прав у сфері кіно та музичного мистецтва наприкінці 1920-х рр. була доволі критичною. А відсутність дій з боку більшовицької влади для її урегулювання свідчить про культурну нерівноправність республік.

Наприкінці 1920-х рр. в кінематографі почав працювати І. Кавалерідзе (1887–1978)⁷⁶³. Він народився на Полтавщині в україно-грузинській родині, навчався в Київському художньому училищі, Петербурзькій академії мистецтв, а також студіювався в Парижі. В 1918 р., за часів існування Української Держави гетьмана П. Скоропадського, І. Кавалерідзе створив перший повнофігурний пам'ятник Т. Шевченка в Ромнах.

До кіно І. Кавалерідзе потрапив завдяки заступнику голови Правління ВУФКУ З. Сідерському, із яким він був знайомий ще з часів своєї роботи в Ромнах. У 1927 р. вони випадково зустрілися в Києві. На пропозицію спробувати свої сили в кіно скульптор відмовив, відповівши, що його дратує метушня на екрані. І. Сідерський зауважив, що він отримає право на експеримент і зможе зробити все по-своєму⁷⁶⁴. На написання сценарію та дебют у кіно І. Кавалерідзе надихнула вистава Л. Курбаса «Гайдамаки»⁷⁶⁵. Пізніше він згадував: «Ми зайшли у будівлю ВУФКУ. Написали договір, встановили строки написання сценарію. Увірвався до кабінету Довженко, почав було сваритися з проводу того, що бюрократи уповільнюють роботу, але побачивши мене, стримав запал, дружньо обійняв. – Чого ви тут, Іване Петровичу?

⁷⁶² ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2691. Арк 30 (зв).

⁷⁶³ ЦДАМЛМ України Ф. 442. Оп. 2 Спр. 49. Арк. 1.

⁷⁶⁴ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 160.

⁷⁶⁵ Фонди МТМКУ. Інв. № 10043. Іван Кавалерідзе. «Гонта Мар'яненка і Курбас. Спогади» 07.10.1948 р.

Косячний сказав йому чого я. – Іване Петровичу! Та якби я мав вашу спеціальність, ноги б моєї тут не було! Цей його випад ми сприйняли як жарт і він з шумом помчався, проклинаючи ту годину, коли він зв'язався з цією недосконалою організацією»⁷⁶⁶. На підготовку до роботи новоспечений режисер не мав багато часу. І. Кавалерідзе написав сценарій, після чого йому відвели 2 тижні на ознайомлення з технікою та специфікою кіно⁷⁶⁷. Далі відбулося знайомство із одностороннім оператором О. Калюжним, разом з яким і був втілений сміливий задум режисера-скульптора в кінострічці на українську історичну тематику «Злива», яка вийшла на екрани в 1929 р. і на сьогодні є втраченою.

У грудні 1928 р. кінопреса повідомляла про початок роботи над цим фільмом та наголошувала на тому, що оператор О. Калюжний під час зйомки буде використовувати нові технічні засоби, невідомі до цього часу радянській кінематографії⁷⁶⁸. Новаторські ідеї І. Кавалерідзе полягали в тому, що він відмовився виїжджати до Умані зі знімальною групою, а постановку вирішив проводити виключно на Одеській кінофабриці без декорацій. Усі декорації були замінені на чорне полотно з оксамиту та сукна, яке можна побачити на фотографіях кадрів⁷⁶⁹. Навіть реквізиту вирішили використати по мінімуму. Знімали І. Кавалерідзе та О. Калюжний лише на частині невеликого павільйону Одеської кінофабрики, примудряючись у кадри вмістити архітектурні куби та плити, поєднуючи прийоми кіно та архітектури⁷⁷⁰. Актор П. Масоха згадував, що хоч і про себе він протестував проти такого поєднання, та все ж із цікавістю дивився на цей оригінальний експеримент. «Але з яким горінням і допитливістю ми, працівники кінофабрики, бігали тоді поглянути на зйомки Івана Петровича Кавалерідзе! Режисери цікавилися композицією кожного кадру, де виявлявся смак справжнього митця»⁷⁷¹.

⁷⁶⁶ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 160.

⁷⁶⁷ Іван Кавалерідзе. Вказ. праця. С. 162.

⁷⁶⁸ По кінофабриках світу. *Кіно*. 1928. № 12 (48). С. 14.

⁷⁶⁹ Кадр з нового фільму ВУФКУ «Злива». *Кіно*. 1929. № 6 (54). С. 4.

⁷⁷⁰ Кесельман А. Що нам готують. «Злива». *Кіно*. 1929. № 2 (50). С. 15.

⁷⁷¹ Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 124.

Це дійсно був експериментальний фільм, знятий не лише режисером, а й скульптором. Тому, звісно, стрічка викликала резонанс і полярні відгуки та рецензії. З одного боку, віталися пошуки нового кіностилю⁷⁷², з іншого – лунали закиди в неправильному трактуванні української історії⁷⁷³. У своїх мемуарах І. Кавалерідзе писав, що дискусії, які викликав фільм, були про правомірність історичної теми. «Історія починається з Революції сімнадцятого року! Я пробував пояснити, що історія допомагає глибше зрозуміти сьогоднішній день (на моєму боці був і Сідерський). Ми не «безбатченки», не «ніхто», без роду-племени, у нас є родовід, а нове народилося і законно витікає із нашого героїчного минулого. Звісно я розумів, як важливо розповісти про революцію та її героїв. Проте погодитися з тим, що історія не потрібна, не міг»⁷⁷⁴.

Центр історії Вінниці на своєму YouTube-каналі опублікував відео, де показано, як жителі міста йдуть на громадський перегляд цієї картини із плакатами: «Зливу» повинні бачити усі робітники», «День випуску картини «Злива» буде днем коли вся комсомольсько-робітнича молодь встане на допомогу українській кінематографії»⁷⁷⁵. Цей новаторський фільм не міг не привертати увагу та обговорення. Після його закінчення, у 1929 р., І. Кавалерідзе взявся за постановку стрічки «Перекоп», присвяченій 10-річчю штурму Перекопу Червоною армією⁷⁷⁶.

Аналізуючи національну належність, членство в комуністичній партії, освіту, можемо відтворити загальні тенденції щодо режисерів, які працювали на кінофабриках ВУФКУ в 1920-х рр. Режисерами Одеської кінофабрики станом на 1 жовтня 1925 р. були П. Чардинін, А. Лундін, П. Сазонов⁷⁷⁷ [Додаток Е]. Починаючи з 1926 р., у зв'язку із приходом до режисури українських творчих сил, ситуація потроху змінюється. 1 квітня 1926 р. на Одеській кінофабриці працювали: українець Ф. Лопатинський та запрошені режисери П. Чардинін, П. Сазонов,

⁷⁷² Лучанський Ф. Проти «Зливи» вигуків – на «зливу» культурної революції. *Кіно*. 1929. № 11 (58). С. 4.

⁷⁷³ Корнієнко І.С. Українське радянське кіномистецтво 1917–1929. С. 78.

⁷⁷⁴ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 164–165.

⁷⁷⁵ Вінниця 1929 року. Перегляд кінофільму «Злива». URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=GdRKj9KBGU8&feature=emb_logo (дата звернення: 20.07.2020)

⁷⁷⁶ Нова робота Кавалеридзе. *Кіно*. 1929. № 7 (54). С. 13.

⁷⁷⁷ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 178.

В. Баллюзек, Г. Гричер-Чериковер та Е. Мухсін-Бей⁷⁷⁸ [Додаток Є]. Проте вже на початку осені співвідношення було однаковим. Станом на 1 вересня 1926 р. на кінофабриці працювало 5 режисерів-українців: Г. Стабовий, В. Вільнер, М. Терещенко, О. Довженко і А. Кордюм та 5 запрошених. Серед останніх: П. Чардинін, Е. Мухсін-Бей, Г. Гричер-Чериковер та М. Охлопков⁷⁷⁹ [Додаток Ж]. Дійсно, 1926 р. став переломним для українських мистецьких сил у кіно.

Цікавим фактом є те, що із 9 режисерів членом партії був лише 1⁷⁸⁰, а саме українець А. Кордюм, який вступив до партії у 1917 р.⁷⁸¹ [Додаток З]. Актор П. Масоха згадував, що режисер А. Кордюм прийшов у кіно саме як політпрацівник і «був одним з невтомних пропагандистів лінії партії»⁷⁸². Варто зазначити, що на Одеській кінофабриці була навіть створена посада заступника директора в ідеологічних справах. Першим таким заступником, який мав бути виключно членом партії, став саме А. Кордюм⁷⁸³. Проте посада ця проіснувала недовго. На середину 1927 р. звільнилися запрошені П. Чардинін та Е. Мухсін-Бей і повернулися на кінофабрику наново запрошені І. Перестіані та Ф. Лопатинський, розпочали свою роботу А. Бучма, П. Долина та Д. Ердман. З-поміж 12 кінопрацівників партійних членів нараховувалося 2⁷⁸⁴ [Додаток И].

На ялтинській кінофабриці протягом 1926-1927 рр. працювали режисери В. Турін, О. Анощенко, Г. Тасін, Б. Глаголін та В. Баллюзек. На середину 1927 р. В. Турін, О. Анощенко та Б. Глаголін покинули кінофабрику, а замість них роботу було запропоновано О. Соловійову, М. Большинцову та К. Томському. Із 5-ти режисерів Ялтинської кінофабрики партійних членів було 3⁷⁸⁵. Отже, український режисерський актив на Ялтинській кінофабриці був повністю відсутнім [Додаток І]. Також примітною є більша кількість партійців [Додаток І]. На середину 1927 р.,

⁷⁷⁸ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 169.

⁷⁷⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 4.

⁷⁸⁰ Там само. Арк. 4.

⁷⁸¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 173. Арк. 791 (зв)–792.

⁷⁸² Масоха П. Великий німий на Французькому бульварі. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 98.

⁷⁸³ Бодик Л. Кінокадри життя й стрічки. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 224.

⁷⁸⁴ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

⁷⁸⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

враховуючи кінофабрики в Одесі та Ялті, усього в українському радянському кіновиробництві працювало 17 режисерів: 8 українців та 9 запрошених з інших республік (російської, грузинської) та країн (Туреччина). Причому всі українські режисери працювали в Одесі, 4 запрошених - в Одесі та 5 – у Ялті. Із 17 режисерів – 5 членів партії [Додаток Й].

На Одеській кінофабриці режисерський штат продовжував рости. Якщо в 1927 р. працювало 12 режисерів, то в наступному 1928 р. – вже 19, із яких 4 були комуністами⁷⁸⁶. Усього ж нараховувалося 75 кінопрацівників, включаючи асистентів, помічників режисерів, операторів, консультантів. Серед цієї загальної кількості було 14 партійців та 4 члени комсомольської організації⁷⁸⁷ [Додаток К]. Отже, порівнюючи вищенаведені дані, можемо стверджувати, що в режисерському середовищі Одеської кінофабрики 1928 р. було менше членів комуністичної партії, ніж серед інших працівників української радянської кіноіндустрії.

Згідно з даними за 1929 р., які включають в себе Одеську та Київську кінофабрики, з-поміж 25 режисерів 9 були українцями, 12 – євреями, 4 – росіянами [Додаток Л]. Кількість позапартійних режисерів – 17. Членів КП(б)У – 7, КСМУ – 1⁷⁸⁸. Така відносно невелика кількість партійців серед штату працівників турбувала адміністративні органи⁷⁸⁹, тому й не дивно те, що одним із пріоритетних завдань було поповнення кадрів членами партії.

На Київській кінофабриці станом на жовтень 1929 р. із загальної кількості режисерів художніх фільмів, яка дорівнювала 11, українців було 6: О. Довженко, М. Шпиковський, А. Кордюм, Є. Косухін, О. Перегуда та П. Долина; євреїв – 4: Г. Гричер-Чериковер, О. Каплер, Л. Френкель, та Д. Вертов; росіян – 1: К. Болотов [Додаток М]. Позапартійними були 4 українців, 3 євреїв і 1 росіянин⁷⁹⁰. А. Кордюм був єдиним з-поміж режисерів членом КП(б)У, Є. Косухін, О. Каплер входили до ЛКСМ. Цікавими є дані щодо кіноосвіти. З 11 перерахованих режисерів її мало лише 4: Г. Гричер-Чериковер був слухачем спеціальних курсів; О. Каплер,

⁷⁸⁶ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2692. Арк. 58.

⁷⁸⁷ Там само. Арк. 59.

⁷⁸⁸ ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 114 (зв).

⁷⁸⁹ Там само. Арк. 116 (зв).

⁷⁹⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 173. Арк. 888.

Л. Френкель та Є Косухін мали вищу кіноосвіту; решта режисерів її не мала взагалі [Додаток Н]. До роботи у кінематографі кожен із них займався певною справою і ці відомості також зазначали: О. Довженко – працював у галузі малярства; Г. Гричер-Чериковер, О. Каплер, А. Кордюм М. Шпиковський – службовці; К. Болотов займався художньою графікою; Л. Френкель, Є Косухін та Д. Вертов – сценарною справою; О. Перегуда та П. Долина – театральними постановками⁷⁹¹. За даними 1931 р., із загальної кількості режисерів українського кіновиробництва, яких налічувалося 53, українців було 26, євреїв – 21, росіян – 6⁷⁹².

Щодо загальної освіти режисерів Київської кінофабрики, то станом на серпень 1930 р. режисерів з вищою освітою нараховувалося 11: О. Довженко, М. Шпиковський, М. Білінський, П. Долина, Л. Френкель, Д. Мар'ян, В. Заноза, О. Швачко, Д. Дальський, О. Дахно та І. Животовський⁷⁹³. Вищу спеціальну освіту мали 2 режисери: Б. Тягно і М. Пясецький. Незакінчену вищу освіту мали 8 режисерів: Д. Вертов, М. Кауфман, Л. Ляшенко, П. Коломойцев, К. Болотов, О. Перегуда, А. Винницький та О. Уманський. Режисерів із середньою освітою нараховувалося 2: Ф. Лопатинський та Л. Бодик. Були і режисери з самоосвітою: А. Кордюм та М. Капчинський [Додаток О]. Отже, переважна більшість режисерів мала вищу або незакінчену вищу освіту, далеко не всі режисери були членами партії. Починаючи із 1926 р., українці активно включаються в кінематографічний процес, чого не можна сказати про Ялтинську кінофабрику ВУФКУ, на якій українських режисерів не було.

Отже, залучення до кінорежисури українців змінило обличчя кіно, що було одним із наслідків реалізації політики українізації. Почалася активна робота над сценаріями, написаними за мотивами творів українських письменників. На нашу думку, говорити про національний характер українського кіно ми можемо, починаючи із короткострокової появи Л. Курбаса в 1925 р. на Одеській кінофабриці. Середина 1920-х рр. була більш сприятливим періодом саме для українських працівників кіно. Проте переважаючими вони не стали через існування тенденції

⁷⁹¹ Там само. Арк. 888.

⁷⁹² ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 4193. Арк. 30.

⁷⁹³ ЦДАВО України Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 173. Арк. 792, 795.

пошуку режисерів за межами української республіки, здебільшого в РСФРР. Серед режисерів вагомою була і частка євреїв. Можемо свідчити про існування певної конфронтації між режисерами-українцями і режисерами-росіянами. З-поміж останніх такі, як М. Охлопков, А. Лундін з підозрою ставилися до всього українського, не приховуючи цього. Та й загалом, більшість режисерів, які приїздили працювати на українські кінофабрики з інших республік, затримувалися на них недовго.

РОЗДІЛ 4. ТВОРЧИЙ ПОЧЕРК МАЙСТРІВ ЕКРАНУ В УМОВАХ ПОЛІТИЧНИХ РЕПРЕСІЙ 1930-х рр.

4.1. Проблема вибору поведінкової моделі крізь призму долі та творчості

О. Довженка і Г. Стабового

У житті О. Довженка були факти з минулого, які не вписувалися в радянські рамки. Нове десятиліття почалося для режисера гоніннями на щойно відзняту кінострічку «Земля»⁷⁹⁴. На засіданні приймальної комісії ВУФКУ фільмів власного виробництва, яке відбулося 26 лютого 1930 р., «Землю» було прийнято як ідеологічно правильну, підкреслено значення стрічки не лише для української та радянської кінематографії, а для світового кіно загалом⁷⁹⁵. Після перегляду «Землі» члени комісії, яким надавали слово, починали свої виступи схвальними репліками⁷⁹⁶. Були моменти, які здалися членам комісії не зовсім вірними ідеологічно. Петровський висловив занепокоєння з приводу того, що режисер показує людські риси куркуля, який убив головного героя⁷⁹⁷. Косинка на тому засіданні назвав «Землю» глибоко філософською картиною. Захищаючи режисера, він додав, що О. Довженко у фільмі вирішує проблему того, що боротьба між класами є неминучою, а після її завершення він як митець бачить у куркулеві людину⁷⁹⁸. Сам режисер на свій захист сказав: «Перш за все, давати куркуля пузатого, який п'є горілку, огидливо сміється – одним словом те, що зветься «вульгарний плакат» – я не хотів. Який у нас куркуль? Куркуль любить читати «Правду», «Известия» «Коммунист», «Робочу газету»; кулак розумний, сильний, озброєний. Тому треба до кулака підходити серйозно. Я хотів передати розпач кулака, якому після його вчинку на фоні цих подій нічого не залишається, як ткнути свою божевільну голову у переорену більшовицьким конем землю»⁷⁹⁹.

⁷⁹⁴ «Земля». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tWWWnbSmbm0> (дата звернення: 20.10.2020).

⁷⁹⁵ ЦДАВО України. Ф. 1238 Оп. 1 Спр. 169. Арк. 404.

⁷⁹⁶ Там само. Арк. 407.

⁷⁹⁷ Там само. Арк. 410.

⁷⁹⁸ Там само. Арк. 411–412.

⁷⁹⁹ Там само. Арк. 415.

О. Вишня підкреслив те, що відсутність фраз «оце треба вирізати», «оце треба змінити» свідчить про безумовну якість⁸⁰⁰. Режисер Г. Тасін утримався від коментарів, пояснюючи це тим, що він поганий оратор і такий схвильований після перегляду стрічки, що не може виразно донести свою думку до аудиторії⁸⁰¹.

О. Довженко висловив сподівання, що невдовзі будуть організовані громадські перегляди стрічки з метою побачити, як вона сприйматиметься. 24 березня 1930 р. відбувся дискусійний перегляд «Землі» активом художньої ради Всесоюзної центральної ради професійних спілок (ВЦРПС). Картина була схвалена одногосно, однак куркуль, який кається, теж не був до вподоби художній раді. У резолюції було сказано, що цей кадр потребує змін, або ж його треба видалити⁸⁰².

Будь-який фільм, перш ніж потрапити на екрани, мав пройти довгий і складний шлях. Закінчену картину режисер мав представити директорові кінофабрики та керівникові сценарного відділу. Далі на черзі була колегія із двадцяти чоловік, які були представниками партії, профспілок, міністерств. Після такого перегляду картину відсиляли на кінофабрику задля внесення правок, якщо існувала така потреба. Центральний репертуарний комітет був останньою перепорою, дозвіл якого був необхідним. Л. Госейко влучно назвав це «драконівським методом»⁸⁰³. Шкільний товариш режисера І. Наконечний згадував, що у В'юнищі активісти будинку культури вирішили запросити на показ «Землі» батьків О. Довженка, довго їх вмовляли, особливо матір. Їх прихід був зустрінутий оплесками, через що мати розгубилася.⁸⁰⁴ У Києві прем'єра фільму відбулася 8 квітня 1930 р.

Кількома днями раніше, а саме 4 квітня 1930 р., в газеті «Известия ВЦИК» опублікували фейлетон радянського поета Д. Бідного «Філософи», у якому він критикував стрічку, звинувачуючи О. Довженка в біологізмі. «Землю» у фейлетоні Д. Бідний назвав белібердою та оманливо-солодкою отравою. У несправності трактора поет побачив натяк на недолугість більшовицької колективізації, на фоні

⁸⁰⁰ Там само. Арк. 411.

⁸⁰¹ Там само. Арк. 413.

⁸⁰² Резолюція Художньої ради ВЦРПС. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/05/Rezoliutsiia.pdf> (дата звернення: 24.10.2020).

⁸⁰³ Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896–1995). С. 66.

⁸⁰⁴ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 184. Арк. 27.

якої яскраво контрастували доколгоспні пшеничні поля та наливні яблука. Не оминув увагою Д. Бідний і той факт, що за сюжетом куркуль Хома лишився живим. «Киноштучка «Земля» Ильичу была бы не в радость. Он ее оценил бы брезгливым словом: «Нестерпимая гадость!»⁸⁰⁵. В Україні Київська філія Всеукраїнського об'єднання робітників революційної кінематографії (ВУОРРК) у своїй резолюції зазначила, що фейлетон Д. Бідного є не чим іншим, як наклепом, причому не тільки на «Землю», а й на всю українську кінематографію. «Загальні збори гаряче протестують проти тих тенденційних перекирвань, неправдивих обвинувачень, того бруталного з поганим русотяпсько-великодержавницьким присмаком тону, якого допустився Дем'ян Бідний в своєму фейлетоні»⁸⁰⁶. До дискусії між українськими та російськими критиками долучилася і влада, ЦК КПУ вимагав від О. Довженка публічно зректися від фільму⁸⁰⁷. Бурхлива реакція призвела до вилучення кількох епізодів, на які здійснювалося найбільше нападок. Цензурного втручання зазнали сцени голосіння оголеної нареченої убитого Василя, пологів Василевої матері та заправління сечею зламаного радіатора в тракторі⁸⁰⁸ 17 квітня прокат «Землі» було призупинено⁸⁰⁹.

Публікація фейлетону Д. Бідного дуже вплинула на режисера, подальші дискусійні обговорення О. Довженко переживав дуже болісно В «Автобіографії» митець пізніше писав, що ця критика призвела до тяжкої психічної травми⁸¹⁰. У той же час, 14 квітня 1930 р., покінчив життя самогубством В. Маяковський. На його похороні серед присутніх були й О. Довженко з Д. Бідним. «В крематорії біля труни В. Маяковського попереду стояв Д. Бідний, я думав «помри», – згадував пізніше режисер⁸¹¹.

У квітні 1930 р. Д. Бідний надіслав листа до Київської кінофабрики, копія якого була надіслана генеральному секретареві ЦК КП(б)У С. Косіору⁸¹². Д. Бідний

⁸⁰⁵ Миславський В. Олександр Довженко: маловідомі сторінки. С. 196.

⁸⁰⁶ Миславський В. Вказ. праця. С. 232.

⁸⁰⁷ Небесьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. С. 71.

⁸⁰⁸ Небесьо Б. Вказ. праця. С. 69.

⁸⁰⁹ Записка ГРК про зняття «Землі» з прокату URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/05/Zapysky-pro-zniattia-z-prokату.pdf>. (дата звернення: 28.10.2020).

⁸¹⁰ ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 11.

⁸¹¹ Там само. Арк. 11.

⁸¹² ЦДАГО України. Ф. 1 Оп. 20 Спр. 3112. Арк. 22.

отримав анонімного листа від працівників Київської кінофабрики, у якому висловлювалася підтримка його критики «Землі». Автори листа обіцяли стояти за поета горою. «Така обіцянка викликана тим, – писав він у відповідь, – що на вашій фабриці деякі безвідповідальні і абсолютно ошалілі люди намагалися очорнити мене на робочому зібранні, причому допускалися дикі вигуки на мою адресу. Це дике озлоблення викликане тим, що я несхвально оцінив кіно-картину «Земля». Мене намагаються звинуватити у шовінізмі, в російській великодержавності і т.д. Я стою на точці зору не російській, не українській, а пролетарській. Те, що мені здається шкідливим з цієї точки зору, я завжди назву шкідливим, будь воно розпроросійське, розпроукраїнське, розпрояке завгодно»⁸¹³. Д. Бідний навіть погрожував розкрити істинне обличчя тим «зухвалим панам, які вперто стараються знайти українські хвороби там, де їх немає»⁸¹⁴. Після цього, запевняв поет, вони не насміляться бігти до робітників кінофабрики жалітися на нього. Кінець листа був іронічним: «П.С. Чого лист не підписаний? Невже ви такі залякані безпартійними кінокухарями?»⁸¹⁵. Віршована рецензія спричинила розкол не лише між критиками, а й між працівниками, поділивши їх на два табори – прихильників точки зору режисера та прихильників поета.

У п'ятнадцяті роковини смерті В. Маяковського, режисер зробив у щоденнику запис, пригадуючи, як незадовго до самогубства поета, вони з ним сиділи в саду будинку Герцена, «обидва в тяжкому душевному стані, я з приводу звірювань, учинених у відношенні до моєї «Землі», він знесилений рапівсько-спекулянтсько-людожерськими бездарами і пройдами»⁸¹⁶. А далі О. Довженко описав нещодавню випадкову зустріч зі своїм колишнім критиком. «Прошло п'ятнадцять літ. Недавно у кремлівській лікарні престарілий духовний жебрак Дем'ян Бедний зустрів мене і каже: «Не знаю, забыл уже за что я тогда обругал вашу «Землю». Но скажу вам – ни до ни после я такой картины уже не видел. Что это было за произведение подлинного великого искусства». Я промовчав. Ся скотина своєю «критикою» продажного хама, що осідлала була мою «Землю», привела мене на край могили,

⁸¹³ Там само. Арк. 23.

⁸¹⁴ Там само. Арк. 23.

⁸¹⁵ Там само. Арк. 23.

⁸¹⁶ Довженко Александр. Дневниковые записи. Щоденникові записи. 1939–1956. С. 335.

одняла 10 років життя і надовго зробила мене нещасним, гонимим. Я трохи тоді не послідував за великим поетом»⁸¹⁷.

У квітні 1930 р. планувалася поїздка О. Довженка за кордон разом із Ю. Солнцевою та Д. Демуцьким, здійснити яку режисерові дозволили не одразу. У висновку про відмову О. Довженку, датованому 12 квітня 1930 р., висловлювалося побоювання, що режисера приймуть за кордоном, звідки він може не повернутися⁸¹⁸. Наступного дня до ЦК ВКП(б) надійшов лист, підписаний секретарем ЦК КП(б)У П. Любченком, у якому повідомлялося, що ЦК КП(б)У постановив відрядити робітників української кінематографії С. Ореловича, як члена партії, режисера О. Довженка та оператора Д. Демуцького для вивчення питань техніки і практики звукового кіно. Аргументували це тим, що українські працівники ще не мали можливості ознайомитися з напрацюваннями, які здійснили західні країни⁸¹⁹. Поїздка таки відбулася, вдалося відвідати Англію, Францію, Німеччину. У Берліні вони були 2 місяці, у Парижі – 3 тижні та 5 днів – у Лондоні⁸²⁰. У Парижі, як зазначає О. Безручко, вони перебували під наглядом французької розвідки «Сюрте»⁸²¹. Після кількох місяців, проведених у відрядженні, О. Довженко, у листопаді 1930 р., повернувся до Києва, про що повідомлялося в інформаційному бюлетені Українфільму⁸²². Перебування режисера за кордоном не мало тривати стільки часу. 16 вересня ВРНГ в Німеччині повідомляло телеграмою ВРНГ УСРР у Києві та ВУФКУ, що О. Довженко залишився зовсім без коштів, ще навіть не отримавши відрядні за серпень, просячи терміново телеграфно перевести йому валюту⁸²³. Сам режисер у своїй заяві, яку він попередньо надіслав Уповноваженому ВРНГ Німеччини, писав, що його відрядження до Берліна та Парижа мало тривати до 24 липня, але здійснити все заплановане до зазначеної дати йому не вдалося. Окрім громадських показів «Арсеналу» і «Землі» у Берліні, Гамбурзі, Празі, Парижі та Лондоні, О. Довженко зробив 5 доповідей про радянську кінематографію.

⁸¹⁷ Там само. С. 335.

⁸¹⁸ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 17.

⁸¹⁹ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 3112. Арк. 10.

⁸²⁰ ЦДАГО України. Ф. 263. АКС № 571017-ФП. Арк. 13.

⁸²¹ Безручко О.В. Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб. Київ: Сучасний письменник, 2008. С. 208.

⁸²² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 186. Арк. 98.

⁸²³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 174. Арк. 431.

Режисер просив продовжити термін відрядження, бо через переїзди з міста у місто та організаційні моменти він не встиг достатньо приділити уваги вивченню звуку. До того ж, його запросили із доповіддю до Амстердама⁸²⁴.

Перебуваючи за кордоном, режисер мав можливість переконатися в тому, що там «Земля» викликала глядацький інтерес. Критики характеризували стрічку як найбільш хвилюючий твір, який надходив до цього часу з СРСР⁸²⁵. Берлінські газетні видання не скупилися на позитивні відгуки після закритого показу «Землі», який відбувся 17 липня 1930 р. Уривки з тих рецензій німецькою мовою зберігаються у ЦДАВО України. У виданні «Нойе Берлінер 12 Ур» писали, що стрічка О. Довженка є по-справжньому прекрасною, а фільм С. Ейзенштейна «Генеральна лінія», у порівнянні із «Землею», просто ні про що. Особливу увагу журналісти звернули на кадри із вмираючим дідом, танцюючим Василем, та із гнівом убивці, який кричить про свої страждання, коли ніхто цього не бачить⁸²⁶. На думку репортерів газети «Берлінер Бьорзенцайтунг», це найкрасивіший фільм, який коли-небудь показували світу і навіть найвідоміші квіткові натюрморти бліднуть на тлі цих чорно-білих кадрів⁸²⁷. Цікавою є рецензія видання «Дер Фільм»: «Режисура Довженка – справжнє творіння генія, і навіть знівечений цензурою він все одно є чимось більшим, ніж просто захопливий твір»⁸²⁸.

Варто зазначити, що не всі радянські критики стояли на жорстких позиціях щодо «Землі». У журналі «Пролетарське кіно» від 1932 р. автор статті «Художники екрану» А. Головня писав, що всім, особливо мистецтвознавцям, повинно бути соромно за своє неуважне та пасивне ставлення до цього фільму⁸²⁹. Реабілітація «Землі» в СРСР відбулася аж у 1958 р. Цьому сприяло те, що міжнародний референдум кінокритиків у Брюсселі визнав фільм одним із 12 найвизначніших здобутків світового кінематографа.

⁸²⁴ Там само. Арк. 432.

⁸²⁵ Там само. Арк. 299.

⁸²⁶ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 186. Арк. 3.

⁸²⁷ Там само. Арк. 4.

⁸²⁸ Там само. Арк. 3.

⁸²⁹ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 192. Арк. 1.

Л. Госейко називає наступний фільм О. Довженка «Іван» тяжкою даниною за своє кінематографічне виживання⁸³⁰. Стрічка, знята на замовлення влади, була першою звуковою роботою О. Довженка. Про це режисер говорив студентам ВДІКу (Всеросійського державного інституту кінематографії) у грудні 1932 р. О. Довженко розповідав, що повернувся із закордонного відрядження з уже готовим сценарієм на цікаву тему. Деталей режисер не розкривав, бо мав надію, що йому вдасться втілити свій задум у майбутньому. Уже з «Автобіографії» ми дізнаємося, що то був сценарій фільму про Арктику на матеріалах трагедії У. Нобіле і загибелі Р. Амундсена⁸³¹. Але керівництво Українфільму відкинуло цю пропозицію у зв'язку із відсутністю в сюжеті теми змагання та ударництва. О. Довженко за 12 днів написав сценарій «Івана»⁸³². Цей випадок режисер охарактеризував у розповіді студентам так: «Я вчора казав, що дуже важко робити фільм за власним сценарієм. Але ще сутужніше, не довершивши творчий процес, його потопити й переключитися на другий. І це я проробив, вирішивши, що якщо їм потрібно зробити в такому плані, то я зроблю»⁸³³. Окрім того, що сценарій треба було писати поспіхом, терміни постановки теж були обмеженими. Фільм мав бути завершеним до жовтневих свят 1932 р. Сюжет був побудований навколо будівництва Дніпрогесу⁸³⁴. Директорка київського музею О. Довженка Т. Дерев'янка згадувала, що Ю. Солнцева розповідала коли на початку зйомок «Івана», приїхавши до Запоріжжя, вони бачили, як голодні селяни бігли із села на будівництво, аби одержувати по 300 грамів хліба на день. Знімальна група жила в неопалювальних бараках, а з Київської студії раз на тиждень передавали по мішку пшона, борошна, картоплі і цибулі, з цього варили суп на всіх і харчувалися 2 рази на добу. А щоб покращити ситуацію, знімальна група організувала рибальську бригаду⁸³⁵.

⁸³⁰ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 74.

⁸³¹ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 115. Арк. 30.

⁸³² ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 101. Арк. 25.

⁸³³ Безручко О. Невідома лекція О. П. Довженка 18 грудня 1932 року. *Кіно-театр*. 2006. № 3. С. 48.

⁸³⁴ «Іван». Художній фільм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=moujjoz-fA_0 (дата звернення: 25.10.2020).

⁸³⁵ Безручко О.В. Невідомий Довженко. Київ : Фенікс. 2008. С. 70.

У розсекреченій справі-формулярі міститься робоче зведення Київського облвідділу ДПУ УСРР щодо висловлювань О. Довженка», датоване 20 травня 1932 р. У ньому зазначається, що режисер критикує політику партії в справі колективізації, розповсюджуючи перебільшені чутки про загибель села, нестачу їжі і жирування комісарів у Москві⁸³⁶. В іншому оперативному зведенні про висловлювання режисера читаємо таке: «Я показав би населення Києва, яке читає повідомлення про відкриття Дніпровської електростанції при світлі каганців і примусів, на яких варять непотріб». За словами донощика, у фільмі «Іван» О. Довженко хотів показати глядачеві безкінечну низку механізмів, підйомних кранів, які метаються у повному хаосі, щоб глядач відчув усе безглуздя будівництва, відчув ненависть, підкріплену його власним голодним шлунком⁸³⁷. Даний документ є незавіреною копією, початок документа відсутній, дати та імені інформатора також немає. Ймовірно, донос було записано до виходу стрічки на київські екрани, який відбувся в листопаді 1932 р.

На закритому громадському перегляді картини «Іван» 6 листопада 1932 р., за розпорядженням ОДПУ, був присутній оперуповноважений. У своєму рапорті він написав, що з упевненістю дати оцінку стрічці не може через те, що фільм був україномовним і через це незрозумілим. Також оперуповноважений висловив свою думку з приводу ідеологічно провальних моментів -кадрів, у яких мати убитого через нещасний випадок робітника біжить через греблю, де їй загрожують крани та паровози. «Невідворотно з'являється думка про те, яким нещасним є селянин у хаосі індустріального будівництва»⁸³⁸. Наступного дня була створена спеціальна комісія для перегляду і видалення із картини найбільш політично невитриманих кадрів. «Наразі по Україні картина демонструється у виправленому вигляді», – повідомляв начальник ДПУ УСРР⁸³⁹.

У зв'язку з таким станом речей, наприкінці листопада 1932 р., режисер звернувся до С. Косіора. За словами О. Довженка завідувач відділу агітації і пропаганди ЦК КП(б)У А. Хвиля за 2 місяці до жовтневих свят запропонував закінчити фільм

⁸³⁶ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 59.

⁸³⁷ Там само. Арк. 66.

⁸³⁸ ЦДАМЛМ України. Ф. 1196. Оп. 2. Спр. 5. Арк. 70.

⁸³⁹ ЦДАМЛМ України. Ф. 1196. Оп. 2. Спр. 6. Арк. 1.

«Іван» до річниці. Режисер не був упевнений щодо звукової апаратури, тому всі два місяці був напруженим. «Окрім фільму я підняв на ноги звуковий цех, почистив і пофарбував фабричні стіни. Посадив на фабриці сад – 480 фруктових дерев і з жахом думаю, що я наробив – адже може виявитися, що це і не сад зовсім, а біологізм, пантеїзм, куркульська вилазка на практиці. Після того, як «Іван» після трьох безсонних ночей перед закінченням був прийнятий Репертуарним Комітетом і пішов на екран, т. Косячний викликав мене із Москви і запропонував вирізати із картини дванадцять шматків, кваліфікуючи їх як політично шкідливі – я зашатався», – писав О. Довженко⁸⁴⁰. Режисер переконував С. Косіора в тому, що він вважає себе вірним ідеї соціалістичного будівництва і всю свою діяльність спрямовує на цю справу, висловлюючи незгоду із тезою про те, що він допустився помилки. Очевидно, митець мав надію зустрітися особисто, але цього не сталося.

В одному із тогочасних листів до свого давнього друга І. Соколянського, режисер повідомляв про те, що його 73-літнього батька вигнали із колгоспу. Про це він дізнався, перебуваючи в Сухумі. «Подробиць не знаю. Спочатку страшно і смутно мені стало. І тут я собі думаю: «За що саме його вигнали?» І я певний, що я знаю»⁸⁴¹. О. Довженко не мав сумнівів у тому, що це сталося через нього. «Може у мене почалася манія переслідування? Можливо й це: але збиралася ж ячейка Київського кіно-інституту (навіть) розправитися з ним за «Землю». Але ж це факт, що в нього мусить втручатися Київський партійний комітет... А чим «Іван» краще? Я почав писати тобі, що я порожній і тихий. Себто одпочиваю. Не порожній і не тихий я. Я повний почуття огиди і безконечного жалю. Не знаю навіть кому і жалітися. Я втратив рівновагу і спокій, спасибі їм. Часом мені вже здається, що я вже ні на що не здатний і коли я пригадую всю свою силу і всі свої творчі плани і питаю себе: куди ж воно так хутко поділося?»⁸⁴². У той період часу в режисера погіршилося здоров'я, він писав І. Соколянському, що у нього гіпертонія загрозливого типу. «У Кисловодське путівки у Москві мені не дали. Отже весною я буду не боєздатним. Мене будуть обвинувачувати в саботажі і шкідництві. Я нічого

⁸⁴⁰ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 5306. Арк. 34.

⁸⁴¹ ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 3. Спр. 7. Арк. 20.

⁸⁴² Там само. Арк. 22–23.

хорошого для себе не жду. Скажу більше, коли я думаю, що мені треба повертатись до Харкова, мені стає страшно. Ти єдина людина, якій я пишу. Не говори про мій стан»⁸⁴³.

До Харкова О. Довженко не повернувся. Дружина режисера Ю. Солнцева писала у своїх споминах, що вона отримала телеграму від голови Державного управління кінофотопромисловості СРСР Б. Шумяцького; у ній він радив не повертатися до України, не сходити на жодних станціях, а їхати прямо до Москви. Прибувши до Москви, Ю. Солнцева невдовзі переговорила із Б. Шумяцьким, який сказав, що «українці, подивившись Івана, разом зі Скрипником, сформулювали з приводу цієї картини рішення, що Довженко націоналіст, а жінка, яка бігає по будівництву Дніпрогеса, це мати, яка протестує проти індустріалізації»⁸⁴⁴. За словами Ю. Солнцевої, у той же день Й. Сталін прийняв О. Довженка разом із Б. Шумяцьким, вони переглянули фільм «Іван», після чого показ картини було дозволено. Описуючи цей момент в «Автобіографії», О. Довженко згадав про листа Й. Сталіну, якого написав йому з проханням допомогти творчо розвиватися⁸⁴⁵.

На той період часу припадає смерть М. Хвильового, якого О. Довженко знав ще з часів своєї роботи в Харкові художником-карикатуристом, О. Довженко навіть намалював на нього дружній шарж. Відносно їх спілкування практично нічого не відомо. Проте відсутність джерел, які б пролили світло на їхні взаємини, аж ніяк не означає, що дотичної інформації з цього приводу дослідникам знайти не вдасться. Той факт, що в процесі створення «ВАПЛІТЕ» О. Довженко опинився серед фундаторів, як підтверджує протокол наради письменників Харкова від 14 жовтня 1925 р., свідчить, про те, що він був одним із тих, кого М. Хвильовий хотів бачити у цьому об'єднанні⁸⁴⁶. Агент «Стріла», розповідаючи про відносини О. Довженка із боротьбістами, зазначав, що найкраще ставлення без побутової дружби було в режисера до М. Хвильового, погляди якого у питаннях мистецтва він

⁸⁴³ Там само. Арк. 23.

⁸⁴⁴ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. С. 313–314.

⁸⁴⁵ ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 13.

⁸⁴⁶ Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі. С. 97.

поділяв⁸⁴⁷. Ім'я агента «Стріла» на сьогодні уже розшифроване. Дослідники вважають, що це письменник Ю. Смолич. Дане твердження доводить аналіз його опублікованих праць, у яких є уривки майже слово в слово ідентичні із тими, які містяться в донесеннях радянським спецслужбам. Вперше таке порівняння здійснив О. Микитенко⁸⁴⁸. Про цю важливу публікацію О. Микитенка також згадував у своєму інтерв'ю Є. Сверстюк⁸⁴⁹. Мова йде, зокрема, про твір Ю. Смолича «Розповідь про неспокій».

Актор П. Масоха розповідав, що О. Довженко приїздив до Харкова на похорони письменника в травні 1933 р.⁸⁵⁰. Це також підтверджує донос Ю. Смолича, у якому він досить детально описав приїзд О. Довженка. «Довженко чи то випадково, чи то спеціально приїхав до Харкова. Він увійшов до кімнати, де лежав у труні Хвильовий – було пізно і людей було небагато – підійшов прямо до труни, ні на кого не дивлячись, взяв голову обома руками, нагнувся, поцілував заклеєну рану, повернувся і вийшов. Слідом за ним вийшли Йогансен, Слісаренко і я. Вчотирьох ми вирушили до парку. Довженко весь час мовчав. Йогансен на пам'ять прочитав йому посмертний лист Хвильового. Я не пам'ятаю точно зміст листа, – у ньому Хвильовий писав, що причина його самогубства арешт Ялового, який він розцінював як розстріл нашої генерації, і заявив, що він нічого не розуміє, так як «ми були чесними комуністами». Довженко стрепенувся і попросив ще раз прочитати. Йогансен повторив і додав: «Ми повинні цей лист запам'ятати на все життя». Довженко нічого не відповів і продовжував похмуро мовчати»⁸⁵¹. Це було одне із численних донесень, написаних за роки ведення справи-формуляра на О. Довженка радянськими спецслужбами. З матеріалів справи ми довідуємося, що О. Довженка «розробляли» десятки сексотів, серед яких були і люди з його

⁸⁴⁷ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 299.

⁸⁴⁸ Микитенко О. Слідами фальшивої Мельпомени, або «Йогансен, Слісаренко, Довженко і я». *Кур'єр Кривбасу*, 2000. № 123. С. 114–144.

⁸⁴⁹ Євген Сверстюк: «Я розшукав оригінальну публікацію таємного виступу Сталіна проти Довженка. *Zn.ua*. 15 лютого 2008. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/evgen_sverstyuk_ya_rozshukav_originalnu_publicatsiyu_taemnego_vis_turu_stalina_prot_i_dovzhenka.html (дата звернення: 10.11.2020).

⁸⁵⁰ Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі. С. 91.

⁸⁵¹ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 301.

оточення. Імена деяких агентів були такими: Петро Уманський (письменник), Чорний (композитор), Самойлов (кінооператор), Стріла (письменник)»⁸⁵². Станом на 1940 р. прямий підхід до режисера мали такі агенти: Петро Уманський, Стріла і Павленко⁸⁵³.

У своєму опублікованому за радянських часів творі «Розповідь про неспокій...» Ю. Смолич (агент Стріла) у розділі про О. Довженка написав наступні рядки: «А відкривався Сашко легко і просто: він не завдавав собі труда уважно розбиратися в людях»⁸⁵⁴. Ю. Солнцева у 1970 р. писала у своїх споминах, що Поліна Петрівна, сестра О. Довженка, просила передати йому, що коли режисер буває вдома у Ю. Смолича, його дружина без попереджень у сусідній кімнаті записує на магнітофон усе, що той говорить. Уже після смерті О. Довженка Ю. Солнцева зателефонувала дружині Ю. Смолича і та підтвердила, що це правда. «Олександр Петрович мав доволі дивний характер. Ця історія із записом Довженка в іншій кімнаті дружиною Смолича і розповідь про це її його сестри Поліни Петрівни, здавалося, ніяк не вплинули на нього. Він винувато посміхався, наче відповідаючи за Смолича. І продовжував із ним спілкуватися», – писала Ю. Солнцева⁸⁵⁵.

Були агенти, які контактували не напряму із режисером, а з людьми, близькими до нього. Приміром, агентка Мільська – приятелька рідної сестри О. Довженка, яка через побутові розмови, приходячи в гості, дізнавалася різноманітні подробиці. А на випадок особистої зустрічі її було проінструктовано, як себе поводити із режисером⁸⁵⁶.

У справі-формулярі на О. Довженка міститься чимало документів про його революційну діяльність та петлюрівське минуле. У лютому 1941 р. НКВС активно перевіряло всі документи з цього приводу в архівах Києва та Житомира. До села, де народився О. Довженко, був відряджений оперуповноважений для проведення допитів односельчан режисера. Останні опосередковано підтвердили його службу у

⁸⁵² ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 239.

⁸⁵³ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 287.

⁸⁵⁴ Смолич Ю. Розповідь про неспокій: дещо з книги про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті. Ч. 1. С. 164.

⁸⁵⁵ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. С. 308.

⁸⁵⁶ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 2. Арк. 171.

петлюрівських військах⁸⁵⁷. Колеги по училищу, де О. Довженко працював учителем у 1917–1918 рр., свідчили, що він відступав із Києва у військах С. Петлюри⁸⁵⁸. У 1938 р. учень житомирського училища розповідав спецслужбам, як О. Довженко в 1919 р. організовував петлюрівські загони і був ад'ютантом у січовій дивізії⁸⁵⁹, за даними іншого інформатора – офіцером⁸⁶⁰. У копії висновку оперативного відділу житомирських чекістів, датованій 27 грудня 1919 р., зазначено, що 25-річний Довженко Олександр Петрович та 26-річний Орловський Володимир Григорович затримані як петлюрівці й обвинувачуються у контрреволюції. У них були виявлені фальшиві документи на імена сільських вчителів. Зазначалося, що їх перебування на радянській території було пов'язане із безвихідним становищем залишків армії УНР. Вирок для затриманих у постанові був таким: «ув'язнити у концентраційному таборі до закінчення громадянської війни»⁸⁶¹. Проте до табору О. Довженко, згідно з документами, не потрапив. Зазначається, що губернський партійний комітет УКП посприяв його звільненню⁸⁶². На запит НКВС щодо арешту О. Довженка, а також його членства в партії боротьбистів, ніяких відомостей у житомирському і київському архівах виявлено не було.

Працівник харківської залізниці А. Яковець, який був родом із міста Сосниці, в жовтні 1937 р. у своєму доносі стверджував, що О. Довженко є замаскованим буржуазним націоналістом. «Цей Довженко активно боровся проти радянської влади, що я добре пам'ятаю, так як я особисто брав участь у вигнанні петлюрівців із міста Сосниці»⁸⁶³. Колишній сусід А. Копил у 1937 р. і в 1941 р. доповідав про режисера радянським спецслужбам. Він розповідав, що бачив у довженківській хаті фотокартку, на якій О. Довженко був у гайдамацькій формі. За словами А. Копила, фотографія, розміром приблизно 9х12 см, висіла на стіні у рамочці, проте невдовзі її зняли. На ній О. Довженко був у кожусі, шапці з прямокутним верхом і китицею,

⁸⁵⁷ Там само. Арк. 105.

⁸⁵⁸ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 119.

⁸⁵⁹ Там само. Арк. 169.

⁸⁶⁰ Там само. Арк. 260.

⁸⁶¹ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 4. Арк. 2.

⁸⁶² ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 3. Арк. 82.

⁸⁶³ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 4. Арк. 31.

підперезаний⁸⁶⁴. А. Копил дуже детально розповідав про господарство батьків режисера, стверджуючи, що сім'я вважалася заможною. Батька О. Довженка він характеризував, як активного організатора церковного автокефального руху в Сосниці⁸⁶⁵. «До 1917 р. він мав: хату хорошу, клуню, сарай, землю більше 7 десятин, пару коней, 1-2 корови, дрібну худобу, сільськогосподарські машини, такі як: кінну молотарку, сінокосарку, жниварку і весь дрібний сільськогосподарський інвентар»⁸⁶⁶. За словами А. Копила, його брати Василь і Петро, а також сестри Марія та Єфросинія наймалися до Довженків на роботу, а його брат Петро був убитий їхнім конем приблизно в 1922–1923 р.⁸⁶⁷. Про цей випадок у 1957 р., після смерті О. Довженка, під час збирання спогадів односельців про режисера, згадував іще один сусід М. Коленко. «Добре пам'ятаю, який білий з тремтячими руками стояв Олександр Петрович над трупом юнака. Як він тоді плакав, як плакав! Після цього ціле літо Олександр Петрович був сумний, ходив самотньо і більше не розповідав нам казок»⁸⁶⁸. З одного боку, повністю збігаються ім'я та обставини смерті хлопця, а з іншого, – М. Коленко, розповідаючи цю історію, не вказував, чиї саме були коні.

Режисер, оточений сексотами, продовжував свою роботу. У липні 1934 р. почалися зйомки «Аерограду»⁸⁶⁹ [Додаток II], експедиція виїхала до Сибіру. Актор С. Шагайда, пригадуючи свою роботу, писав про те, що умови тайги затрудняли процес зйомок, -доводилося прочищати дороги, рубати дерева, будувати декорації, і О. Довженко працював більше за всіх⁸⁷⁰. Новий фільм мав показати стремління розбудови нового міста на Далекому Сході та запобігання диверсій. Стрічка вийшла 1935 р., О. Довженка нагородили орденом Леніна. Кілька років потому, на зібранні активу Київської кіностудії, у травні 1938 р., режисер говорив: «До чого ж це треба дійти, що навіть заслужена радість для нас не існує, як щось законне, а як якась

⁸⁶⁴ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 4. Арк. 85.

⁸⁶⁵ Там само. Арк. 84.

⁸⁶⁶ Там само. Арк. 81.

⁸⁶⁷ Там само. Арк. 82.

⁸⁶⁸ ЦДАМЛІМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 184. Арк. 5.

⁸⁶⁹ ЦДАМЛІМ України. Ф. 225. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 1.

⁸⁷⁰ Шагайда С. Моя робота в «Аерограді». *Радянське кіно*, 1935. № 1–2. С. 44.

пастка, випадковість»⁸⁷¹. Після нагородження Й. Сталін замовив фільм про М. Щорса, хоча в планах О. Довженка був фільм про Тараса Бульбу. У своєму доносі від 26 вересня 1936 р. агент Федоров інформував, що О. Довженко говорив йому про те, як Щорса йому «накинули», а до цієї теми у нього взагалі не лежить душа і він відчуває, що провалиться⁸⁷². В агентурному донесенні «Кінематографіста» зазначалося: «Після розмови Довженка з товаришем Сталіним з приводу питання постановки фільму «Щорс», Довженко приїхав до Києва і в розмові з Бодиком сказав: «Сталін доручив мені зробити картину Щорс, а чи знає Сталін, що цим він вніс отруту в душу і серце. Як можна художнику сказати: ось зроби це і це, а раптом у мене не вийде, що ж я тоді, повіситися повинен?»⁸⁷³.

У справі-формулярі доносів, пов'язаних саме зі стрічкою «Щорс», досить багато. Один з інформаторів, який був у складі знімальної групи в селі Яреськи, розповідав: «По приїзді у с. Яреськи, його провели до найкращого дому. «Набридли мені ці будинки (російські), хіба я не казав, що я можу жити тільки в українській хаті з глиняною підлогою». Знайшов сам собі хату, пофарбовану у національну синю і жовту фарбу»⁸⁷⁴. Труднощі з фільмом «Щорс» почалися ще на етапі затвердження сценарію. Сам режисер скаржився на це під час одного зі своїх виступів у грудні 1936 р. в Домі кіно, розповідаючи, що отримав відповідь з Головного управління кінематографом (ГУК) з вимогою виправити сценарій аж на 59 день після його подачі. «На 59 день! І ось думаю: спізнюся я з картиною на два тижні, приблизно, і вся критика буде незадоволена, і громадськість незадоволена, і ЦК партії незадоволені. А я міг вийти за півтора місяця до ювілею, якби ці два місяці (59 днів) не були втрачені даремно»⁸⁷⁵. Ці слова дійшли до ЦК; тож на партійних зборах ГУК керівник кіногалузії Б. Шумяцький прокоментував таку ситуацію наявністю в сценарії низки вад, назвавши для прикладу есерівську

⁸⁷¹ РГАЛИ. Ф. 2081. Оп. 1. Спр. 375. Арк. 1. URL: https://old.archives.gov.ua/Sections/Dovzhenko_2/RGALI/index.php?13 (дата звернення: 10.11.2020).

⁸⁷² ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 105.

⁸⁷³ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 2. Арк. 179.

⁸⁷⁴ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 134.

⁸⁷⁵ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 4. Спр. 82. Арк. 5.

ідеологію⁸⁷⁶. У своєму листі до Й. Сталіна О. Довженко таку реакцію Б. Шумяцького пов'язував зі своїм критичним виступом у Домі кіно⁸⁷⁷. На засіданні Політбюро ЦК КП(б)У сценарій «Щорса» обговорювали до трьох годин ночі, О. Довженку зробили зауваження за шістнадцятьма пунктами. За словами режисера, Б. Шумяцький вимагав, щоб у стрічці обов'язково було показано план сталінського наступу. «Я кажу, що не можу цього зробити, адже план наступу був реалізований у жовтні, а Щорс помер 30 серпня. Ні, говорить він, треба»⁸⁷⁸. Бачимо, як показово ігнорувалися та викривлялися історичні факти на догоду пропагандистським цілям, якими влада наділила кінематограф. Правки до сценарію вносив власноруч Й. Сталін⁸⁷⁹. У його записці Б. Шумяцькому, датованій 9 грудня 1936 р., він докладно по пунктах розписав усе те, що було не до вподоби і що слід було виправити.

Ситуацію ускладнила іще одна обставина -арешт І. Дубового, у минулому командира Харківського військового округу. Він був поруч у момент поранення і смерті М. Щорса, а також автором споминів про нього. За однією із версій, він же міг бути і вбивцею. У 1937 р., прямо під час зйомок, І. Дубовий був заарештований, а згодом розстріляний. Деякі дослідники пишуть про те, що І. Дубовий був головним консультантом стрічки⁸⁸⁰, тоді як в агентурних донесеннях він значиться як один із головних акторів⁸⁸¹. Інтерпретація цього персонажа відтепер мала бути інакшою, адже він був представлений у стрічці як наступник і найближчий соратник М. Щорса. Агент «Харитонов» повідомляв спецслужби 11 листопада 1938 р., що режисер О. Довженко приголомшений, адже картина була відзнята на 90 %⁸⁸².

⁸⁷⁶ Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 331.

⁸⁷⁷ Письмо А.В. Довженко И.В. Сталину. *Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953*. С. 342.

⁸⁷⁸ Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 333.

⁸⁷⁹ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. С. 245–249.

⁸⁸⁰ Зінченко О. Щорс. Таємниця смерті. Початок міфу. Історична правда URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/08/30/156168/> (дата звернення: 11.11.2020).

⁸⁸¹ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 134, 221.

⁸⁸² ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 221.

Невдовзі після арешту І. Дубового в режисера трапився перший інфаркт⁸⁸³, він пережив автомобільну аварію і, як відзначали сексоти, був у постійному депресивному стані⁸⁸⁴. Прем'єра фільму планувалася на жовтень 1938 р., проте закінчити стрічку до наміченої дати не вдалося. На відкритих зборах партійного комітету Київської кінофабрики О. Довженку дорікали за перевитрати плівки, зволікання із закінченням. Згідно з агентурним донесенням, режисер на критику відреагував гостро і демонстративно покинув збори, сказавши, що, дивлячись на них, йому не хочеться жити⁸⁸⁵. Як відомо з іншого донесення, ЦК одразу ж проінформували про цей випадок, після чого О. Корнійчука відрядили розібратися що до чого⁸⁸⁶. «Щорс» вийшов на екрани 1 травня 1939 р.⁸⁸⁷. Згодом в одному із листів до свого друга І. Соколянського режисер написав: «Ну про мене ти очевидно чув. Зробив був «Щорса». Дуже трудна була картина і одняла вона у мене здоров'я на 5 років добрих. І досі ще не одійшов»⁸⁸⁸. У 1941 р. за цей фільм О. Довженко отримав сталінську премію I ступеня⁸⁸⁹.

В одному із агентурних донесень, яке надіслали Л. Берії 15 вересня 1938 р. була описана розмова із О. Довженком, у якій він задавався питанням, чому в Грузії кіно роблять грузини, в Росії – росіяни, а в Україні і грузини, і росіяни і євреї, лише не українці⁸⁹⁰. «Заплакавши, він заявив, що не розуміє, де радянська влада, а де вороги. До цього слова він почав лаяти ворогів. Зокрема Дубового / «гад», «мужик»/, після викриття якого йому довелося перезнімати майже закінчену картину «Щорс». І далі перейшов до української культури: «української культури немає», «українську культуру загнали в гопакі і шаровари», «українською культурою бояться займатися», «на кожного творця української культури дивляться як на потенційного ворога», «ми, ті працівники української культури, які лишилися, христосики на

⁸⁸³ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. Віра Агеєва, Сергій Тримбач. С. 262.

⁸⁸⁴ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 212.

⁸⁸⁵ ЦДАМЛМ України. Ф. 1196. Оп. 2. Спр. 4. Арк. 4.

⁸⁸⁶ ЦДАМЛМ України. Ф. 1196. Оп. 2. Спр. 8. Арк. 1.

⁸⁸⁷ «Щорс». Художній фільм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_Y8xmiht-Y (дата звернення: 12.10.2020).

⁸⁸⁸ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 3. Спр. 7. Арк. 17.

⁸⁸⁹ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 1. Спр. 23. Арк. 2.

⁸⁹⁰ ЦДАМЛМ України. Ф. 1196. Оп. 2. Спр. 7. Арк. 4.

Голгофі». «Щорсу було легше гнати з України окупантів, аніж мені ставити про нього картину». Потім кричав: «Нехай у мене заберуть орден / він має орден Леніна / або дадуть працювати. Все розповім Сталіну – нехай робить зі мною що хоче». І знову повертався до лайки влади, яка не може навести лад і не вміє керувати культурою»⁸⁹¹.

«Стріла» доповідав, що режисер негативно відносився до стандартизації життя в СРСР, яка по суті знищувала самобутність націй, а це, у свою чергу, було можливим внаслідок витіснення пісень, одягу, домашніх промислів, мови⁸⁹². Сексоти зазначали у дописах упереджене ставлення О. Довженка до режисерів інших національностей⁸⁹³. Також у дописах неодноразово можемо зустріти інформацію щодо його критики самого кадрового складу загалом, «яке зробилося притулком для вигнаних із Москви бездарностей»⁸⁹⁴, а Київська кіностудія, за його словами, стала місцем заслання для всіх режисерів, хто «проштрафився». І які нічого спільного не мають і не хочуть мати з українською культурою⁸⁹⁵. У дописах, пов'язаних із художнім керівництвом О. Довженка на Київській кінофабриці, зазначається, що він домігся, щоб фільми ставилися виключно українською, а вже потім дублювалися російською та мовами інших національностей СРСР⁸⁹⁶. Також відзначалося прагнення О. Довженка позбутися московського нагляду. «Ми занадто залежні від Москви. Такої залежності не може бути»⁸⁹⁷. За даними інформаторів, він планував здійснити реальні кроки у цьому напрямі, подавши М. Хрущову проєкт перебудови кінопромисловості, за яким Москва регулювала б лише тематику продукції союзних республік⁸⁹⁸.

Після виходу «Щорса» на екрани режисер знову мав намір розпочати роботу над постановкою фільму про Тараса Бульбу, яку йому не дали реалізувати кілька років тому, сценарій мав написати Ю. Яновський⁸⁹⁹. На початку Другої світової війни,

⁸⁹¹ Там само. Арк. 5–6.

⁸⁹² ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 307.

⁸⁹³ Там само. Арк. 290 (зв).

⁸⁹⁴ Там само. Арк. 329.

⁸⁹⁵ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 2. Арк. 54.

⁸⁹⁶ Там само. Арк. 371.

⁸⁹⁷ Там само. Арк. 99.

⁸⁹⁸ Там само. Арк. 55.

⁸⁹⁹ Там само. Арк. 32.

коли радянські війська 17 вересня 1939 р. перейшли польський кордон, О. Довженко вирушив до Галичини як політпрацівник і керівник операторської групи. Кадри, які він там зняв, лягли в основу документального фільму «Визволення». Сама назва відповідає офіційним радянським пропагандистським гаслам про визвольний похід на Західну Україну та Західну Білорусь, тож стрічка це відображала повною мірою. Це був останній фільм, поставлений О. Довженком на Київській кінофабриці. «Тараса Бульбу» він так і не зняв.

Минуле режисера Г. Стабового теж не було досконалим і типовим для людини, відданої більшовицькому режиму. Він, на відміну від О. Довженка, не зміг уникнути арешту. Згідно із матеріалами архівно-кримінальної справи № 6855 органи ДПУ УСРР затримали режисера 25 лютого 1931 р. в Одесі. У той же день, у помешканні Г. Стабового за адресою вул. Лассаля 9 (сучасна вул. Дерibasівська), був здійснений обшук, під час якого було вилучено листування та зошити із записами⁹⁰⁰. В анкеті затриманого вказувалося, що він є сином полковника царської армії і має дворянське походження. Зазначалося, що за часів гетьманату П. Скоропадського і Директорії Г. Стабовий був сотником, служив у міській управі Житомира, а згодом ад'ютантом комендантської управи, беручи участь у боротьбі проти радянської влади. Членом партії Г. Стабовий не був⁹⁰¹. Обвинувачення режисерові було висунуто за статтею 54-II КК УСРСР. Йому інкримінували належність до військово-офіцерської контрреволюційної організації, метою якої була ліквідація радянської влади⁹⁰². Висновок обвинувачення базувався на допитах нібито учасників даної організації: Ф. Ліхарстова, П. Зеленіна, В. Беранцького та П. Нікітіна. П. Зеленін стверджував, що познайомився з майбутнім режисером у 1921 р., коли той був командиром батальйону одеської піхотинської школи. Він розповідав, що за розповідями деяких його знайомих прізвище Г. Стабового не є справжнім⁹⁰³.

На допиті 17 травня 1931 р. режисер давав обережні свідчення. Він зазначив, що народився у сім'ї безземельного полковника-дворянина, за наполяганнями

⁹⁰⁰ Архівний підрозділ УСБУ в Одеській області. Спр. 10040-П. Арк. 3.

⁹⁰¹ Там само. Арк. 4.

⁹⁰² Там само. Арк. 26.

⁹⁰³ Там само. Арк. 7.

батька обрав військову кар'єру. Воював на фронтах Першої світової війни, останнім чином Г. Стабового в царській армії був капітанський. Наприкінці 1917 р. він повернувся до Житомира та влаштувався на службу до міської управи. Коли гетьманська місцева влада оголосила мобілізацію, його призначили ад'ютантом в управлінні коменданта в чині сотника. Г. Стабовий наголошував на тому, що на цій посаді ніяких функцій, окрім представницьких, він не мав. Після приходу до влади Директорії Г. Стабовий вступив до резерву міліції як командир сотні⁹⁰⁴. Він також зазначав, що увесь резерв міліції на чолі із начальником у будь-яку хвилину був готовий виступити проти С. Петлюри, а він сам користувався довірою начальства і знав про зв'язки резерву з червоноармійцями, виконуючи відповідні доручення на підтримку цих зв'язків. «Коли червоні зайняли місто на короткий строк, я продовжував працювати у резерві міліції, а під час їх відходу лежав хворий, і таким чином, знову опинився у петлюрівській зоні»⁹⁰⁵, – так Г. Стабовий пояснював причини того, чому він не покинув Житомир разом із більшовиками. Після того, як війська Директорії покинули місто, Г. Стабового було направлено в розпорядження штабу дивізії, де він ніякої посади не займав, а потім покинув армію Директорії, вирушивши на Південь. У Могилеві Г. Стабовий потрапив до земської лікарні через ревматизм ніг. «Коли білі почали вимагати евакуацію з міста всіх офіцерів, я захотів уникнути у майбутньому мобілізації, взяв у госпіталі довідку на подвійне прізвище Лятошинський-Стабовий, при чому справжнє моє прізвище – Лятошинський»⁹⁰⁶. Після прибуття до Одеси наприкінці грудня 1919 р., Г. Стабовий-Лятошинський захворів на тиф, його розмістили в госпіталі, звідки він вийшов уже після захоплення міста червоними. У березні 1920 р. його направили у розпорядження Військкомату, в Червоній армії він перебував до 1923 р. «Брав участь у боях проти Тютюнника, Врангеля і Махно на командних посадах. Після ліквідації врангелівського фронту я отримав годинник з надписом від Ленінградської Ради», – пригадував арештант. З 1921 по березень 1923 р. Г. Стабовий працював в Одеській піхотинській школі. Цікавими є його свідчення з приводу роботи на кінофабриці,

⁹⁰⁴ Там само. Арк. 18.

⁹⁰⁵ Там само. Арк. 19.

⁹⁰⁶ Там само. Арк. 20.

працювати на якій він завершив у 1930 р. «З кінофабрики я пішов, написавши особисту заяву через небажання відбувати 8 місяців прогулів через поважні причини, що я розцінював як провокування мене з боку директора на шкідництво, так як за останні 8 місяців мені не дали можливості реалізувати жодної постановки»⁹⁰⁷.

Історія зі зміною прізвища є цікавим фактом біографії режисера. Органам ДПУ він сказав, що причиною став прихід білогвардійців до Могилева та евакуація, яка чекала його як офіцера. Довідку в лікарні він отримав на ім'я неіснуючого Лятошинського-Стабового. Остаточо справжнє прізвище відпало під час служби в Червоній армії. «Поступово, завдячуючи, звісно, моєму «сприянню», основна частина мого прізвища відпала і я лишився Стабовим. Остаточо я став називатися Стабовим приблизно наприкінці 1920 р. Я це зробив з метою приховати своє минуле»⁹⁰⁸. На допиті він зазначив, що історію з прізвищем ретельно приховував, як і те, що займав військові посади в Українській Державі гетьмана П. Скоропадського та УНР часів Директорії.

Г. Стабовий заперечував наявність зв'язків із П. Зеленіним, який проти нього свідчив, наголошуючи на тому, що у піхотинській школі вони ворогували. Щодо П. Нікітіна – брата П. Зеленіна, то з ним Г. Стабового познайомив режисер П. Сазонов на кінофабриці в 1926 р. На тому те знайомство і закінчилося б, якби не те, що у нього поселився товариш Г. Стабового сценарист С. Лазурін, якого режисер часто відвідував. Окрім того, за свідченнями режисера, П. Нікітін часто пробирався на фабрику і просив усіх режисерів взяти його до себе зніматися⁹⁰⁹. Про існування контрреволюційної організації, яка об'єднувала колишніх офіцерів, за свідченнями Г. Стабового на допиті, він нічого не знав.

В обвинувачувальному висновку по слідчій справі № 6855, складеному 22 травня 1931 р., зазначалося, що Одеським Оперативним Сектором ДПУ УСРР на початку 1931 р. була розкрита та ліквідована військово-офіцерська контрреволюційна організація, метою якої було повалення радянської влади шляхом

⁹⁰⁷ Там само. Арк. 20.

⁹⁰⁸ Там само. Арк. 23.

⁹⁰⁹ Там само. Арк. 25.

озброєного повстання з подальшою інтервенцією капіталістичних держав. На основі свідчень обвинувачених, членом цієї організації було також визнано колишнього капітана царської армії та режисера Г. Стабового, який нібито вербував до неї працівників ВУФКУ⁹¹⁰. Слідчу справу Г. Стабового було вирішено направити на розгляд судової трійки при Колегії ДПУ УСРР разом із клопотанням про застосування до обвинуваченого вироку із засланням до концтабору строком на 7 років⁹¹¹. За день до складання обвинувачувального висновку арештант пройшов медичний огляд і був визнаний здоровим для утримання в концтаборі⁹¹². Рівно за місяць, а саме 22 червня 1931 р., обвинувачення з режисера були зняті через брак даних для передачі справи до суду. Г. Стабового звільнили, а слідство припинили⁹¹³.

Факт арешту Г. Стабового в 1931 р. та тримання його під вартою до цього часу не був відомим у наукових колах, як і те, що він перебував на командних військових посадах за часів П. Скоропадського, а згодом і Директорії. У слідчій справі відсутні будь-які деталі, які б стосувалися конкретних дій, плану озброєного повстання. Інкримінування Г. Стабовому участі в контрреволюційній організації виглядає трафаретно, як і свідчення свідків, нібито із ним пов'язаних. Минуле режисера, а саме його походження та перебування в українській армії часів визвольних змагань, були для радянської влади зручним приводом для того, аби показати Г. Стабовому його хитке становище в радянській системі. Починаючи з кінця 1920-х рр., сфабриковані звинувачення в приналежності до контрреволюційних організацій лунали все частіше. Випадок Г. Стабового в цьому контексті не є виключенням.

Факт зміни прізвища з Лятошинського на Стабового так само не є поширеним серед науковців. В історіографічному доробку про цей випадок з життя режисера не згадується, окрім однієї статті, опублікованої у 2014 р. Її авторка К. Шамаєва, аналізуючи житомирський період життя композитора Б. Лятошинського, розмовляла з його родичами. Одна з них, В. Родіна, розповіла історію про свого брата, який відслуживши в царській та Червоній арміях, змінив прізвище, став відомим режисером і настільки відмежувався від минулого, що перебуваючи під Житомиром

⁹¹⁰ Там само. Арк. 28.

⁹¹¹ Там само. Арк. 29.

⁹¹² Там само. Арк. 30.

⁹¹³ Там само. Арк. 32.

на зйомках фільму, навіть не навідав її. Коли в 1950-х рр. у нього в Москві гостював племінник Михайло, дядько згадуючи Житомир та родичів, сказав, що одного разу зустрічався з Б. Лятошинським задля обговорення спільного фільму⁹¹⁴. Очевидно, мова йшла про стрічку Г. Стабового «Два дні». У 1932 р. фільм було озвучено і записано до нього музику, автором якої був Б. Лятошинський⁹¹⁵. Авторка статті зазначила, що під час тієї розмови В. Родіна не назвала прізвища свого брата.

А більш ніж через 20 років до неї звернулася онука Г. Стабового Т. Азарова, яку цікавили житомирські Лятошинські. Під час розмови вона розповіла дослідниці значно більше деталей цієї історії. За словами Т. Азарової, її дідусь Г. Лятошинський, народжений 1894 р. на Чернігівщині у родині генерала царської армії М. Лятошинського. У 1913 р. вступив до кадетського корпусу. У 1914–1918 рр. воював на фронтах Першої світової війни в чині поручика царської армії. А в 1919–1923 рр. перебував на командних постах уже Червоної армії, був командиром дивізії, але вже під прізвищем Стабовий⁹¹⁶. Цікавим, зі слів Т. Азарової, було і знайомство її дідуся зі своєю дружиною, бабусею оповідачки, яка працювала секретарем у НКВС. Коли Г. Стабовий прийшов туди на прийом, після очікування у черзі зайшов до кабінету, забувши портфеля. Секретарка Є. Кальфова, перевіряючи, кому саме він належить, знайшла документи на прізвище Лятошинського. «Коли він вийшов з кабінету, бабуся йому все повернула. Але дідусь вирішив, що треба зустрічатися з секретаркою, щоб його не заарештували за приховування минулого. Так вони й одружилися», – пригадувала Т. Азарова⁹¹⁷. Дослідниця К. Шамаєва, яка вперше опублікувала цей невідомий факт біографії Г. Стабового, базувала свої висновки на свідченнях двох осіб – сестри та онуки режисера. Ми доповнюємо цю сторінку його життя, підтверджуючи її архівно-кримінальною справою одеського ДПУ, де цей факт зафіксовано зі слів самого режисера під час допиту.

Історія режисера Г. Стабового – це історія Г. Лятошинського, який вирішивши грати за правилами переможців, позбувся свого минулого та почав нове життя.

⁹¹⁴ Шамаєва К.І. Таємниці минулого. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2014. № 3. С. 114.

⁹¹⁵ Швачко О. Спогади про незабутнє. *Крізь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно* / під ред. Л. Гоголева. С. 80.

⁹¹⁶ Шамаєва К. І. Таємниці минулого. С. 114.

⁹¹⁷ Там само. С. 114.

У 1931 р., на допитах у ДПУ, своє дворянське походження він применшував відсутністю землі, поганими відносинами з батьком та подальшим припиненням спілкування з ним через батьківські монархістські погляди. Щодо військових посад в Українській Державі та УНР, Г. Стабовий наголошував на своїх виключно представницьких функціях за часів Гетьманату. Ставши командиром сотні у військах Директорії, він нібито підтримував підпільні зв'язки із ревкомом, а після відходу червоних лежав хворий, тож таким чином лишився з петлюрівцями. Що з цих слів режисера правда, а що він говорив, маючи на меті виправдати себе, стверджувати важко. Враховуючи таке минуле, подальша служба Г. Стабового в армії червоних безумовно була позитивним фактом у біографії. Зміна прізвища є досить показовим фактом. Очевидно, що він зробив це, боячись за своє майбутнє. І страхи ці не були безпідставними.

У висновках комісії з обстеження ВУФКУ та Одеської кінофабрики, датованих 1925 роком, знаходимо таке: «Гра оркестром під час зйомок «Україї» «боже царя храни» була здійснена за наказом автора сценарію тов. Стабового (колишнього Петлюрівського офіцера за даними Одеського Губвідділу ДПУ)»⁹¹⁸. Перехід на бік червоних міг бути стратегічним кроком з метою убезпечити себе від майбутніх переслідувань, яких, як показав час, уникнути так і не вдалося.

У 1931 р. Г. Стабовий зняв кілька документальних стрічок: «Весняний базар», «Українська олімпіада». Деякий час він працював на кінофабриці у Таджикистані, а 1934 р. виїхав до Москви, де почав писати сценарії для театральних п'єс. Активно в цьому напрямі працював до середини 1950-х рр. Назви деяких із п'єс: «Амазонка», «Нормальна температура», «Мої друзі», «Старий капітан», «Династія», «Прості люди», «Шоште відчуття», «У тихому фьорді»⁹¹⁹.

Словосполучення «митець у каноні» використала дослідниця В. Хархун⁹²⁰. Ми запозичили це словосполучення, щоб вжити його щодо Г. Стабового та

⁹¹⁸ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2027. Арк. 27.

⁹¹⁹ Стабовой Юрий (Георгий) Михайлович. *РГАЛИ*. URL: <https://rgali.ru/obj/11024713> (дата звернення: 14.10.2020).

⁹²⁰ Хархун В. «Митець у каноні»: соцреалістична поезія Павла Тичини 1930–1960-х років. *Слово і Час*. 2006. № 10. С. 38–51.

О. Довженка, з яких радянська преса, а згодом й історіографія зробила мало не «придворних режисерів», творців міфів у кіно. Документи, які зберігалися в архівах спецслужб, дають зрозуміти, що це було не зовсім так. Їхні життєві історії показують складну багатогранність виживання в радянській системі, у якій не було місця для вільного творчого пошуку чи експерименту. Вони обоє до того, як почати свою режисерську кар'єру, перебували в лавах УНР, на Одеській кінофабриці стали на захист українських інтересів, надавали перевагу березільським акторам. О. Довженко тісно товаришував із композитором Б. Лятошинським, який, згідно з доносами, часто бував у нього вдома. Спецслужби та їх поплічники збирали на них матеріали та пильно стежили за їхньою діяльністю. Поведінкова модель цих режисерів в умовах тиску з боку системи, в якій їм доводилося жити, є наслідком їхнього складного морального вибору, який залежав від багатьох чинників, зокрема страху за власне життя і життя рідних. І хоча О. Довженко зі Г. Стабовим намагалися вписуватися в канони соціалістичного реалізму, насправді за його фасадом існувала інша правда.

4.2. Політичні репресії проти українських кіномитців

1930-ті рр. поклали край сподіванням на український шлях побудови комунізму. Перш за все, переслідувань зазнали ті, які, продовжуючи відстоювати свої ідеали, йшли всупереч лінії партії. Л. Курбас був саме таким⁹²¹. Розпочалися спроби нав'язування репертуару театрові, але його керівник не збирався йти на поступки, відстоюючи ідеали мистецької незалежності. А. Хвиля наприкінці серпня 1933 р. доповідав ЦК КП(б)У про свою розмову з Л. Курбасом стосовно його роботи в театрі, який «перебуває в багні націоналізму»⁹²². Л. Курбасу дорікали за підтримку націоналістичних позицій, прихильність до М. Куліша у справах підбору репертуару, постановку його «ідеологічно шкідливих п'єс» протягом одного сезону, і, на цьому фоні, уникнення співпраці із пролетарськими письменниками. Окрім цього, А. Хвиля вимагав здійснити постановку російської радянської п'єси⁹²³. «Він

⁹²¹ ЦДКФФА України. Од. обл. 1448.

⁹²² ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 6229. Арк. 27.

⁹²³ Там само. Арк. 28.

робить той висновок, що Наркомос хоче перетворити театр в свій апарат, а театр хоче бути не апаратом, а живим організмом, мати своє власне обличчя», – писав А. Хвиля⁹²⁴.

На засіданні НКО 5 жовтня 1933 р., під головуванням А. Хвилі, Л. Курбас мав відзвітувати про роботу в театрі після критичної статті на останній спектакль «Маклена Граса» за мотивами п'єси М. Куліша. Стенограма засідання збереглася, актор Р. Черкашин, який був присутнім, у 1988 р. підтвердив її справжність⁹²⁵. На захист свого вчителя виступили актори «Березолію» Р. Черкашин та І. Мар'яненко. На це Л. Курбас відповів: «Справа в тому, що тут склока, мілка розправа, а не думка громадськості. Тут навіть було сказано, що я скрив від ДПУ справу про Хвильового. Мене називали бездарністю, безграмотним, «вредитэлэм», я прийняв це мовчки»⁹²⁶. Головуючий А. Хвиля звернувся до Л. Курбаса зі словами, що той даремно розглядає це засідання як засідання беззубих старичків, не здатних ні на що⁹²⁷. Після цієї репліки Л. Курбас мало не покинув залу. Це засідання було організовано з однією метою – публічно піддати осуду художнього керівника «Березолію» з метою усунення його із цієї посади.

Постановою НКО від 6 жовтня 1933 р. Л. Курбаса було звинувачено в націоналістичних поглядах щодо соціалістичного мистецтва, ігноруванні будівництва радянської культури, ізоляції театру від соціалістичної дійсності, «зокрема від мистецтва братньої нам РСФСР»⁹²⁸ і знято з посади художнього керівника та директора театру. А наступного дня А. Хвиля доповідав ЦК КП(б)У про перебіг засідання, на якому, за його словами, Л. Курбас у своїй доповіді обійшов усі гострі питання, виголосивши наприкінці націоналістичну промову. Зазначив А. Хвиля і прізвища Черкашина та Мар'яненка, які стали на його захист. Він також вказав на те, що вплив Л. Курбаса в театрі є надзвичайно великим і щоб його остаточно зламати, треба провести значну роботу⁹²⁹. Варто зазначити, що А. Хвиля,

⁹²⁴ Там само. Арк. 29.

⁹²⁵ Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів; Київ; Харків : Літопис. С. 537.

⁹²⁶ Там само. С. 576.

⁹²⁷ Там само. С. 578.

⁹²⁸ ЦДАМЛІМ України. Ф. 1137. Оп. 1. Спр. 29. Арк. 3.

⁹²⁹ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 6229. Арк. 73.

як завідувач відділу агітації і пропаганди ЦК КП(б)У (1928-1933 рр.), а згодом заступник народного комісара освіти (1933-1936 рр.), був причетний до розгрому багатьох українських культурних та політичних діячів, зокрема М. Хвильового, М. Скрипника та інших. А. Хвиля був заарештований у серпні 1937 р. і звинувачений у створенні буржуазно-націоналістичної антирадянської організації колишніх боротьбистів⁹³⁰. Його розстріляли 8 лютого 1937 р. за сфабрикованою справою як одного із організаторів диверсійно-терористичної організації та агента польської розвідки.

17 грудня 1933 р. постановою РНК УСРР Л. Курбаса позбавили звання народного артиста УСРР, яке він отримав у серпні 1925 р.⁹³¹. Це рішення було скасовано в грудні 1991 р.⁹³². Митець перебрався до Москви, де працював постановником Малого театру та Московського державного єврейського театру. Ця робота тривала всього пару місяців. Зі спогадів І. Кавалерідзе дізнаємося про їхню з Л. Курбасом випадкову зустріч у кафе готелю «Національ», яка стала для них останньою. «Курбас, побачивши мене одного за столиком у кафе, підсів до мене. На питання офіціантки, що громадянин замовить, відповів неохоче: «Що є... Що-небудь...» Те, що поставила перед ним офіціантка, так і лишилося стояти»⁹³³. У Москві Л. Курбаса заарештували працівники ДПУ, сталося це 25 грудня 1933 р.⁹³⁴. Ордер на арешт № 14101 виписали наступного дня⁹³⁵, тому саме дата 26 грудня почала використовуватися у пізніших документах зі справи, а згодом і у працях дослідників про Л. Курбаса. Про помилковість твердження, що днем арешту митця було 26 грудня, писала Л. Скалій⁹³⁶.

У відповідності з документами архівно-кримінальної справи, перший допит відбувся 17 січня 1934 р. Л. Курбаса звинувачували в належності до Української

⁹³⁰ Замковий В.П. Сторінки біографії Андрія Хвилі. *Український історичний журнал*. 1989. № 3. С. 120.

⁹³¹ ЦДАМЛІМ України. Ф. 1137. Оп. 1. Спр. 79. Арк. 1.

⁹³² Про скасування постанови Ради Народних Комісарів УСРР від 17 грудня 1933 р. «Про позбавлення Л. Курбаса звання народного артиста УСРР»: Постанова Кабінету Міністрів України від 21.12.1991 № 367. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/367-91-%D0%BF#Text> (дата звернення: 12.12.2019).

⁹³³ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 182.

⁹³⁴ ГДА СБ України. Ф. 6. Спр. 75608 ФП. Арк. 3 (зв).

⁹³⁵ Там само. Арк. 2.

⁹³⁶ Скалій Р. Лесь Курбас. Дорога на Соловки. *Життя і творчість Л. Курбаса*. С. 182.

військової організації (УВО)⁹³⁷. Митець увесь час, поки знаходився у Москві, винним себе не визнавав⁹³⁸. Обвинувачений М. Дацьків – головний адміністратор театру «Березіль», затриманий у Харкові, свідчив проти Л. Курбаса 8 грудня 1933 р. Він розповідав чекістам, що «Березіль» з перших днів свого існування був опорним пунктом УВО, підмости якого використовувалися для легального ведення націоналістичної пропаганди. За його словами, Л. Курбасу вдалося згуртувати навколо себе групу націоналістів, до якої, окрім М. Дацькова входили Й. Гірняк, Ф. Лопатинський, А. Бучма, М. Крушельницький та В. Чистякова, дружина Л. Курбаса⁹³⁹. Сам він нібито підтримував зв'язок із керівництвом УВО в особі О. Шумського, а також тісні відносини з М. Хвильовим, О. Досвітнім, О. Вишнею, М. Кулішем, М. Яловим, які були верхівкою організації в літературній площині. У своїх свідченнях М. Дацьків пішов іще далі, звинувачуючи Л. Курбаса у зв'язках із грузинськими націоналістичними колами серед літературних і театральних діячів, називаючи поїздку «Березоля» на Кавказ у 1931 р. «тріумфальною ходою українського націоналізму на Схід»⁹⁴⁰. Згідно зі свідченнями у «Березолі» була створена терористична група у складі Л. Курбаса, Й. Гірняка й М. Дацькова. «Вперше прямо питання про необхідність терористичного акту було підняте Курбасом після самогубства Хвильового, влітку цього року. Розглядаючи самогубство Хвильового як акт насилля Москви, Курбас заявив мені, що цей постріл закликатиме до зброї і на нього ми маємо відповісти пострілом, направленим на одного із вождів партії на Україні»⁹⁴¹. Обвинувачений І. Ткачук, очільник харківської літературної організації «Західна Україна», у своїх свідченнях 22 грудня 1933 р. розповідав про підготовку Л. Курбасом теракту, який останній нібито планував здійснити на відкритті театального сезону або ж на прем'єрі вистави, як акт протесту проти розправи над українцями. Жертвами теракту мали бути В. Балицький, П. Постишев і С. Косіор⁹⁴². Актор «Березолю» Й. Гірняк, заарештований одразу ж після затримання Л. Курбаса, отримав ті ж самі

⁹³⁷ ГДА СБ України. Ф. 6. Спр. 75608 ФП. Арк. 7.

⁹³⁸ Там само. Арк. 6 (зв).

⁹³⁹ Там само. Арк. 9.

⁹⁴⁰ Там само. Арк. 11.

⁹⁴¹ Там само. Арк. 12.

⁹⁴² Там само. Арк. 13.

звинувачення. «Я чув від Курбаса, що терор у першу чергу має бути направлений проти основного керівництва комуністичної партії України, особливо проти тієї групи, яка на чолі з Постишевим приїхала на Україну на початку 1933 р. і започаткувала розгром українського націоналізму», – зазначено у протоколі його допиту⁹⁴³.

Згідно з постановою ОДПУ від 25 лютого 1934 р. Л. Курбаса, якого тримали у внутрішньому ізоляторі, було вирішено доправити спеціальним конвоєм до Харкова з метою продовження слідства⁹⁴⁴. З 2 березня 1934 р. його тримали під вартою у спеціальному корпусі ДПУ УСРР. А 10 березня митець написав заяву, у якій «зійзнавався» в належності до УВО, у підтримці націоналістичних тенденцій, у відриві українського театрального процесу від всесоюзного. «Заява ця є наслідком продумання всієї моєї дотеперішньої діяльності з погляду радянських і комуністичних політичних критеріїв, наслідком переоцінки усіх цінностей»⁹⁴⁵.

У 1972 р. один зі співробітників органів КДБ на прізвище Ільєнко у своїй пояснювальній записці на питання, з якою ціллю він ознайомлювався зі справою Л. Курбаса писав, що в 1968 р. під час чекістського навчання її йому дав колишній начальник 3-го відділу Л. Черченко задля ознайомлення з роботою органів КДБ. Ільєнко зазначав, що начальник порадив звернути увагу саме на заяву-зізнання Л. Курбаса, у якій він визнає себе винним. За словами начальника, йому, як молодому чекісту цей момент буде корисним як у пізнавальному, так і у виховному планах⁹⁴⁶. Яким чином були вибиті ті зізнання, залишається тільки здогадуватися, беручи до уваги той факт, що в Москві їх отримати не вдалося. Але навіть після цього Л. Курбаса не лишили у спокої, допити продовжувалися. 17 березня 1934 р. режисер детально розповідав про початок своєї націоналістичної діяльності, яку він провадив у 3-х напрямках: репертуарному, художньо-формальному та виховному⁹⁴⁷. «Особливо після самогубства Хвильового, я використовував будь-яку зручну можливість у розмовах із акторами, на засіданнях, репетиціях і т.д., щоб

⁹⁴³ Там само. Арк. 29.

⁹⁴⁴ Там само. Арк. 31.

⁹⁴⁵ Там само. Арк. 36–37.

⁹⁴⁶ Там само. Арк. 182.

⁹⁴⁷ Там само. Арк. 54.

дискредитувати заходи партії, факти голоду на Україні використовував у колективі театру для розпалювання націоналістичних і активно антирадянських настроїв»⁹⁴⁸. З квітня 1934 р. ув'язненого відвідав заступник прокурора ДПУ УСРР Крайній для перевірки фактів порушень у веденні слідства. Режисер повністю підтвердив свої свідчення, просячи дати можливість працювати у своїй сфері, виправити і заглибити свою провину. Того ж дня справу для розгляду, з клопотанням про висилку до Казахстану строком на 5 років, передали Судовій трійці при колегії ДПУ⁹⁴⁹. Судова трійка своїм рішенням підтвердила клопотання 9 квітня 1934 р. Режисера було заслано до трудового спеціального табору. Деякий час він відбував покарання на будівництві Біломорсько-Балтійського каналу, на Медвежій горі, а 1936 р. був етапований на Соловецькі острови.

На початку 1990-х рр. український мистецтвознавець В. Гайдабура, який родом із міста Гуляйполе Запорізької області, провів розмову із П. Монаковим, у минулому в'язнем, який познайомився із Л. Курбасом на Соловках і близько двох років жив із ним в одній камері. За словами М. Монакова, до митця усі ставилися з повагою, він ні з ким не сварився⁹⁵⁰. І в засланні Л. Курбас не полишав справу всього його життя, працюючи в театрі над постановками п'єс. Серед його «соловецьких постановок» відомими є «Аристократи» М. Погодіна та «Учні диявола» Б. Шоу. Одного разу, коли П. Монаков потрапив до лікарні, Л. Курбас відвідав його після операції та підтримав добрим словом, хоча близькими вони не були. Режисер, за розповіддю П. Монакова, мав широке коло знайомих, проте з у камері друзів у нього не було. «17 травня 1937 р., – розповідав він, – Леся Степановича забрали з нашої камери. Того дня зранку, як завжди, він був у театрі. Мабуть, туди за ним і прийшли. До камери він поспіхом увійшов годині об одинадцятій дня. Збуджений, розстроєний, обличчя багрове, руки тремтять. «Прощаємось, хлопці» – проказав і швидко почав збиратися. У нього під тапчаном лежали дві валізи, що затягувалися ремнями. Їх він перепакував, вкладаючи туди

⁹⁴⁸ Там само. Арк. 59.

⁹⁴⁹ Там само. Арк. 68.

⁹⁵⁰ Курбас: нове у хроніці Голгофи. – Розмову з Павлом Монаковим провів та підготував до друку і подав коментарі Валерій Гайдабура. *Життя і творчість Л. Курбаса*. С. 634.

все, що лежало у тумбочці»⁹⁵¹. Співрозмовник В. Гайдабури розповів, що у Л. Курбаса були модні на тонкому хутрі шкіряні чоботи, на думку П. Монакова, іноземні. Режисер їх практично не носив, тож вони були поруч із тапчаном. Під час пакування валіз, він забрав їх із собою. Через кілька днів, після того як він покинув камеру, на одному із наглядців ув'язнені помітили ті чоботи⁹⁵².

Начальник Соловецької тюрми Апетер разом зі своїм помічником капітаном Раєвським зазначили про схильність Л. Курбаса до терористичної діяльності та втечі з табору⁹⁵³. Його ім'я значиться у протоколі НКВС серед 136 інших ув'язнених Соловецької тюрми ГУГБ НКВС, звинувачених у націоналістичній діяльності, яких засудили до розстрілу⁹⁵⁴. За рішенням трійки УНКВС Ленінградської області його розстріляли 3 листопада 1937 р. в карельському урочищі Сандармох разом із сотнями інших представників української інтелігенції⁹⁵⁵.

Процес реабілітації Л. Курбаса розпочався невдовзі після смерті Й. Сталіна. У червні 1955 р. дружина В. Чистякова написала листа генеральному прокурору СРСР Руденку, з проханням надати відомості про її чоловіка⁹⁵⁶. Вона писала, що не знає, які обвинувачення висунули її чоловіку та обставин справи. «Але знаю, що у нашій квартирі обшуку не було. З його перепискою, бібліотекою та іншими документами ніхто не ознайомився. Мене (як найбільш близьку йому людину упродовж 14 років) жодного разу ніхто не допитував і ніяких репресій по відношенню до мене чи до сім'ї не проводили»⁹⁵⁷. 29 квітня 1956 р. справу переглянули в управлінні КДБ. Довідка, надана начальником Соловецької тюрми і яка лежала в основі вироку, була визнана необ'єктивною шляхом зіставлення з іншими матеріалами щодо Л. Курбаса, до того ж ніяких слідчих дій не було проведено⁹⁵⁸. 29 грудня 1956 р. прокуратура СРСР повідомила В. Чистяковій, що її чоловік був безпідставно засуджений, а його справа направлена на розгляд військовому трибуналу Північного військового округу, який у січні 1957 р. відмінив рішення Особливої трійки і закрити справу у

⁹⁵¹ Там само. С. 636.

⁹⁵² Там само. Арк. 637.

⁹⁵³ ГДА СБ України. Ф. 6. Спр. 75160 ФП. Т. 1. Арк. 384.

⁹⁵⁴ Фонди МТМКУ. Текст Справи із зазначенням вироків – копія з архіву Р. Скалій.

⁹⁵⁵ ГДА СБ України. Ф. 6. Спр. 75160 ФП. Т. 1. Арк. 385.

⁹⁵⁶ ГДА СБ України. Ф. 6. Спр. 75608 ФП. Арк. 93.

⁹⁵⁷ Там само. Арк. 94.

⁹⁵⁸ Там само. Арк. 98.

зв'язку із відсутністю складу злочину⁹⁵⁹. 11 квітня 1957 р. прокурором був надісланий протест до президії Харківського обласного суду, у якому він вказував на грубі порушення з боку слідства. Л. Курбаса заарештували без санкції прокурора, без висунення обвинувачень, без очних ставок зі свідками⁹⁶⁰. 19 квітня 1957 р. постановою президії Харківського обласного суду було вирішено задовольнити протест прокурора і закрити справу Л. Курбаса⁹⁶¹.

Та посмертна реабілітація не означала досягнення справедливості в повному обсязі. Довгі роки потому дослідникам всебічно перешкоджали отримати крихти правди щодо долі митця, ще довго побутувала версія смерті від крововиливу в мозок у 1942 р. У березні 1989 р. редактор газети «Літературна Україна» Б. Рогоза просив дозволу в голови Харківського комітету держбезпеки дозволити Р. Скалій, співробітниці газети та завідуючій відділом мистецтва, ознайомитися зі справою Л. Курбаса. Їй видали копію паспорта і заяву із зізнанням, щоправда без зазначення про її прийняття оперуповноваженим Соколовим⁹⁶². У той же час сама Р. Скалій надіслала листа в.о. начальника УКДБ по Харківській області М. Данильченку, з яким за тиждень до цього мала усну розмову. Дослідниця дякувала за довідку, надіслану до редакції, і просила надати роз'яснення з приводу деталей арешту, номера справи, ксерокопії допитів, складу Трійки, яка судила Л. Курбаса, прізвища слідчого. «При нашій зустрічі Ви відмовились назвати прізвища свідків і слідчого, побоюючись, що хтось піде палити хати їхніх дітей. Це дещо смішно, – свідчення їхніх батьків призвели до загибелі талановитого Майстра театру, а Ви піклуєтесь про спокій їхніх дітей, яким ніхто не загрожує»⁹⁶³. На цей лист Р. Скалій одержала відмову, з посиланням на те, що до компетенції органів управління не входить вивчення документів кримінальних справ.

Влітку 1989 р. Р. Скалій надіслала листа до прокурора Москви В. Рябова. Вона прагнула дізнатися якомога більше. Зі змісту запитань стає зрозуміло, наскільки мізерною була інформація щодо долі митця, якою володіла громадськість у 1989 р.

⁹⁵⁹ Там само. Арк. 100.

⁹⁶⁰ Там само. Арк. 162.

⁹⁶¹ Там само. Арк. 169.

⁹⁶² ГДА СБ України. Ф. 6. Спр. 75608 ФП. Арк. 196.

⁹⁶³ Там само. Арк. 205.

Серед запитань були такі: хто дав дозвіл на арешт, де саме він відбувся, хто проводив обшук і чи був Л. Курбас присутнім під час обшуку, де саме в Москві його тримали, який слідчий вів справу, скільки годин тривали допити, хто їх проводив і скільки разів, що інкримінувалося Л. Курбасу, чому його перевезли до Харкова і хто його супроводжував, хто давав показання як свідок, чи був Л. Курбас на суді і скільки він тривав, скільки ще часу після суду його тримали у Харкові, коли був етапований на Соловки, звідки він туди прибув, на якій підставі був репресований, хто його судив, хто виконав вирок⁹⁶⁴. Цього листа Р. Скалій відправила в символічному конверті із зображенням Л. Курбаса⁹⁶⁵. Відповідей на свої запитання дослідниця не отримала. Проте й це не зупинило жінку в пошуках правди. Восени вона знову звернулася до прокуратури СРСР, зазначаючи, що гласність та перебудова не відповідають дійсності, адже особисто вона зіткнулася з тим, що органи прокуратури та КДБ всіляко перешкоджають ознайомленню з цими справами. «У Харківському КДБ і Прокуратурі Харківської області, куди я звернулася у березні ц.р. зі мною розмовляли (співробітники КДБ тт. Солопов В.М., Фомін А.В., в Прокуратурі – пом. Прокурора області т. Черкалін (грубо, цинічно: «смаженими фактами цікавитесь?»); «хочете усе знати?» і т.д. і відмовили у ознайомленні зі справою Курбаса»⁹⁶⁶. Дослідниця була і в Карельській республіці, де їй відмовили надати документи з посиланням на те, що це не дозволяється. Усе, що Р. Скалій вдалося зібрати з приводу перебування в ув'язненні митця, вона опублікувала на початку 1990-х рр.

Наступ на керівника «Березолі» мав різносторонній підхід. Постраждав не лише Л. Курбас, а й деякі з його учнів. Серед них актори: Ф. Гладков, О. Подорожний, О. Яйло, М. Жаданівський та режисери: Ф. Лопатинський, К. Дробинський, Я. Бортник⁹⁶⁷. Ф. Лопатинському – яскравому представникові українського кіно 1920-х рр., який доволі органічно влився до кінорежисури з «Березолі», не вдалося уникнути радянської репресивної машини. З вересня 1930 р.

⁹⁶⁴ Там само. Арк. 209–210.

⁹⁶⁵ Там само. Арк. 212.

⁹⁶⁶ Там само. Арк. 224.

⁹⁶⁷ Новікова Л. Популярні кіноактори – «вороги народу»: Микола Надемський і Степан Шагайда. *Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять*: Статті й документи. С. 94.

Ф. Лопатинський працював у Київському державному інституті кінематографії викладачем дисципліни щодо роботи над кіноактором. Претендував режисер і на викладання дисципліни з монтажу, проте від його послуг відмовилися⁹⁶⁸.

Тоді ж Ф. Лопатинський працював над фільмом «Кармелюк», сценарій якого був написаний Ф. Самутіним та С. Уейтінгом, а головну роль виконував С. Шагайда. Режисер зазначав, що Кармелюк є дуже популярним національним героєм серед селян, які й досі співають про нього пісень, а тому перед українською кінематографією постало завдання втілити цього романтичного героя в реальний образ на екрані⁹⁶⁹. І хоч Ф. Лопатинський підкреслив, що сучасний підхід до Кармелюка відрізняється від підходу легенди, і картина переносить стару легенду в наші дні, попередні його тези дисонують із заголовком до цієї статті: «Витриманої, марксівської аналізи минулого – нещадного розвіювання націоналістичного романтичного диму – викривання соціального коріння подій – ось що потрібно для нашого історичного фільму»⁹⁷⁰.

Після закінчення постановки фільм піддався критиці. Приймальна комісія Київської кінофабрики наприкінці жовтня 1930 р. обговорювала його 2 дні. На першому засіданні 20 жовтня редактор Сачук почав свій виступ із виправдання, що його призначили на цю посаду вже коли картина була майже готовою. Сценарій, за його словами, був нікчемним, а сам фільм редактор відніс до групи пересічних картин, відзначаючи при цьому, що режисер зробив все, що зміг⁹⁷¹. Корнійчук під час свого виступу, окремо оцінивши майстерну роботу режисера, оператора О. Калюжного та актора С. Шагайди, сказав, що фільм великої соціальної цінності не має, бо події минулого не були серйозно перероблені в аспекті марксівського світогляду, практично обійшовши соціально-економічні взаємини⁹⁷².

На другий день обговорень, 22 жовтня 1930 р., критиці піддали і напис «Кармалюкова країна» у частині заспіву, де показувалися кадри Дніпрогесу і працю

⁹⁶⁸ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 193. Арк. 301 (зв).

⁹⁶⁹ Режисер Ф. Лопатинський про фільм «Кармалюк». *Кіно*. 1930. № 5 (77). С. 10.

⁹⁷⁰ Там само. С. 10.

⁹⁷¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 169. Арк. 138.

⁹⁷² Там само. Арк. 139.

селян. За це режисера обізвали політично неписьменним⁹⁷³. Левченко категорично висловився щодо фільму зі словами, що його треба відправити «на полку»⁹⁷⁴. Із поміркованим захистом виступив М. Бажан, зауважуючи, що ідеологічні помилки можуть бути виправлені, можна змінити заспів і нейтралізувати постать Сутоніна – декабриста, який підтримував головного героя та обрав шлях сапоможежтви. Зельдович, назвавши фільм контрреволюційним, поцікавився, чи брали участь у творенні картини українські історики-марксистки, на що йому Медведєв відповів, що сценарій, затверджений Правлінням ВУФКУ, історики не читали. Савченко висловив занепокоєння кінцівкою стрічки, у якій Кармелюк на конях з ватагою мчить далі. У цьому він вбачав «надання від режисера історичної перспективи для такого типу селянських героїв, це – трактовка есерівського типу. Треба трактування нейтралізувати відповідними написами»⁹⁷⁵.

Наприкінці обговорення слово дали режисерові. Ф. Лопатинський почав з того, що коли він привозив останню редакцію сценарію, то заявив, що фільм ставити не хоче. «Проте натиск з двох боків – з одного боку, Дирекція ф-ки, а з другого боку – наша громадськість, яка випикує в газетах і журналах на режисерів, хоче назвати їх шкідниками, злісними зривателями промфінпланів, за те, що вони не ставлять того, що їм дають, -ці два натиски змусили мене ставити цей фільм»⁹⁷⁶. Ф. Лопатинський сказав, що після того, як режисерові надано остаточний варіант сценарію, хотіти від нього речей, яких у сценарії немає, не можна. Якщо надано план будівлі, у якому селянська хата, вимагати Ейфелеву вежу він сенсу не бачить. «Коли кажуть, що боротьба з панамі підштовхне непевні елементи на боротьбу з Рад. владою, нема вже про що далі говорити. Виходячи з цього, ми не можемо тоді показувати, як стріляли в Столипіна, бо дехто буде думати, що можна й в Косіора стріляти»⁹⁷⁷. Наприкінці свого виступу режисер сказав, що викидати з фільму чи щось до нього додавати сенсу немає. Вихід він вбачав у зміні написів, «яких я, до речі, не обстоюю, й пустити фільм на екран так, як він є, або покласти його «на

⁹⁷³ Там само. Арк. 141 (зв).

⁹⁷⁴ Там само. Арк. 143 (зв).

⁹⁷⁵ Там само. Арк. 146 (зв).

⁹⁷⁶ Там само. Арк. 146 (зв).

⁹⁷⁷ Там само. Арк. 147 (зв).

полку» й я особливо шкодувати про те не буду»⁹⁷⁸. Комісією було схвалено змінити заспів, виправити постать декабриста Сутоніна, змінити кінцівку в такий спосіб, що Кармелюк гине, а не лишається живим. До протоколу свою заяву додав Такке, у якій він знімав свою кандидатуру в подальших діях щодо випуску «Кармелюка» на екран, додавши при цьому, що скрізь, куди він матиме доступ, буде говорити що тут робиться контрреволюційне діло.

3 листопада 1930 р. відбулося засідання комісії Українфільму для приймання фільмів власного виробництва. Петровський охарактеризував стрічку «непоганим приключенческим фільмом з нальотом націоналістичної романтики, проте якби такого фільму не було, то «не велика потеря»⁹⁷⁹. Ф. Лопатинського звинувачували в романтизмі та індивідуалізації головного героя, відсутності фону соціального руху та економічних взаємин. Сам режисер у своє виправдання повторив тезу про те, що його, як «мученика промфінплану», який чотири місяці просидів без роботи, фактично змусили ставити цю стрічку, хоча він прохав дати йому можливість ще місяць пошукати придатний сценарій і все це зафіксовано у протоколах комісії. «Коли ми візьмемо найкращого режисера – Довженка, то коли він ставив «Дипкур'єра» він не зробив з нього «Арсеналу», і коли йому знову дадуть детективний сценарій, він з нього не зробить «Землі». Це інший жанр і вимагає написання іншого сценарію, на що я не мав права і не був уповноважений»⁹⁸⁰. Водночас Ф. Лопатинський висловив свою незгоду із постановою художнього відділу кінофабрики. За його словами, це не є інструктаж для бандитських нальотів на колгоспи, і якщо й треба було робити зауваження, то тоді, коли приймали сценарій, а не вже готову картину. «Як ставлюсь я до цього фільму? Він зроблений без усяких претензій, цілком академічними засобами. Це його плюс. Коли він відіграє якусь свою роль, то це тільки в напрямку поверхового ознайомлення, і не так ознайомлення, як зацікавлення широких мас з українською історією, яку, безумовно, треба робітничо-селянським масам опанувати, щоб опанувати, взагалі, українську культуру»⁹⁸¹. Режисер виступав категорично проти кардинальних змін.

⁹⁷⁸ Там само. Арк. 148.

⁹⁷⁹ Там само. Арк. 131.

⁹⁸⁰ Там само. Арк. 133.

⁹⁸¹ Там само. Арк. 133.

«Порізати – це не діло, не на те сюди засадили 85 тисяч карб., щоб порізати. Краще законсервувати, а потім дознімати, або пускати так. Такі поправки на швидку руку нічого не дадуть»⁹⁸².

У підсумку засідання комісія Українфільму вирішила приєднатися до постанови кінофабрики і винесла пропозицію кінофабриці виправити картину в найкоротший термін. Стрічка вийшла на екрани майже через рік, 6 вересня 1931 р. Після цього Ф. Лопатинський здійснив постановки іще кількох картин – «Височінь 5», присвячену темпам виробництва разом з актором С. Шагайдою у головній ролі слюсаря⁹⁸³, «Роман Міжгір'я» та науково-популярного фільму «Ремонт будинку на ходу»⁹⁸⁴. Надалі Ф. Лопатинський не займався режисерською роботою, писав сценарії для Київської кінофабрики. Відомо, що в 1934 р. він працював актором у Харківському театрі робітничої молоді⁹⁸⁵. Після того як на Київській кінофабриці розпочалися чистки, у всесоюзній газеті «Кіно» про Ф. Лопатинського надрукували замітку. «Все-таки багато виступів були недостатньо самокритичними. Виступ режисера Лопатинського довів, що він ще не звільнився від впливу контрреволюціонера Курбаса, з яким Лопатинський працював у театрі. Він не зважився до кінця розкрити допущені ним помилки, зокрема у своєму забороненому фільмі «Кармелюк». Ті, хто виступали, різко критикували Лопатинського»⁹⁸⁶. Не витримавши подібного тиску, Ф. Лопатинський поїхав з Києва, спочатку до Харкова, а потім до селища Великі Сорочинці.

У грудні 1937 р. було заарештовано С. Шагайду, відомого актора Київської кінофабрики, який зіграв у таких фільмах, як «Вендетта» Л. Курбаса, «Людина з лісу» Г. Стабового, «Перекоп» І. Кавалерідзде, «Кармелюк» Ф. Лопатинського, «Вася-реформатор», «Іван» та «Аероград» О. Довженка. Цей актор є лідером серед усіх артистів за кількістю згадок у часописах «Кіно» та «Радянське кіно»,

⁹⁸² Там само. Арк. 134.

⁹⁸³ Наша хроніка. Звукові фільми. *Кіно*. 1931. № 11/12 (107/108). С. 21.

⁹⁸⁴ Безручко О. Маловідомі сторінки життя режисера театру і кіно, педагога Ф.Л. Лопатинського. С. 211.

⁹⁸⁵ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 56034 ФП. Арк. 14.

⁹⁸⁶ Безручко О. Маловідомі сторінки життя режисера театру і кіно, педагога Ф.Л. Лопатинського. С. 211.

випереджаючи А. Бучму⁹⁸⁷. С. Шагайда дуже поважав Л. Курбаса, назвавши на його честь свого сина⁹⁸⁸. Під час слідства актор визнав свої помилки, як виконавця ролі Кармелюка, зазначаючи, що в її забороні як націоналістичної картини є доля і його вини. За його словами, він здався без бою перед націоналістами режисером та директором кінофабрики, які на той час уже отримали тавро ворогів народу. «В житті та роботі Лопатинський був дуже замаскований, як націоналіст-шкідник. Зі мною він на політичні теми, окрім виробничих тем, ніколи не розкривався і взагалі я з ним ніколи тісно не дружив»⁹⁸⁹. В січні 1938 р. актора розстріляли. У своїй заяві начальнику обласного управління НКВС актор написав: «Свідомим контрреволюціонером, націоналістом, шкідником, шпигуном та тому подібною сволотою ніколи не був і не буду»⁹⁹⁰. У 1958 р. справа була переглянута, вирок скасували, а С. Шагайду посмертно реабілітували⁹⁹¹.

28 травня 1937 р. була виписана постанова про арешт Ф. Лопатинського⁹⁹², наступного дня – ордер на обшук та арешт у Києві. За адресою проживання його не знайшли, бо на той час режисер проживав у селищі Великі Сорочинці Миргородського району. Там його і заарештували 30 травня 1937 р., звинувачуючи у належності до контрреволюційної організації УВО та терористичних висловлюваннях. Під час обшуку житла, згідно з описом, окрім документів, були вилучені такі речі: блокнот із записами, листи в конвертах на його ім'я, переписка іноземною мовою, наручний годинник «В. Габю» та облигації в розмірі 300 карбованців⁹⁹³. 2 червня 1937 р. оперуповноважений Харківського ІІІ відділу лейтенант держбезпеки Ейдук підписав постанову про перевезення Ф. Лопатинського спецконвоєм до Києва⁹⁹⁴. В описі затриманого режисера вказано,

⁹⁸⁷ Новікова Л. Популярні кіноактори – «вороги народу»: Микола Надемський і Степан Шагайда. *Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статті й документи*. С. 83.

⁹⁸⁸ Новікова Л. Степан Шагайда очима сина. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*, 2016. Вип. 18. С. 163.

⁹⁸⁹ Новікова Л. Популярні кіноактори - «вороги народу»: Микола Надемський і Степан Шагайда. С. 102.

⁹⁹⁰ Там само. С. 103.

⁹⁹¹ Фонди МТМКУ. Інв. № 15225. Довідка про реабілітацію С. В. Шагайди, завірена нотаріусом 02.10.1958 р.

⁹⁹² ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 56034 ФП. Арк. 3.

⁹⁹³ Там само. Арк. 7.

⁹⁹⁴ Там само. Арк. 8.

що Київське НКВС його уже заарештовувало в 1933 р. за звинуваченням у контрреволюційній діяльності. Режисера тримали під вартою 4 місяці і зрештою відпустили. Більше ніякої конкретики з приводу першого арешту не наводилося. У матеріалах справи жодних документів, які стосувалися б того арешту, немає. У цьому контексті варто зазначити, що після 1933 р. Ф. Лопатинський не знімав фільми.

Перший допит відбувся 8 червня 1937 р., проводив його оперуповноважений Кругляк. Загалом майже всі запитання, які задавалися Ф. Лопатинському, були про його дружину -польку Ю. Шидловську, з якою він взяв шлюб у 1936 р. у Харкові. Її перший чоловік, з яким вона розлучилася у 1927 р., був командиром польської закордонної застави і, за словами режисера, провадив роботу на користь СРСР. З метою уникнення арешту вони з дружиною опинилися на радянському кордоні приблизно у 1926 р.⁹⁹⁵ і через кілька місяців розірвали стосунки. Походження Ф. Лопатинського активно фігурує по всій справі висловами «галичанин», «уродженець з Польщі» і т.д. Тож шлюб з полькою був зручною зачіпкою для обвинувачень у шпигунстві.

Наступний допит був проведений начальником 4-го відділу УДБ НКВС УССР М. Бондаренком 10 липня 1937 р. На запитання, чи визнає ув'язнений себе винним у належності до контрреволюційної терористичної організації, Ф. Лопатинський відповів, що він не є учасником жодної подібної організації. Натомість сказав, що з 1927 р. він був учасником націоналістичного підпілля і пов'язаний із контрреволюційно налаштованими людьми – кінооператорами Д. Демуцьким, О. Калюжним, працівником Київської кінофабрики Ф. Такке⁹⁹⁶ – тим самим, який різко критикував стрічку «Кармелюк» на обговоренні. Усі ці люди зазнали репресій. О. Калюжного арештували вдруге наприкінці 1937 р. і невдовзі розстріляли. Ф. Такке на той час також був засуджений. Щодо питання про терористичні наміри по відношенню до партійної верхівки, у протоколі зафіксована така відповідь Ф. Лопатинського: «Терористичних намірів по відношенню до керівників Компартії в прямому сенсі ми не висловлювали. Проте наші ворожого характеру вислови були

⁹⁹⁵ Там само. Арк. 16.

⁹⁹⁶ Там само. Арк. 22–23.

просякнуті ненавистю по відношенню до Сталіна і Косіора. Ми всіляко обмовляли та паплюжили їх імена»⁹⁹⁷. Варто додати, що порівняно зі справою Л. Курбаса, де він власноруч розписувався на кожній сторінці протоколів допитів, цього не можна сказати про справу Ф. Лопатинського. У ній немає жодного його підпису у відведених для цього місцях. Отже, йому не давали протоколи для читання та ознайомлення, або ж і зовсім не допитували, особливо це стосується другого допиту, переповненого трафаретними відповідями, які фактично не несуть ніякої інформації.

На початку серпня 1937 р. ув'язненого режисера відправили з Києва знову до Харкова, де Погребний, Фішер та Рейхман постановили, що матеріалами слідства членство Ф. Лопатинського у контрреволюційній терористичній організації підтвержене⁹⁹⁸. У додатковій довідці, підписаній заступником начальника НКВС по Харківській області, капітаном Рейхманом, вказувалося, що Ф. Лопатинський служив у лавах УГА в чині офіцера протягом 1918–1919 рр., а потім – в армії С. Петлюри⁹⁹⁹. Також зазначалося, що батько режисера у минулому був відомим націоналістичним діячем УНДО за кордоном. «В 1931-32 р. відвідував польське консульство, де вів переговори про прийняття польського підданства. Прагнув виїхати до Польщі. Як активний член УВО викривається свідченнями Косака, а також матеріалами агентурної розробки. Зізнався частково»¹⁰⁰⁰. Із виписки народного комісара внутрішніх справ УСРР, комісара держбезпеки Леплевського, відомо, що наказом НКВС СРСР Ф. Лопатинський був засуджений до розстрілу 11 серпня 1937 р.¹⁰⁰¹. Вирок виконано 3 вересня 1937 р.¹⁰⁰².

На початку 1962 р. архівна справа Ф. Лопатинського була відправлена на додаткову перевірку. Начальнику слідчого відділу КДБ при Раді міністрів УРСР П. Пивоварцю було доручено переглянути справи Д. Демуцького, О. Калюжного, Ф. Такке та допитати людей, які працювали із режисером. В архівній справі Д. Демуцького, заарештованого в грудні 1934 р., є згадки про Ф. Лопатинського. У 1932 р. Київське ДПУ заарештувало кінооператора за оголошення даних допиту і

⁹⁹⁷ Там само. Арк. 24.

⁹⁹⁸ Там само. Арк. 32.

⁹⁹⁹ Там само. Арк. 34.

¹⁰⁰⁰ Там само. Арк. 34.

¹⁰⁰¹ Там само. Арк. 35.

¹⁰⁰² Там само. Арк. 78.

приховування сценарію режисера «Україна»¹⁰⁰³. Агент «Чорний» у своєму донесенні НКВС доповів про цей сценарій, присвячений голоду в Україні. Д. Демуцького тримали під вартою 4 місяці, О. Довженко через це змушений був призупинити зйомки «Івана». У 1935 р. Д. Демуцького вислали до Ташкента. Згодом оператора було арештовано втретє і звільнено у 1939 р. О. Довженка з Д. Демуцьким довгий час пов'язувала тісна дружба, про що свідчить їхнє листування¹⁰⁰⁴. У справі Ф. Такке-Долореску вказано, що на судовому засіданні він висловлював сумніви щодо злочинної діяльності Ф. Лопатинського¹⁰⁰⁵, а допитані колеги Ф. Лопатинського М. Камінський, В. Кучвальський та О. Козиря дали позитивні відгуки про режисера¹⁰⁰⁶. До матеріалів перевірки була додана довідка, згідно з якою начальник 4-го відділу УДБ НКВС М. Бондаренко, який провів другий допит Ф. Лопатинського, у 1938 р. був звинувачений у фальсифікації справ і був звільнений з роботи¹⁰⁰⁷. Враховуючи усе це, а також те, що компрометуючих фактів на режисера в архівах МДБ та МВС не було знайдено, у жовтні 1962 р. Ф. Лопатинського реабілітували, а справу закрили. Окрім його «зізнань», там нічого не було, жодна людина не свідчила проти нього.

Жертвами Великого терору ставали не лише художні працівники кіно, а й адміністратори та управлінці української кіногалузі. Одним із них був С. Орелович, у свій час директор Ялтинської, Одеської, Київської та Московської кінофабрик, а поряд із цим працівник органів ДПУ. Його заарештували 18 липня 1937 р. у Києві за звинуваченнями в троцькізмі¹⁰⁰⁸. Цікавим є опис майна, яке здійснили співробітники НКВС Люмберг і Зімбельрман 2 серпня 1937 р. Усі речі, знайдені у квартирі, де проживав С. Орелович, на вулиці Дегтярній, ретельно занотовувалися. Якщо це був одяг, то обов'язково вказувався матеріал, з якого він виготовлений (пальто драпове чоловіче одне, костюм вовняний сірий один, шапка шкіряна з хутра білки одна)¹⁰⁰⁹. Серед закордонних речей, які належали С. Ореловичу, були: патефон, 9 патефонних

¹⁰⁰³ ЦДАГО України. Ф. 263 Спр. 57017 ФП. Арк. 14.

¹⁰⁰⁴ Фонди МТМКУ. Інв. № 7717. Лист О. Довженка до Д. Демуцького. 1947; Фонди МТМКУ. Інв. № 7916. Лист О. Довженка до Д. Демуцького. 10.04.1947.

¹⁰⁰⁵ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 56034 ФП. Арк. 46.

¹⁰⁰⁶ Там само. Арк. 49, 57, 64.

¹⁰⁰⁷ Там само. Арк. 73.

¹⁰⁰⁸ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 37132 ФП. Т. 1. Арк. 1.

¹⁰⁰⁹ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 37132 ФП. Т. 2. Арк. 4.

пластинок, прилад із пензликом та милом для гоління¹⁰¹⁰. Усі предмети ретельно підраховувалися. У квартирі було 760 книг, 10 стільців, 25 краваток, 8 кальсонів, навіть кількість пар шкарпеток була порахована – 31¹⁰¹¹. У рапорті начальнику 2-го відділу НКВС УСРР від 20 вересня 1937 р. сказано, що всі речі з квартири С. Ореловича вивезли і наразі там проживає співробітник із адміністративно-господарського управління НКВС¹⁰¹².

Він визнав себе винним на першому ж допиті 22 липня 1937 р.¹⁰¹³. 7 вересня 1937 р. С. Ореловича засудили до вищої міри покарання¹⁰¹⁴. У 1940 р. син просив переглянути справу батька. Проте помічником військового прокурора було вирішено залишити це прохання без уваги у зв'язку з тим, що не було можливості перевірити свідчення, надані С. Ореловичем¹⁰¹⁵. У 1955 р. К. Шульман – дружина С. Ореловича, просила реабілітувати її чоловіка. Дружина, кандидат медичних наук, після арешту чоловіка теж була репресована в 1937 р., як член сім'ї зрадника і знаходилася в таборах до 1945 р.¹⁰¹⁶. У 1956 р. після перегляду та перевірок було встановлено, що свідчення С. Ореловича не знайшли підтвердження, адже, окрім свідчень самого обвинуваченого і виписки з протоколу допиту Я. Письменного, інших доказів не було. Справу С. Ореловича було припинено 6 жовтня 1956 р. рішенням Верховного Суду СРСР за відсутністю складу злочину¹⁰¹⁷. На прохання К. Шульман отримати довідку про смерть її чоловіка, було вирішено зареєструвати його як померлого в місцях позбавлення волі 13 вересня 1941 р. від уремії нирок¹⁰¹⁸.

Розглянуті матеріали слідчих справ, окремі аспекти творчої діяльності, арештів, обвинувачень, дають всі підстави вважати розстріли Л. Курбаса та Ф. Лопатинського складовою частиною Великого терору. Л. Курбас, розправа над яким почалася ще 1933 р., майже відбув свій термін ув'язнення, який мав скінчитися у 1938 р. Ф. Лопатинський потрапив до рук чекістів у розпалі Великого терору і був

¹⁰¹⁰ Там само. Арк. 6.

¹⁰¹¹ Там само. Арк. 6.

¹⁰¹² Там само. Арк. 14.

¹⁰¹³ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 37132 ФП. Т. 1. Арк. 16.

¹⁰¹⁴ Там само. Арк. 69.

¹⁰¹⁵ Там само. Арк. 68.

¹⁰¹⁶ Там само. Арк. 74.

¹⁰¹⁷ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 37132 ФП. Т. 2. Арк. 36 (зв).

¹⁰¹⁸ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 37132 ФП. Т. 3. Арк. 44.

страчений після кількох місяців тримання під вартою. Вони відчули на собі тиск системи, яку уособлювали Соколов, Крайній, Шерстов, Апетер, Раєвський, Перфильєв, Ейдук, Кругляк, Бондаренко, Давидов, Погребний, Фішер, Рейхман та інші. Зізнання, які були вибиті та відтворені в заяві Л. Курбаса, а також у протоколі-кліше з допиту Ф. Лопатинського, є красномовними джерелами роботи каральних служб, а реабілітація Л. Курбаса і Ф. Лопатинського в добу хрущовської відлиги не виправдають сталінської злочинної доби, жертвами якої вони стали.

4.3. Режисери в пошуках парадигми соціалістичного реалізму

1930-ті рр. показали справжню сутність радянського режиму. З метою подальшого розкриття мистецького клімату та становища у ньому режисерів, слід розглянути діяльність не лише тих, що піддавалися арештам, ставали ключовими фігурами справ-формулярів чи жертвами сталінського терору.

Ситуація із нестачею режисерських кадрів, яка мала місце у 1920-х рр., у подальшому не надто покращилася. За період з 1923 р. по 1926 р. через ВУФКУ пройшло 40 режисерів. Маючи на кінець 1926 р. близько 14 режисерів, керівництво фабрик могло розраховувати хіба що на 4–5 із них¹⁰¹⁹. Наприкінці 1929 р. ЦК ВКП(б) видав спеціальну постанову, де прописувалася необхідність залучення молодих сил до режисерської роботи шляхом розширення кола асистентів та помічників режисерів, а також необхідність залучення працівників із профспілок та комсомолу, підготовка нових кадрів, а також «усунення з кінематографії ділків старого типу, які провадять в роботі чужу ідеологію»¹⁰²⁰. У 1930 р. реальні виробничі можливості Київської та Одеської кінофабрик не збігалися із виробничими планами. Не вистачало режисерів, операторів, знімальної апаратури та сировини. Про це писав заступник директора С. Орелович. За розрахунками, виходячи з кількості фільмів, запланованих до виготовлення в 1931 р., фабрикам

¹⁰¹⁹ Примаченко Я. Діячі літератури і мистецтва в полі зору диктатури. *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921-1928)*. С. 106.

¹⁰²⁰ Про керівні кадри працівників кінематографії. *Культурне будівництво в Українській РСР. / Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів Том 1 (1917 – червень 1941). С. 421.

необхідно було мати у своєму штаті 50 режисерів, тоді як їх було всього 30¹⁰²¹. Варто підкреслити, що ця кількість включала в себе не лише досвідчених режисерів, а й тих, які розпочали свою роботу недавно й не мали досвіду та достатньої кваліфікації. Особливо скрутно було зі звуковими фільмами, процеси виробництва яких лише починалися і не так багато режисерів могли виконувати якісну роботу в цьому напрямі. У такій ситуації гострої нестачі режисерів з цієї доповідної записки ми дізнаємося, що деяких з них, а саме: Білінського, Животовського та Коломойцева забирають на службу до армії¹⁰²², тож заступник директора кінофабрики С. Орелович переймався з приводу того, що це може мати негативні наслідки для виробництва картин.

Станом на 1 липня 1930 р. на Київській кінофабриці працювало 15 режисерів: О. Довженко, М. Шпиковський, А. Кордюм, Ф. Лопатинський, М. Білінський, П. Долина, Д. Вертов, Л. Френкель, М. Кауфман, Л. Ляшенко, Б. Тягно, І. Сафронов, Д. Мар'ян, Л. Бодик, та П. Коломойцев. З них майже половина – українці¹⁰²³. Станом на 1 жовтня 1930 р. на Одеській кінофабриці працювало 13 режисерів: Г. Тасін, Г. Стабовий, Г. Рошаль, І. Кавалерідзе, О. Соловійов, О. Стрижак, С. Лазурін, Х. Шмаїн, Я. Геллер, К. Томський, В. Стрєва (дружина Г. Рошаля), К. Ігнатьєв, О. Маслюков. Лише 4 режисерів були українцями¹⁰²⁴.

14 вересня 1933 р. відбулося засідання комісії з питань роботи Українфільму. Судячи із обговорення, тенденція запрошувати на українські кінофабрики режисерів переважно із Росії нікуди не зникла. Розглядаючи це питання, Косило – один із членів комісії, зазначив, що ті режисери, які були надіслані на кінофабрики Українфільму після Всесоюзної партійної наради, «погоди не зроблять», і ніякого перелому від них очікувати не варто. Натомість він пропонував кандидатури російських режисерів Є. Дзигана, який уже дав згоду, І. Берсенєва та М. Дубсона¹⁰²⁵. Є. Дзиган до самостійного режисерського дебюту працював помічником режисера на кінофабриках Росії, Грузії та Білорусі, а з 1932 р. почав

¹⁰²¹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 194.

¹⁰²² Там само. Арк. 195 а.

¹⁰²³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 173. Арк. 791 (зв)–792.

¹⁰²⁴ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 98–99.

¹⁰²⁵ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 6229. Арк. 49.

працювати режисером на Мосфільмі. І. Берсенєв був театральним режисером та учнем К. Станіславського і позиціонувався на засіданні як людина освічена і культурна. І. Дубсон, працюючи юристом радянського торговельного представництва в Берліні, наприкінці 1920-х рр. відвідував тамтешні кіностудії і зняв у Німеччині 2 кінострічки. Це було головною причиною розгляду його кандидатури на запрошення до роботи. На думку Косила, з метою привнесення культури Ленінградської кінофабрики неодмінно треба було взяти когось із Ленінграда¹⁰²⁶. Б. Шумяцький зазначив, що з 12-ти режисерів Київської та Одеської кінофабрик «5, мабуть, а то і 7, не зможуть забезпечити постановки необхідного фільму в Україні»¹⁰²⁷. За його словами, варто було подумати про їх якісний відбір. Під час засідання було перераховано поіменно всіх режисерів: І. Кавалерідзе, О. Довженко, О. Стрижак, А. Кордюм, П. Коломойцев, Г. Тасін, Г. Гричер, О. Гавронський, Л. Луков, Л. Френкель, Г. Стабовий і В. Левандовський. Цікавим є те, що було озвучено таке: «Першим ставимо Довженка, другим Кавалерідзе і третім Гавронського. Під сумнівом кандидатури: перша – Стрижак, друга – Кордюм, третя – Коломойцев, четверта – Тасін, п'ята – Гричер»¹⁰²⁸. Після чого Б. Шумяцький підкреслив, що останнім п'ятьом самостійну постановку доручити не можна¹⁰²⁹. Загалом зійшлися на тому, що необхідно розпочати переговори з одним із помітних режисерів Ленінграда про спільну постановку Українфільму та Союзфільму вибраних картин, які б ставилися в Україні. Окрім цього, планувалося запросити на роботу І. Берсенєва, М. Дубсона та Є. Дзигана¹⁰³⁰.

На цій нараді другим за значенням режисером виділили І. Кавалерідзе. На той час він уже встиг зняти декілька фільмів, присвячених історичним подіям в Україні. Стрічка «Перекоп» була приурочена до 10-річчя Перекопсько-Чонгарської операції 1920 р., внаслідок якої червоноармійцям разом із загонами Н. Махна вдалося розгромити П. Врангеля та здобути Крим. Знятий І. Кавалерідзе за його власним сценарієм фільм показував Перекоп часів громадянської війни, його відновлення за

¹⁰²⁶ Там само. Арк. 50.

¹⁰²⁷ Там само. Арк. 50.

¹⁰²⁸ Там само. Арк. 50.

¹⁰²⁹ Там само. Арк. 51.

¹⁰³⁰ Там само. Арк. 52.

часів радянської влади і боротьбу із заможним селянством. Режисер характеризував стрічку як таку, що поєднує ігрове та документальне кіно¹⁰³¹. І. Кавалерідзе не обмежився павільйонними зйомками, натура знімалася у Харкові, Донбасі, Дніпрельстані, Полтаві¹⁰³². Приймальна комісія ВУФКУ прийняла фільм 8 вересня 1930 р., відзначивши добру режисерську та операторську роботу¹⁰³³. Разом з тим, у «Перекопі» було визнано за потрібне внести такі зміни: викинути напис «Мать твою», вирізати кадри жінки з розхристаним волоссям і кадри оголених жінок, а також скоротити перетягування гармат через Сиваш¹⁰³⁴. Українська преса відгукувалася про картину досить схвально¹⁰³⁵. На сьогоднішні цей фільм зберігся частково.

На початку 1930-х рр. актуальною для кіно була тема будівництва Дніпрогесу. Цьому був присвячений фільм І. Кавалерідзе «Штурмові ночі», сценарій до якого теж написав він. Над фільмом режисер працював у 1931 р. на Одеській кінофабриці¹⁰³⁶ [Додаток Р]. Це був останній німий фільм, знятий І. Кавалерідзе, сюжетна лінія якого будувалася навколо селянина, який прийшов на будівництво. Стрічка в прокат не вийшла, потрапивши під заборону практично одразу, у січні 1932 р. Цей зразок українського кіноавангарду був віднайдений лише на початку 2000-х рр. Про «Штурмові ночі» режисер згадував, даючи інтерв'ю, у травні 1931 р., розповідаючи, що працює одночасно над цією стрічкою і агітфільмом «Тракторобуд»¹⁰³⁷. Наступна стрічка «Коліївщина» далася режисерові особливо важко, адже перемонтовувати «помилки» довелося 17 разів¹⁰³⁸. І. Кавалерідзе закидали заміну класових протиставлень націоналістичними конфліктами¹⁰³⁹. В основі сценарію, написаного режисером, була поема Т. Шевченка «Гайдамаки». Сюжетна лінія вибудовувалася навколо повстання на Правобережній Україні проти

¹⁰³¹ Режисер Кавалерідзе про фільм «Перекоп». *Кіно*. 1930. № 3 (75). С. 6.

¹⁰³² ЦДАМЛМ України. Ф. 442. Оп. 2. Спр. 9. Арк. 1–2.

¹⁰³³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 169. Арк. 289.

¹⁰³⁴ Там само. Арк. 291.

¹⁰³⁵ Левчук В. «Перекоп». *Кіно*. 1930. № 17 (89). С. 10.

¹⁰³⁶ ЦДАМЛМ України. Ф. 442. Оп. 1. Спр. 32. Арк. 1.

¹⁰³⁷ Режисер т. Кавалерідзе про творчі методи своєї роботи. *Кіно-газета*. 1931. № 13–14. С. 5.

¹⁰³⁸ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 237.

¹⁰³⁹ Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896-1995. С. 78.

поляків у 1768 р.¹⁰⁴⁰. Роботу над фільмом І. Кавалерідзе почав у 1931 р. [Додаток С], на екрани стрічка вийшла в 1933 р.

У 1934 р. режисер переходить на Київську кінофабрику і фільмує «Прометея»¹⁰⁴¹. Задум І. Кавалерідзе полягав у фільмуванні трилогії «Коліївщина»–«Прометей»–«Дніпро», присвяченій визвольній боротьбі українського народу. Останню частину цього проєкту І. Кавалерідзе так і не вдалося завершити. «Прометей» став помітною частиною його доробку. Знову режисер продемонстрував захоплення шевченкіаною, взявши за основу сюжету поеми «Кавказ» і «Сон», одночасно із цим перенісши міф про Прометея в ХІХ століття – часи збройної боротьби гірських народів Кавказу проти Російської імперії. Народ у стрічці зображено титаном, який повстає проти ненависного гніту. Головний герой – бідний кріпак Івась стає рекрутом, його розлучають із нареченою, а друга страчують за підбурювання до виступу. Це і стало причиною повстання полонених грузинів на чолі з Івасем. І. Кавалерідзе зазначав, що ця картина принесла йому чимало радісних хвилин і чимало смутку, коли стали забороняти праці істориків, якими він користувався під час вивчення матеріалу¹⁰⁴². Боротьбу українського та грузинського народів було охарактеризовано не як зачатки пролетарської революції, зображення якої очікували від режисера, а як зведення до націоналістичного бунту. Фільм зняли з показу. У газеті «Правда» не забарилися розгромні статті російської критики. Перша була опублікована 13 лютого 1936 р. під назвою «Груба схема замість історичної правди». Дослідники вважають, що написана вона була за особистим наказом Й. Сталіна¹⁰⁴³. Сам режисер теж пригадував, що з автором статті перед її публікацією він їхав в одному купе з Ленінграда до Москви. Той попередив, що готує матеріал за вказівкою Й. Сталіна, який наказав вилаяти картину, але режисера не знищувати¹⁰⁴⁴. Режисера звинувачували в перекручуванні історії, формалізмі та трюкацтві. «Невдача режисера Кавалерідзе повчальна не лише для нього самого. Він

¹⁰⁴⁰ «Коліївщина». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8tDKVgO8kGk> (дата звернення: 21.11.2020).

¹⁰⁴¹ «Прометей». Художній фільм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-_WVitjXd7s&t=11s (дата звернення: 15.11.2020).

¹⁰⁴² Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 238.

¹⁰⁴³ Галкін Л. Іван Кавалерідзе: митець і влада. С. 259.

¹⁰⁴⁴ Іван Кавалерідзе. Вказ. праця. С. 238.

знехтував основну вимогу соціалістичного реалізму»¹⁰⁴⁵, – таким був підсумок критичної статті, передрукованої в багатьох періодичних виданнях.

Українфільм протягом 4-х днів проводив трудові збори колективу, на яких проходило обговорення «Прометей». Редакція журналу «Радянське кіно» надрукувала частину виступів працівників Київської кінофабрики – С. Лазуріна¹⁰⁴⁶, П. Коломойцева¹⁰⁴⁷, А. Добровольського¹⁰⁴⁸. Редактор – консультант і сценарист А. Добровольський зауважив, що самі працівники студії ввели І. Кавалерідзе в оману, сказавши йому, що фільм хороший. «І от усім цим, відсутністю правдивості в висловленнях, ми сприяли тому, що Кавалерідзе так важко переживав удар; адже він вірив ліпшому, а йому говорили лише приємне»¹⁰⁴⁹. Як міг картину захищав Г. Колтунов, проте таких людей була меншість. Майже всі піддали режисера критиці, навіть оператор, який знімав «Прометей» разом із І. Кавалерідзе. Після цього випадку режисер більше не працював з М. Топчієм¹⁰⁵⁰. У своєму виступі І. Кавалерідзе сказав, що розцінює зауваження партії як велику увагу до його роботи та як необхідну допомогу художнику, який шукає правильних шляхів опанування методу соціалістичного реалізму.¹⁰⁵¹ Це покаяння в гріхах було розцінене як скупе і недостатньо самокритичне¹⁰⁵². Після такої критики в загальнодержавному масштабі І. Кавалерідзе було заборонено ставити фільми на історичну тематику і працювати з молодим поколінням. Згодом про ситуацію із критикою «Прометей» він говорив, що голосливим звинуваченням був націоналізм, і йому так і не пояснили, де він, у чому саме і який: український, грузинський чи російський¹⁰⁵³. У 1936 р. комісаріат фінансів повідомляв КП(б)У, що вартість заборонених фільмів у 1935 р., серед яких був і «Прометей», складала більше 6 мільйонів карбованців¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁴⁵ Груба схема замість історичної правди. *Радянське кіно*. 1936. № 3. С. 3.

¹⁰⁴⁶ Лазурін С. Повчальний урок. *Радянське кіно*. 1936. № 3. С. 6.

¹⁰⁴⁷ Коломойцев П. Бракує критики й керівництва у творчій роботі. *Радянське кіно*. 1936. № 3. С. 11.

¹⁰⁴⁸ Добровольський А. Про щирість у творчому колективі. *Радянське кіно*. 1936. № 3. С. 20.

¹⁰⁴⁹ Там само. С. 21.

¹⁰⁵⁰ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 238.

¹⁰⁵¹ Кавалерідзе І. Неоцінима допомога. *Радянське кіно*. 1936. № 3. С. 10.

¹⁰⁵² Невдача режисера Кавалерідзе повчальна не тільки для нього самого. *Радянське кіно*. 1936. № 3. С. 4–5.

¹⁰⁵³ Іван Кавалерідзе. Вказ. праця. С. 238.

¹⁰⁵⁴ ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 6872. Арк. 57.

Режисер написав листа до керівника кіногалузі Б. Шумяцького, відповіді від якого він так і не отримав. Наприкінці 1970-х рр. І. Кавалерідзе згадував, що це звернення йому здається неймовірно наївним, після того, що пережито в 1937–1938 рр. «Вельмишановний Борисе Захаровичу! Сім років я працюю в кінематографі, сім років добиваюся можливості бодай би десять хвилин порозмовляти з вами. Цієї можливості добитися не можу. Тепер я маю піти з кінематографа. А я ж той матеріал, з якого за деякої уваги до мене з боку керівництва міг би вийти непоганий майстер кіно. Майстрів не так і багато в нас. Який же сенс, чи по-господарськи це, коли ви уб'єте мене, не заглянувши навіть мені в очі. Між мною – працівником кіно, й кінокерівництвом існує весь час безодня»¹⁰⁵⁵. Після невдачі з «Прометеєм» І. Кавалерідзе отримав пропозицію екранізувати М. Гоголя. Проте невдовзі уже готовий ним сценарій «Тараса Бульби» довелося покласти до шухляди¹⁰⁵⁶. Щодо відзнятої картини «Стожари», то у мемуарах режисера знаходимо такий запис: «1938 р. Мене змушують працювати над фільмом «Стожари» за сценарієм Вадима Охріменка. На зйомки щоденно привозить кадровик. Прикинутися хворим, якимось відмовитися од цієї роботи за таких умов просто неможливо. Це був час, коли насаджували підозру, а за еталон пильності оголошували Павлика Морозова»¹⁰⁵⁷. До кінця 1930-х рр., під пильним наглядом І. Кавалерідзе створив 3 ліричних кіноопери – «Наталку Полтавку», «Запорожця за Дунаєм» та «Стожари». Про подальший нагляд свідчить той факт, що в одному із агентурних донесень на режисера О. Довженка про засідання активу Київської кінофабрики, датованому 26 грудня 1940 р., зазначається, що І. Кавалерідзе стоїть на формулярному обліку і розробляється як український контрреволюціонер¹⁰⁵⁸.

Режисера О. Гавронського теж відзначили поряд із О. Довженком та І. Кавалерідзе на нараді з питань роботи Українфільму в 1933 р. У кіно він прийшов у 1924 р., як і багато інших працівників, із театру. У зв'язку із засудженням за революційну діяльність, О. Гавронський був змушений виїхати за межі імперії, деякий час навчався на філософських факультетах у Німеччині та Швейцарії. Після

¹⁰⁵⁵ Іван Кавалерідзе. Вказ. праця. С. 238–239.

¹⁰⁵⁶ Іван Кавалерідзе. Вказ. праця. С. 179.

¹⁰⁵⁷ Іван Кавалерідзе. Вказ. праця. С. 241.

¹⁰⁵⁸ ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 389.

революції він повернувся з Європи і поринув у театральну роботу, якою почав займатися, перебуваючи за кордоном. З 1924 по 1925 рр. О. Гавронський очолював кіноакторську школу, засновану режисером Б. Чайковським, а після її закриття виїхав до Ленінграда. Саме там він і почав знімати кінофільми. Спочатку у співавторстві – «Коло» (1927 р.), згодом самостійно – «Кривий Ріг» (1928 р.). Свій третій фільм «Міст через Випь», О. Гавронський знімав разом із режисером Н. Верховським. У 1928 р. режисер вирушає працювати на Одеську кінофабрику, де ставить фільм «Темне царство» про побут міщанства дореволюційних часів¹⁰⁵⁹. Після цього О. Гавронський знову повертається до Ленінграда. Там його прізвище потрапляє до доповіді ОДПУ щодо антирадянської позиції серед творчої інтелігенції. Повідомлялося про режисера О. Гавронського, який зазначав, що причини провалів та неробочого настрою художніх кадрів у кінематографії в такому ж жахливому стані, як і сама країна¹⁰⁶⁰. У 1931 р. О. Гавронський повернувся до України. На Київській кінофабриці він починає працювати над стрічкою «Кохання» і паралельно із режисерською роботою викладає на художньому факультеті КДІКу. На думку дослідника О. Безручка, кандидатуру О. Гавронського для викладання в інституті міг запропонувати О. Довженко¹⁰⁶¹. Про їхній зв'язок свідчать сексотські доноси, в одному з яких вказано, що О. Довженко був центральною фігурою, навколо якої гуртувалися художні працівники, а серед прізвищ людей, які збиралися на зустрічах у довженківській квартирі, згадувалося прізвище О. Гавронського¹⁰⁶².

З початком чисток розпочався і тиск на О. Гавронського, який мусив здати фільм у прискореному темпі, що було неможливим. Публікації обвинувачувального характеру не забарилися, режисера піддали критиці за те, що він публічно не проаналізував своїх помилок і недоліків у фільмі «Кохання»¹⁰⁶³. Організація О. Гавронським у кіноінституті, де він викладав кінорежисуру, окремої групи здібних студентів, стала приводом до звинувачення у контрреволюційній

¹⁰⁵⁹ Ще два фільми. *Кіно*. 1929. № 13. С. 11.

¹⁰⁶⁰ Из доклада секретно-политического отдела ОГПУ «Об антисоветской деятельности среди интеллигенции за 1931 год». *Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953*. С. 161.

¹⁰⁶¹ Безручко О.В. Кінорежисери-педагоги: О.Й. Гавронський, О.П. Довженко, В.І. Івченко. С. 50.

¹⁰⁶² ГДА СБ України. Ф. 65. Спр. С-836. Т. 1. Арк. 77–78.

¹⁰⁶³ Олександр Безручко. Репресований кінорежисер Олександр Йосипович Гавронський. *Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять*: Статті й документи. С. 122.

троцькістській діяльності. Викриття цієї нібито нелегальної троцькістської організації здійснила комісія з чистки партії¹⁰⁶⁴. Наприкінці 1933 р. цих студентів разом із їхнім викладачем виключили з інституту. А в січні 1934 р. О. Гавронського заарештували. Спочатку його засудили до 5 років ув'язнення, а в 1937 р. – ще до 5 років. Обидві його архівно-слідчі справи – 1934 і 1937 р. зберігаються в Російській Федерації¹⁰⁶⁵, що ускладнює шлях до повноцінного дослідження постаті цього режисера.

Із архівно-слідчих справ студентів М. Сасима та О. Ніколаєнка дізнаємося, що колишній режисер Київської кінофабрики проходив по слідчій справі № 354 як активний троцькіст, засуджений за контрреволюційну діяльність¹⁰⁶⁶. Активна фаза допитів розпочалася після того, як партійний слідчий Мутилін у лютому 1937 р. доповів про те, що у вбиральнях Київської кінофабрики у 1936 р. поширювалися контрреволюційні лозунги. У 1937 р. у кабінеті режисера О. Довженка бюсту Й. Сталіна відірвали голову, а директор П. Нечес ніяк не відреагував¹⁰⁶⁷. Поруч із цим партійний слідчий у записці згадав О. Гавронського і створену ним «нелегальну троцькістську контрреволюційну групу так званих обдарованих творчих працівників»¹⁰⁶⁸. За його словами, ця група нелегально збиралася на квартирах, заслуховуючи доповіді на різні політичні теми, критикуючи політику партії та обмовляла Й. Сталіна. За свідченнями члена ВКП (б) Полякова, згодом студенти були поновлені в кіноінституті, а після закінчення навчання більша частина з них була направлена працювати на Київську та Одеську кінофабрики. Партійний слідчий був обурений тим, що частина тих студентів – М. Сасим, Т. Ференц та інші користуються довірою О. Довженка, який взяв їх до себе в групу працювати над фільмом «Щорс»¹⁰⁶⁹.

В. Зорін, який проходив у справі як один з організаторів групи, на допиті у лютому 1937 р. стверджував, що ідея належала саме О. Гавронському. Згідно зі свідченнями В. Зоріна директор Одеської кінофабрики Д. Хміль звільнив з роботи

¹⁰⁶⁴ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 58835 ФП. Т. 2. Арк. 79.

¹⁰⁶⁵ Олександр Безручко. Репресований кінорежисер Олександр Йосипович Гавронський. С. 128.

¹⁰⁶⁶ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 58835 ФП. Т. 1. Арк. 57.

¹⁰⁶⁷ ЦДАГО України. Ф. 2. Оп. 20. Спр. 7099. Арк. 12.

¹⁰⁶⁸ Там само. Арк. 9.

¹⁰⁶⁹ Там само. Арк. 9.

О. Гавронського за контрреволюційну діяльність, проте, будучи директором кіноінституту, звідти його не виключив¹⁰⁷⁰. На допиті В. Зорін стверджував, що О. Гавронський та студент М. Сасим засуджували політику партії на селі в 1932 р.¹⁰⁷¹. М. Сасима, який працював лаборантом у режисерській майстерні О. Довженка, у вересні 1936 р. звільнили із Київської кінофабрики, «як людину, яка і у минулій своїй діяльності і в теперішній ідеології є ворожою»¹⁰⁷². М. Сасим на допитах винним себе не визнавав. Він підтверджував те, що у 1933 р. був організатором та керівником творчої групи в кіноінституті, проте вона не була контрреволюційною, а створювалася виключно для творчої роботи¹⁰⁷³. На відміну від В. Зоріна, М. Сасим стверджував, що ідея створити групу студентів належала йому, а не викладачеві О. Гавронському¹⁰⁷⁴. О. Гавронський вийшов на волю лише 1955 р. Наступного року його було повністю реабілітовано. Невдовзі після цього, у 1958 р., О. Гавронський помер, провівши у таборах більше 20 років.

На початку 1930-х рр. іще спостерігалось відстоювання ідеалів українізації. У січні 1930 р., на засіданні комісії правління для приймання фільмів власного виробництва, обговорювали стрічку режисера Київської кінофабрики А. Кордюма «Вітер з порогів»¹⁰⁷⁵. Темою фільму було будівництво Дніпрогесу і, як наслідок, руйнація сільського укладу життя. З цим не міг змиритися старий лоцман, а от його син, навпаки, вітав прихід прогресу. Члени комісії картину сприйняли добре, відзначивши хорошу роботу режисера та оператора. Судячи з виступу А. Кордюма, він був здивований цим. «Коли я здавав картину на фабриці, там її так розчихвостили, що ви й уявити собі не можете. Тов. Довженко договорився до того, що вона майже контрреволюційна»¹⁰⁷⁶. Проте режисерові все ж довелося виправдовуватися за деякі речі. М. Макотинський зробив зауваження з приводу написів російською мовою. «Там на Дніпрельстані в їдальні подано напис російською мовою. Чи не можна було-б подати його українською мовою. Як хочете,

¹⁰⁷⁰ ЦДАГО України. Ф. 263. Спр. 58835 ФП. Т. 1. Арк. 151.

¹⁰⁷¹ Там само. Арк. 150.

¹⁰⁷² Там само. Арк. 173.

¹⁰⁷³ Там само. Арк. 179.

¹⁰⁷⁴ Там само. Арк. 188–189.

¹⁰⁷⁵ «Вітер з порогів». Художній фільм.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R2zKWadVj7o> (дата звернення: 14.11.2020).

¹⁰⁷⁶ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 169. Арк. 452.

а мене покоробило трошки, що Дніпрельстан, Дніпро, пороги, Катеринославщина й жодного українського напису. Це український фільм, на українському матер'ялі поставлений українськими силами, в серці України, на Дніпровських порогах і там російські написи»¹⁰⁷⁷. На це режисер відповів, що там їдальня МСПО (Московський союз споживчих товариств), тому і написи російські. А. Кордюм зазначив, що в нього є кадри без написів і це можна замінити ними. Разом з цим, А. Кордюм сказав, що дефектом також є його схилення в бік етнографізму, за що йому незручно і за інших обставин цього можна було б уникнути. За словами режисера, сценарій писався 3 дні і дописував він його уже на порогах, тому така поспішність відбилася на побудові усієї картини¹⁰⁷⁸. І. Кавалерідзе згадував, як в одному із випусків журналу «Советское кино» за 1934 р. стрічки А. Кордюма, Б. Тягна, Ф. Лопатинського було названо націоналістичними. А в статті І. Іваницького режисера звинувачували у поблажливому ставленні до класового ворога¹⁰⁷⁹. На Українфільмі А. Кордюм зняв ще кілька картин: «Мірабо» – історичний фільм про повстання матросів на французькому крейсері «Мірабо» у 1919 р. під час революційних подій в Одесі¹⁰⁸⁰, стрічка «Полум'я гір» розповідала історію боротьби західноукраїнських лісорубів проти польської влади. Згодом режисерові довелося покинути роботу в Українфільмі. Протягом 1935-1940 рр. А. Кордюм працював на кінофабриці «Узбекфільм» у Ташкенті.

Для тих років актуальною темою для фільмування був Донбас. «Ентузіазм» («Симфонія Донбасу») Д. Вертова став першим звуковим радянським фільмом. Планувалося, що звуковою картиною буде «Коліївщина» І. Кавалерідзе, проте її вихід було затримано на цілий рік¹⁰⁸¹. Комісія Українфільму з перегляду 2 листопада 1930 р. відзначила, що окремі місця зроблені з високою майстерністю, проте в цілому картина трохи затягнута. Було вирішено скоротити її до 6 частин, а також взяти до уваги необхідність її популяризації як першого

¹⁰⁷⁷ Там само. Арк. 451 (зв)–452.

¹⁰⁷⁸ Там само. Арк. 452 (зв).

¹⁰⁷⁹ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 237.

¹⁰⁸⁰ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1 Спр. 199. Арк. 171.

¹⁰⁸¹ Іван Кавалерідзе. Вказ. праця. С. 237.

звукового фільму¹⁰⁸². У лютому 1931 р. на засіданні кіно секції ВРК НКО обговорювали питання, який фільм пустити першим – «Симфонію Донбасу» Д. Вертова чи «13 днів» («Процес про справу Промпартії») – хронікальну стрічку, в центрі якої був сфальсифікований політичний процес у Москві проти дореволюційних інженерів, яких звинувачували в шкідництві на промисловості. У межах УСРР фільм «13 днів» було вирішено демонструвати першим¹⁰⁸³. «Симфонія Донбасу» стала приводом до звинувачень у пресі. У статті «Клясова боротьба в кіно» поруч із Ф. Лопатинським, якому приписували романтизацію минулого у стрічці «Кармелюк», Д. Вертов, навпаки, обвинувачувався в російському шовінізмі. «Режисер Вертов знімав в Донбасі фільм «Ентузіазм» і наробив низку великодержавних помилок, вважаючи, що в Донбасі зовсім немає українців. Сліпоту свою Вертов може вилікувати при бажанні й без сторонньої допомоги – саме життя промовляє не за Дзигу Вертова»¹⁰⁸⁴. Невдовзі після виходу «Симфонії Донбасу» режисер повернувся до Москви. Дослідник Л. Госейко називає Д. Вертова випадковою людиною, яка працювала в Україні через вигнання із Москви¹⁰⁸⁵. Дійсно, обставина зі звільненням із Совкіно стала тим поворотним пунктом, внаслідок якого він починає свою роботу в Україні.

У 1930-х рр. тенденція до знімання фільмів, присвячених українській історичній тематиці, для партії не була пріоритетною. Порівняно із попереднім десятиліттям таких картин було менше, а якщо й знімалися, то під пильним оком керівництва усіх рівнів. Актуальною була тема протистояння українських селян Західної України з польськими панами. «Невдачу» Ф. Лопатинського із фільмом «Кармелюк» було доручено виправити режисерові Одеської кінофабрики Г. Тасіну. Стрічка вийшла на екрани в 1938 р. і, на відміну від своєї попередниці, під заборону не попала. Проте І. Кавалерідзе відзначав, що картина Ф. Лопатинського була набагато кращою¹⁰⁸⁶. Перед цим Г. Тасін зняв «Назара Стодолю» за мотивами п'єси Т. Шевченка. Загалом

¹⁰⁸² ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 169. Арк. 174.

¹⁰⁸³ Там само. Арк. 177.

¹⁰⁸⁴ Мускін В. Клясова боротьба в кіні. *Кіно*. 1931 № 11–12. С. 3.

¹⁰⁸⁵ Понад століття українського кіно – інтерв'ю з кінознавцем Любомиром Госейком 3 04 хв. 30 с. до 04 хв. 50 с. URL: <https://hromadske.ua/posts/ponad-stolittya-ukrayinskogo-kino-intervyu-z-kinoznavcem-lyubomirom-gosejkom> (дата звернення: 04.06.2020).

¹⁰⁸⁶ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 174.

його режисерська кар'єра у 1920-х рр. складалася досить успішно. У роки Другої світової війни Г. Тасін працював на кіностудії в Ташкенті, з 1944 р. розпочав свою роботу в Києві, знімаючи документальне кіно. Фільми кінця 1930-х рр. стали приводом до звинувачень у «національному ухилі». Тож від знімань художніх фільмів він був відсторонений. Г. Тасін, як і О. Довженко, став лауреатом Сталінської премії I ступеня, яку отримав у 1948 р.

Варто відзначити, що режисер прагнув поїхати в закордонне відрядження.

У жовтні 1930 р. Г. Тасін у листі до Правління Українфільму писав про свої заслуги перед українським кінематографом, згадуючи свою адміністративну роботу на початку 1920-х рр., і той факт, що всі фільми, зняті ним, оцінювалися не нижче задовільного рівня. Режисер наголошував на своєму бажанні знімати звукове кіно, на користь чого вказав, що має абсолютний слух, велику слухову пам'ять і теоретичну музичну підготовку¹⁰⁸⁷. У 1927 р., коли він перейшов з Ялтинської кінофабрики на Одеську, в угоді прописувався пункт про закордонне відрядження. І, як зазначав режисер, у грудні 1929 р. він отримав з цього приводу відповідні постанови Правління, колегії НКО і ЦК КП(б)У. Але з невідомих йому причин він випав із групи, яка їздила за кордон на чолі з С. Ореловичем. Г. Тасін, посилаючись на постанову ЦК ВКП (б) про кадри, зазначав, що має право на таке відрядження. Тож прохав надати йому та оператору М. Бельському, з яким він працював, таку можливість¹⁰⁸⁸. Г. Тасін ще восени 1928 р. разом із актором А. Бучмою і редактором В. Радишем у заяві до ВУФКУ намагалися домогтися поїздки за кордон¹⁰⁸⁹. ВУФКУ надіслало відповідного листа до НКО¹⁰⁹⁰. Перед цим ВУФКУ планувало відправити за кордон у березні-квітні 1928 р. П. Нечеса, А. Бучму, О. Соловійова, Г. Тасіна і М. Бельського¹⁰⁹¹. Проте з цього нічого не вийшло, судячи із листа Г. Тасіна 1930 р.

Картина Г. Тасіна «Нічний візник» потрапила до списку заборонених і була знята з прокату в 1937 р. Підставою для цього стало зображення О. Рикова, яке нібито було в кількох кадрах фільму. О. Риков на той час уже став «ворогом

¹⁰⁸⁷ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1 Спр. 199. Арк. 87 (зв).

¹⁰⁸⁸ Там само. Арк. 87 (зв).

¹⁰⁸⁹ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 135. Арк. 27.

¹⁰⁹⁰ Там само. Арк. 25–26.

¹⁰⁹¹ Там само. Арк. 32.

народу», будучи заарештованим у лютому того ж року. Хоча після перевірок у доповідних записках до начальника Головного управління репертуарного контролю (ГУРК) говорилося, що на зображеннях сімейних портретів, які висіли на стіні в головного героя Гордія Ярощука, не було зображення О. Рикова, а був лише віддалено схожий¹⁰⁹². Оперативний уповноважений повідомляв, що передивлявся зазначені кадри декілька разів через апарат «Аласкоп», що давало можливість зупиняти стрічку, і був упевнений, що ніяких підстав говорити про зображення О. Рикова немає. Окрім того, зазначалося, що зображення О. Рикова не могло бути в квартирі головного героя, який за своїми ідейними переконаннями підтримував білогвардійців. Пропонувалося лишити картину без подальшої її переробки, або заборонити. Було обрано другий варіант. Дана ситуація показує, наскільки боротьба між Й. Сталіним та його політичними конкурентами відбивалася на кіномистецтві. У цьому контексті показовою є ситуація з фільмом П. Чардиніна «Укразія» у тому ж 1937 р. Під час підготовки до повторного перепрокату стрічку скоротили вдвічі, так і не закінчивши її монтаж. Причиною цього стало «перетворення» одного зі сценаристів, а саме М. Борисова, на «ворога народу». Лише 2013 р. Довженко-Центру вдалося отримати з Москви незакінчений монтаж 1930-х рр. і реконструювати стрічку.

У 1930 р. відзначали 25 річницю початку революції 1905 р., тому готувалися і фільми на цю тематику. Режисер Б. Тягно знімав «Фата моргану» за мотивами повісті М. Коцюбинського, П. Долина - картину «Чорні дні», сюжетом якої була «дика розправа царського уряду з селянами села Сорочинець»¹⁰⁹³. Зберігся протокол обговорення останньої від 8 грудня 1930 р. На думку М. Бажана, картина була досить посередньою, як для ювілейної, і без кардинальних виправлень пускати її на екрани було б шкідливо¹⁰⁹⁴. П. Долинні закидали відсутність думки про наростання революційних сил та те, що не було лозунга про керівництво пролетаріату селянським рухом¹⁰⁹⁵. Очевидно від режисера очікували героїзації революційних

¹⁰⁹² Докладная записка начальнику ГУРК тов. Василевскому. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/Dokladna-zapyska.pdf>. (дата звернення: 21.01.2020).

¹⁰⁹³ ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 199. Арк. 171.

¹⁰⁹⁴ Там само. Арк. 29.

¹⁰⁹⁵ Там само. Арк. 30.

подій 1905 р. Корнійчук, який разом із режисером переробляв початковий сценарій, зазначив, що цю роботу вони провадили в поїздах у скажених умовах. На обговоренні Корнійчук розповів, що вони з П. Долиною поїхали у Сорочинці, щоб розпитати в учасників та свідків тієї трагедії деталі. «Учасники цього повстання сказали тільки, що після того, як 4 години простояли на снігу, все село захворіло, а в основному, що було, вони сказати не могли й сварились між собою»¹⁰⁹⁶. За словами Корнійчука, Пижов – один із активних учасників повстання, а зараз позапартійна людина, поставився до них вороже і нічого не сказав. Сам режисер наголосив на тому, що знав про хиби сценарію і не мав часу все виправити, адже йому було наказано здати його на 58 днів раніше запланованого¹⁰⁹⁷. У зв'язку з тим, що наступного дня фільм треба було вже везти до Харкова, було вирішено, що за 1 день треба зробити всі підчистки і підрізки¹⁰⁹⁸. Після 1932 р. П. Долина вже не знімав художніх фільмів. Дослідники пов'язують це із виходом критичної статті про режисера¹⁰⁹⁹. Надалі він працював у відділі освітнього кіно. Під час Другої світової війни був евакуйований до Ташкента. Після повернення до України працював директором Київського музею театрального мистецтва.

Для українського суспільства 1930-ті рр. стали тяжким випробуванням. Становище кінорежисерів у такому психологічному кліматі залежало від того, наскільки вони були готові відповідати партійним правилам гри. І. Кавалерідзе у 1960-х рр., описуючи 1930-ті рр., зазначив, що починаючи відтоді режисери поступово прийняли новий порядок у виробництві картин, і за 30 років стали поважати циркуляри. За його словами, кінофабрика оголосила формалізмом всілякі пошуки, а пошукачів – прокаженими, від яких треба ізолювати здорових людей¹¹⁰⁰. Режисер і мемуари свої так назвав – «Прокажений Іван». О. Довженко теж відзначав, що з посиленням бюрократизації та контролю за творчими процесами у кінематографі, творчість почала витіснятися редагуванням. Безкінечні суперечливі поправки, залякування помилками поставили режисерів у положення льотчиків,

¹⁰⁹⁶ Там само. Арк. 34.

¹⁰⁹⁷ Там само. Арк. 35.

¹⁰⁹⁸ Там само. Арк. 36.

¹⁰⁹⁹ Качура Я. Ідеологічними манівцями: (репліка з приводу творчості т. П. Долини). *Кіно*. 1932. № 3/4 (111/112). С. 21.

¹¹⁰⁰ Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика. С. 168.

яким перед вильотом показали фільм з усіма можливими варіантами катастроф¹¹⁰¹. Кінорежисери, як і вся плеяда митців, за влучним висловом Дж. Мейса, почували себе деміургами, творячи абсолютно новий культурний світ¹¹⁰². Тож, коли влада почала активно конструювати парадигму цього культурного світу, за творчістю режисерів уважно стежили. На місцевому та загальнодержавному рівнях процвітав тотальний контроль за виконаннями планів та дотриманням методу соціалістичного реалізму. Дуже часто режисерам доводилося виправдовуватися за ті чи інші «огріхи» і далеко не всі картини потрапляли на екрани. Дослідник Л. Госейко називає період 1930-х рр. кіноцидом,¹¹⁰³ і на це є підстави. Дійсно, майстри екрану, як й інші представники кіл інтелігенції, часто ставали заручниками своєї професії, деякі з них поплавилися за це власним життям (Л. Курбас, Ф. Лопатинський), творчою свободою (О. Довженко, І. Кавалерідзе), режисерською кар'єрою в кіно (Г. Стабовий).

¹¹⁰¹ ЦДАМЛМ України. Ф. 690. Оп. 2. Спр. 5. Арк. 3.

¹¹⁰² Джеймс Мейс. Комунізм та дилеми національного визволення: Національний комунізм у радянській Україні, 1918–1933. С. 191.

¹¹⁰³ Лекція Любомира Госейка «Les tartares versus "Тарас Трясило" у контексті французького кінопрокату». 3 15 хв. 05 с. до 15 хв. 15 с. URL: https://www.youtube.com/watch?v=lfS_YJRB3bWQ (дата звернення: 10.05.2020).

ВИСНОВКИ

В історіографії кінорежисури 1920–1930-х рр. можна виокремити два періоди: радянський (1930–1991 рр.) та сучасний (1991 р. – початок XXI ст.), які різняться методологічними підходами, а також використаними джерельними комплексами. Проте узагальнюючої фундаментальної праці, присвяченій даній проблематиці, в історичній науці досі не створено. Джерельна база, яка була залучена при написанні дисертаційного дослідження (матеріали центральних і регіональних архівів, матеріали адміністративної практики, спеціалізовані періодичні видання, художні фільми досліджуваного періоду, нарративні джерела), а також методологія дослідження дали можливість дослідити місце кінорежисури в процесах національно-культурного розвитку України у 1920–1930-х рр.

Кінематограф, як вид мистецтва зі здатністю завуальовано впливати на широкі маси населення, мав велике значення для більшовиків. Влада використовувала кіно як своєрідного рупора нової ідеології, інструмент конструювання нової радянської людини. Кінорежисери, як безпосередні творці фільмів, мали бути гвинтиком цієї системи.

Вимушені більшовицькі поступки 1920-х рр., виражені через НЕП, політику українізації, не могли не позначитися на соціально-економічному і культурному житті УСРР. У цей час українська кінематографія, як й інші республіканські, була автономною. Методи державного контролю, перебуваючи на стадії формування, не були перешкодою для реалізації господарських та творчих планів, які реалізовувалися в українському кіновиробництві за участі ВУФКУ. Ця державна кінематографічна організація мала на території України монополію кіновиробництва, прокату, збуту і купівлі фільмів. Протягом автономного періоду української кінематографії (1922–1930 рр.) кіногалузь розбудовувалася досить швидкими темпами, не в останню чергу завдяки господарському хисту таких її очільників, як З. Хелмно. У той же час не можна стверджувати, що 1920-ті рр. були періодом виключного успіху. Відомими є випадки припинення вже розпочатих зйомок, на які вже витрачені кошти, доручення зйомок менш кваліфікованим

працівникам з РСФРР, про що зазначав у зверненнях сценарист ВУФКУ український письменник О. Досвітній.

З 1927 р. ВУФКУ почало активну міжнародну роботу, фільми продавалися за кордон, проте чіткого розмежування між національними кінематографіями за кордоном не було, часто фільми ВУФКУ сприймалися за кордоном як російські, що потребувало додаткових пояснень від українських кінопрацівників, які були недостатньо представлені за кордоном. Та, незважаючи на ці нюанси, український кінематограф за своєю потужністю був одним із найкращих у СРСР. На 91,1 % усього радянського кінопрокату найбільші частки припадали на російську та українську кіноіндустрію – 69,2 % та 21,9 % відповідно. Невідворотним стало економічне протистояння між ВУФКУ і Совкіно – аналогічною російською кіноорганізацією. Совкіно вдавалося до таких практик, як бойкот закупівлі кінокартин українського виробництва, гальмування їх прокату на території РСФРР та інших республік, видавання за кордоном фільмів виробництва ВУФКУ за свої, наполягання на спільному перепрокаті картин, який був економічно не вигідний ВУФКУ тощо. Такі заходи з боку Совкіно є доказами на підтвердження тези про культурний колоніалізм у кінематографі СРСР. Про це свідчать і закиди в російській пресі, де в карикатурних формах висміювався національний характер українського кіно.

Партійно-державна політика у сфері кіно була націлена на централізацію усього кіновиробництва. Адміністратори української кіногалузі, а також НКО, якому підпорядковувалося ВУФКУ, ЦК КП(б)У виступали проти централізації, яка не відповідала національно-культурним інтересам республік. Численні спроби завадити нападкам з Москви не мали результату. У 1930 р. за ініціативи РНК СРСР ВУФКУ ліквідували, а на його базі створили республіканський орган кінопромисловості «Українфільм», з підпорядкуванням Москві. Протягом 1930-х рр. мінялися назви керівних органів кінематографії, проте суть бюрократизованої централізаторської політики, яка контролювала все, лишалася незмінною.

Свідченням того, що самостійний вектор українського кіно обірвався, є спеціалізована преса, зокрема журнал «Кіно». У 1920-х рр. на сторінках цього друкованого органу ВУФКУ обговорювалися важливі питання сфери кіноіндустрії,

розміщувалися інтерв'ю з кінорежисерами, нотатки щодо процесів зйомок та багато іншого. Коли почалися перші наступи на самостійність кіноорганізацій, на шпальтах «Кіно», як друкованого органу ВУФКУ, публікувалися виступи проти політики централізації у сфері кіно. Після згорання українізації і ліквідації ВУФКУ проблематика часопису змінилася. Публікації стали звуженими, переобтяженими цензурою, схематичністю, насиченими тематичними планами і завданнями, які ставилися перед кіногалуззю, що, у свою чергу, віддзеркалювало стан речей у самому кінематографі радянської України.

Осередками кіновиробництва були кінофабрики. Завдяки зусиллям ВУФКУ ялтинські та одеські павільйони поступово перетворилися на повноцінні кінофабрики, фактично без матеріальної допомоги уряду. Подальші успіхи кіновиробництва та попит на фільмову продукцію призвели до реалізації проєкту будівництва кінофабрики в Києві, який затягнувся. Причинами цього були фінансові складнощі, спричинені як діями з боку Совкіно, неактивною позицією уряду, так і недостатньою організованістю загалом, адже реалізація подібних амбітних проєктів потребувала не лише значних капіталовкладень, але й підготовки. У 1930-х рр. Київська та Одеська кінофабрики стали осередками реалізації планового фільмовиробництва, через недовиконання якого оголошувалися в пресі «кандидатами на чорну дошку» і «боржниками культурної революції».

На початку 1920-х рр., коли радянська кінорежисура почала формуватися і не було розвиненої системи кіноосвіти, режисерами ставали різні люди. Серед них були досвідчені, які мали відношення до фільмування за імперських часів, або до театру (П. Чардинін, Л. Курбас, Ф. Лопатинський, М. Охлопков, А. Лундін, Б. Глаголін), так і люди без подібного досвіду – колишній військовий (Г. Стабовий), слідчий (П. Сазонов), адміністратори кіногалузі (Г. Тасін, О. Анощенко), скульптор (І. Кавалерідзе), маляр (О. Довженко), мандрівник навколо земної кулі (Г. Гричер-Чериковер).

Значною часткою режисерів, які працювали на кінофабриках ВУФКУ в Ялті та Одесі, були запрошені з інших республік, переважно з РСФРР. Загалом, майже всі запрошені режисери, які влаштовувалися на кінофабрики ВУФКУ, надовго там не затримувалися, і через деякий час їхали працювати, здебільшого до Москви чи

Ленінграда. Серед них: Д. Вертов, А. Лундін, В. Турін, В. Гардін, Б. Глаголін, І. Перестіані, Е. Мухсін-Бей. Київська кінофабрика хоч і була престижною, та для місцевих кінопрацівників Україна була відірваним від центру місцем, робота в якому, здебільшого, була тимчасовим етапом кар'єри.

Друга половина 1920-х рр. була перспективною для українців, які долучалися до роботи в кіносфері. Тенденції збільшення кількості українських кінопрацівників на Одеській кінофабриці простежуються з 1926 р., чого не можна сказати про Ялтинську, де весь режисерський штат склали режисери з РСФРР. Станом на 1929 р. на Київській кінофабриці половину режисерів художніх фільмів склали українці. Незважаючи на їх залучення до кінематографа, другої половини 1920-х рр., частка українських режисерів не була переважаючою. Спостерігалася нерівноправність у трудових відносинах. На Одеській кінофабриці це виражалося у більшій заробітній платі запрошених режисерів. У той час, як українські режисери О. Довженко, М. Терещенко, Г. Стабовий отримували 350 карбованців, А. Кордюм, П. Долина – 182 і 172 карбованці відповідно, запрошені режисери з інших республік отримували в рази більше: П. Чардинін – 900, І. Перестіані – 750, В. Вільнер – 600, М. Охлопков – 560, Г. Гричер-Чериковер – 550. Зверхнє ставлення російських режисерів до українців на Одеській кінофабриці в 1927 р. мало не призвело до прямого протистояння, ініціаторами якого були М. Охлопков, К. Фельдман, Г. Гричер-Чериковер та інші. До того ж, у разі нестачі режисерських кадрів серед адміністрації кіногалузі зберігалася тенденція шукати їх поза межами України, не даючи можливостей українським помічникам режисерів працювати. У цьому контексті показовими є звільнення Ф. Лопатинського, відхід від роботи в кіно Л. Курбаса.

Кінорежисерів часто обмежували в процесі роботи. Адміністративні органи кіногалузі здійснювали контроль над випуском кінокартин, починаючи із обговорень сценаріїв для постановки і закінчуючи випуском картини. Правління ВУФКУ, репертуарний комітет чи дирекція кінофабрики могли вносити зауваження, корективи, вимоги, що стосувалися переробки сценарію, окремих відзнятих епізодів, або ж в цілому критикувати фільм. Вплив режисерів на вирішення питань, безспоредньо пов'язаних із їхньою компетенцією, не був значним. Найменшу

дрібницю потрібно було узгоджувати із керівництвом, що гальмувало темпи роботи, яка й так була обмеженою в часі. О. Довженко і вся знімальна група під час роботи над фільмом «Земля» кілька днів чекали дозволу від дирекції кінофабрики задіяти в одній зі сцен хор із духовим оркестром, бо це була перевитрата, не запланована заздалегідь. Обговорення відзнятих фільмів на художніх нарадах дирекції кінофабрики перетворювалося на виправдання режисера, який повинен був пояснювати, чому він саме так трактує ту чи іншу сцену. І, зазвичай, закінчувалося тим, що побажання дирекції, які часто не збігалися із баченням режисера, останній мав виконати. Так було з Ф. Лопатинським та стрічкою «Василина», О. Довженком з його «Землею» тощо. Л. Курбас за короткий час своєї роботи в кіно жодного разу не отримав сценарію, над яким би мав бажання працювати. Ф. Лопатинський неодноразово мав конфлікти із дирекцією, причинами яких була недостатня організованість у роботі та контролювання творчих процесів. О. Довженко замість того, аби знімати комедійні фільми, є автором «Арсеналу», «Аерограду», «Щорса».

Вплив українізації позначився на тематиці фільмів 1920-х рр. Можливою стала поява стрічок за мотивами українських письменників сучасності та минулого століття, пов'язаних з українською історією. Проте трактування сюжетів зводилося до перекручування історичних фактів і зведення всього до революційних подій. Фільми розкривали більшовицькі пропагандистські міфотворчі прагнення. Кінорежисери в цьому плані були центральними фігурами, які творили художні концепції.

Протягом утвердження сталінського тоталітарного режиму в 1930-х рр., ситуація погіршилася. Постійний контроль та цензура на всіх етапах роботи не сприяли творчій атмосфері. Утвердження методу соціалістичного реалізму, якого мали дотримуватися митці, перекреслювало їх творчу ініціативу. І. Кавалерідзе після заборони «Прометея» мав на трудових зборах колективу Київської кінофабрики 1936 р. пояснювати свою «невдачу» неправильним розумінням методу соціалістичного реалізму і дякувати партії за те, що вона надає необхідну «допомогу в розумінні своїх помилок». Тематичні плани, які стали невід'ємною частиною роботи кінематографістів, диктували строки здачі готових фільмів. Вихід картини нерідко приурочувався до річниць, пов'язаних із революційними подіями і тоді

графік роботи був напруженим. Такі ситуації бували в О. Довженка, коли він знімав «Івана», «Щорса». Часто сценарії розглядалися занадто довго і потім режисер мав за короткий проміжок часу внести корективи. О. Довженку надали зауваження з приводу виправлення сценарію «Щорса» на 59 день після його подачі до Головного управління кінематографом, у той же час вихід стрічки був приурочений до ювілейної дати. Існувала практика вимагати здачі сценарію на кілька місяців раніше, на що скаржився режисер П. Долина, який мав здати сценарій фільму «Чорні дні» на 58 днів раніше запланованого і це ж згодом він вказував як причину хиб сценарію, які йому закидали.

У 1930-х рр. кінорежисерів піддавали переслідуванням (О. Довженко), арештам як методу залякування (Г. Стабовий), серед них є жертви сталінського Великого терору (Ф. Лопатинський, Л. Курбас) і ті, кому було заборонено знімати художні фільми, фільми на історичну тематику, чи взагалі зачинено доступ до роботи в кіносфері (П. Долина, І. Кавалерідзе, Г. Стабовий). О. Довженку доводилося постійно працювати в атмосфері стежень та сексотських доносів. Г. Стабовий, справжнє прізвище якого Лятошинський, змінив своє прізвище, щоб приховати дворянське походження, військову службу в лавах УНР і мати можливість будувати життя в нових умовах. Поведінкові моделі пристосування до режиму, були типовим явищем у середовищі кінорежисерів, особливо тих, чие минуле не можна назвати зразковим для радянської людини. Серед кінорежисерів були й віддані режиму люди (А. Лундін, М. Охлопков, Б. Глаголін) і ті, хто здійснив моральний вибір працювати на переможців (О. Довженко, І. Кавалерідзе, Г. Стабовий). І ті, і інші заслуговують мати своє місце в історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

Джерела

А) неопубліковані

Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, м. Київ

Ф. 1. Верховна Рада України, мм. Харків, Київ (Всеукраїнський центральний виконавчий комітет / ВУЦВК / м. Харків)

Оп. 6

1. Спр. 125 Постанови ВУЦВКу і РНК УРСР про затвердження положень про Всеукраїнське управління кінематографії та фотографії, Всеукраїнського аптеко-управління, державні й громадські видавництва, про реорганізацію округів, зміну й доповнення 41 арт. Кримінально-процесуального кодексу УРСР, про поліпшення побуту дітей, поліпшення стану сільського господарства та з інш. питань. Оригінали. 15 січня 1930 р. – 17 червня 1930 р. 381 арк.

2. Спр. 1114 Статут Державного Українського тресту кіно-промисловості «Українфільм», постанови ВУЦВКу УСРС про план і фонд кінофікації України. 25 січня 1930 р. – 10 червня 1932 р. 24 арк.

Ф. 8. Міністерство юстиції України, м. Київ (Народный комиссариат юстиции УССР)

Оп. 3

3. Спр. 1285 Документи о рассмотрении проекта устава Всеукраинского фотокиноуправления / протокол, выписка из протокола, пояснительная записка, переписка. 21 января – 19 марта 1925 г. 15 арк.

Оп. 9

4. Спр. 1307 Документи о расследовании финансовых злоупотреблений в ВУФКУ / постановления, докладные записки, переписка. 7 декабря 1923 г. – 16 февраля 1926 г. 86 арк.

Ф. 166. Міністерство освіти і науки України, м. Київ (Народний комісаріат освіти Української РСР)

Оп. 2

5. Спр. 776 Циркуляр Наркомосу УСРР про передачу всіх кінематографів та підприємств фото-кіно-промисловості Всеукраїнському фото-кіно Управлінню. Листування з губвиконкомами освіти в губерніях, підготовку кадрів для сільського господарства, перерахування кредитів, призначення відповідальних працівників відділів губ наросвіти. 23 січня 1922 р. – 24 січня 1922 р. 54 арк.

Оп. 6

6. Спр. 1473 Матеріали про будівництво нової кінофабрики в м. Києві / проект постанови, протоколи, виписи з протоколів, доповідні записки, висновки, листування. Лютий 1926 р. – 8 липня 1930 р. 108 арк.

7. Спр. 1479 Сценарій дитячого кіно-фільму Мухи і Лукова «Ванька и мститель» та листування з Всеукраїнським фото-кіно управлінням про розгляд сценаріїв та затвердження їх до постановки. 29 лютого 1924 р. – 18 січня 1929 р. 442 арк.

8. Спр. 1480 Листування з Всеукраїнським фото-кіно управлінням про розгляд сценаріїв та затвердження їх до постановки. 12 вересня 1924 р. – 21 липня 1930 р. 60 арк.

9. Спр. 1487 Контрольні цифри Всеукраїнського фото-кіно управління п'ятиріччя 1928/29 -1932/33 роки. Листування з Раднаркомом УСРР і Наркоматом Торгівлі УСРР та Всеукраїнським фото-кіно управлінням про експорт української кінопродукції, фінансування ВУФКУ та відрахування коштів до фонду робітничого будівництва. Листопад 1927 р. – вересень 1930 р. 142 арк.

10. Спр. 1488 Протоколи засідань Всеукраїнського фото-кіноуправління. Копії. 5 червня 1926 р. – 19 червня 1930 р. 62 арк.

11. Спр. 1489 Матеріали про стан та діяльність Всеукраїнського фото-кіно управління за 1926/27 рік / резолюції, виписи з протоколів, доповіді, листування, відомості. 23 жовтня 1926 р. – 28 травня 1930 р. 82 арк.

12. Спр. 1492 Випис з протоколу засідання Раднаркому РСФРР та листування з НК РСІ СРСР Всеросійським фото-кіноматографічним акційним товариством «Советское кино» та Всеукраїнським фото-кіно управлінням про взаємний перепрокат фільмів ВУФКУ і «Сов-кіно». Березень 1927 р. – червень 1928 р. 33 арк.

13. Спр. 8600 Листування з Всеукраїнським фото-кіно управлінням «ВУФКУ», Товариством кіно-режисерів, літераторів та сценаристів «Кореліс», Управлінням товариства друзів радкіно, виробничим кіно-оперативним товариством «Червоний факел» з питань розвитку радянського українського кіномистецтва. 15 квітня 1927 р. – 1 вересня 1930 р. 158 арк.

14. Спр. 8605 Матеріали про реорганізацію і розвиток кіносправи в СРСР – організацію Державного Всесоюзного синдикату кіно-фото промисловості / положення, постанови і проекти постанов, доповідні і пояснюючі записки, листування. 18 вересня 1928 р. – 2 вересня 1930 р. 94 арк.

Оп. 7

15. Спр. 251 Матеріали про роботу Всеукраїнського фото-кіно управління / протоколи, розпорядження, висновки, вирізки з газет, листування по цих питаннях та інформаційний бюлетень ВУФКУ № 5 за 1927 р. / 1927 р. – 1928 р. 41 арк.

16. Спр. 252 Матеріали про роботу Всеукраїнського фото-кіно управління / обіжники, протоколи, вирізки з газет, доповідні записки, доповіді, висновки / 1927 р. – 1928 р. 72 арк.

17. Спр. 746 Доповідна записка з додатками Всеукраїнського фото-кіно управління до Раднаркому УРСР в справі щодо взаємин між Всеукраїнським фото-кіно управлінням та Совкіно. 1927 р. 16 арк.

18. Спр. 942 Матеріали про роботу та фінансовий стан Одеської кінофабрики / протоколи, плани, доповідні записки, кошториси, баланси, облікові відомості та інші документи / Списки режисерів та операторів Одеської державної кінофабрики ВУФКУ на 15 травня 1927 р. 105 арк.

Ф. 539. Центральна контрольна комісія -Народний комісаріат робітничо-селянської інспекції УРСР (ЦК-НК РСІ УРСР), м. Харків (Народный комиссариат рабоче-крестьянской инспекции УССР)

Оп. 7

19. Спр. 1180 Документи о розвитку кинематографії в УССР и обслідованні ВУФКУ / постановление, обзори, доклади, сведения. 21 февраль – 25 сентябрь 1929 г. 146 арк.

Ф. 1238. Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії Народного комісаріату освіти УРСР (ВУФКУ), м. Харків, з 1926 р. м. Київ (Всеукраїнське фотокіноуправління при Народному комісаріаті освіти УСРР (ВУФКУ), м. Харків, м. Київ 1922-1930)

Оп. 1

20. Спр. 39 Протоколи засідання організаційного бюро Товариства друзів радянського кіно, листування з авторами сценаріїв про підготовку і якість їх творів та з організаційних питань. 27 вересня 1925 р. – 30 серпня 1927 р. 561 арк.

21. Спр. 41 Доповідь про діяльність виробничого відділу ВУФКУ і стан кіномережі на Україні (1 жовтня 1926 – 1927 рр.). 30 арк.

22. Спр. 42 Листування з Наркомосом УСРР, Ялтинською кінофабрикою, крайовими відділами ВУФКУ про зйомки науково-популярних фільмів, постачання кінофабрик матеріалами та кваліфікованими робітниками. Червень 1926 р. – серпень 1927 р. 231 арк.

23. Спр. 43 Листування з Київським і Донецьким облвідділами ВУФКУ про постачання фільмами, переїзд Правління ВУФКУ до м. Києва та забезпечення його приміщенням, допомогу в постачанні товарами безробітних кінопрацівників. 23 квітня – 18 травня 1926 р. 237 арк.

24. Спр. 53 Листування з Представництвом ВУФКУ в Москві про замовлення на плакати, поставку матеріалів до кінофільмів, перегляд кінофільмів, направлення делегації ВУФКУ за кордон. 1 жовтня 1926 р. – 3 вересня 1927 р. 241 арк.

25. Спр. 135 Листування з Всеукраїнською Академією наук, Наркомосом УСРР про відрядження співробітників ВУФКУ за кордон для ознайомлення з технікою кіно, на курси підвищення кваліфікації робітників обліку; список співробітників ВУФКУ. 1928 р. 82 арк.

26. Спр. 166 Трудові угоди, доповідні записки, листування з Наркомосом УСРР, режисерами, операторами про плани робіт, надсилку сценаріїв та з ін. питань. Березень – грудень 1928 р. 87 арк.

27. Спр. 169 Протоколи засідань приймальної комісії ВУФКУ по перегляду та затвердження кінофільмів. 1 жовтня 1929 р. -2 лютого 1931 р. 541 арк.

28. Спр. 173 Листування з обласними, крайовими відділами і техбудом ВУФКУ про будівництво механічного заводу в м. Одесі; списки робітників і службовців заводу, Одеської і Київської кінофабрик. 1 листопада 1929 р. – 3 грудня 1930 р. 1047 арк.

29. Спр. 174 Постанова Ради Праці та Оборони СРСР, протокол засідання Правління «Союзкіно», листування з Укртеакіновидавництвом та іншими організаціями про залучення комсомольців до роботи в кіно; основні положення статуту загальносоюзного об'єднання кінопромисловості; стан кінофабрик. Документи про поїздку режисера А.Д. Довженка за кордон. 3 січня – 27 грудня 1930 р. 985 арк.

30. Спр. 186 Листування з «Союзкіно», Всесоюзним товариством культурного зв'язку з закордоном, інститутом кінематографії про створення виставки культурного будівництва на Україні, обмін культурними цінностями з закордоном, обмін періодичними виданнями тощо. Відгуки німецької преси про кінофільм А. Довженко «Земля». 12 травня – 13 грудня 1930 р. 147 арк.

31. Спр. 193 Листування з ВРНГ СРСР, обласними крайовими відділами ВУФКУ, кінофабриками про організацію виробничих нарад, підготовку кадрів,

створення при кіноінституті в м. Києві робфаку Українфільму з денною і вечірньою формою навчання. 1 липня – 31 грудня 1930 р. 827 арк.

32. Спр. 199 Листування з Наркомосом УСРР, «Союзкіно», Київською кінофотофабрикою, кіноінститутом, кінотехнікумом м. Одеси, Всеукраїнським комітетом робітничого мистецтва про прокат фільмів. 1 листопада – 31 грудня 1930 р. 769 арк.

Центральний державний архів громадських об'єднань України, м. Київ

Ф. 1. Центральний комітет Комуністичної партії (ЦК КПУ) (1918-1991)

Оп. 20

33. Спр. 1779 Отчеты Главполитпросвета УССР о политико-просветительной работе, деятельности Государственного издательства Украины, Всеукраинского управления Селянскими Будынками, Всеукраинского фото-кино управления, совета национальных меньшинств и др. вопросам. Заключение ревизионной комиссии Народного комиссариата просвещения УССР по обследованию Всеукраинского фото-кино управления. 2 января 1923 г. – 9 октября 1923 г. 93 арк.

34. Спр. 1852 Условия приема в Украинский институт марксизма и марксоведения на 1924/1925 год. Список сотрудников Института марксизма. Статистические данные о составе заведующих и курсантов советско-партийных школ. Переписка Агитационно-пропагандистского отдела ЦК КП/б/У с губкомами КП/б/У, советскими органами и организациями о работе Одесской кинофабрики, утверждения членов научной ассоциации марксистов, распределении мест на курсы уездных работников и др. вопросам. Краткая биография Н.Г. Фитилева / литературный псевдоним Микола Хвильовий. 3 января 1924 г. – 26 декабря 1924 г. 81 арк.

35. Спр. 2027 Переписка с Наркоматом почт и телеграфов при СНК УССР, протокол заседания при Агитпропе ЦК КП/б/У по вопросам радио-телеграфного, телефонного и почтового дела. Материалы Всеукраинского фото-кино управления и Одесской кино-фабрики. 24 января 1925 г. – 17 октября 1925 г. 48 арк.

36. Спр. 2265 Звіт Народного комісаріату освіти УСРР до ЦК КП(б)У про діяльність за 1924-1926 рр. 13 серпня 1926 р. -13 серпня 1926 р. 72 арк.

37. Спр. 2492 Докладные записки, справки, материалы к докладам, выписки из протоколов заседаний Секретариата, Оргбюро ЦК КП(б)У, переписка с ЦК ВКП(б/), советскими органами, Наркоматом просвещения, ВУСПС по вопросам агитационно-массовой работы, культурного строительства на Украине, развитии сети клубов, театров, кино. Протоколы заседаний комиссии и другие документы о праздновании 10-летия установления Советской власти на Украине. 6 января 1927 г. – 1 ноября 1927 г. 145 арк.

38. Спр. 2691 Докладные записки, справки, переписка с партийными органами, Наркоматом просвещения УССР, советскими учреждениями о состоянии и перспективах развития культурно-просветительной работы в республике, деятельности клубов, театров, музеев, красных уголков, развитии кинофикации, радиовещания. 5 января 1928 г. – 21 декабря 1928 г. 76 арк.

39. Спр. 2692 Доклад Агитпропа УК КП(б)У о состоянии кинофикации на Украине. 1928 г. 112 арк.

40. Спр. 2702 Доповідні записки, довідки Наркомосу УСРР, радянських органів, витяги із протоколів засідань Політбюро ЦК КП(б)У, листування про стан народної освіти в республіці, ліквідацію неписьменності, роботу музеїв і бібліотек, діяльність Пролеткульту, відрядження за кордон викладацького складу. У справі є листи К.Є. Ворошилова про необхідність підвищення кваліфікації працівників лісового господарства та їх військової підготовки. 29 лютого 19128 р. – 21 грудня 1928 р. 117 арк.

41. Спр. 2925 Докладные записки, письма Народного комиссариата просвещения УССР в ЦК КП(б)У об образовании Всесоюзного кинесиндиката при Высшем Совете Народного хозяйства СССР, организации похода дошкольников, выделении ассигнований для увеличения таража газеты «Народный учитель» и работе Всеукраинского общества культурной связи с заграницей, др. вопросам. 10 января 1929 г. – 26 декабря 1929 г. 58 арк.

42. Спр. 3112 Протокол заседания Комиссии Политбюро ЦК КП(б)У об участии горсоветов в руководстве театрами. Письма в ЦК ВКП(б/) о культурно-

просветительной работе среди украинского населения, проживающего на территории РСФСР. Докладные записки, письма Народного комиссариата просвещения УССР, Всеукраинского фотокино-управления, Государственного оперного театра в ЦК КП(б)У о работе театров, киностудии «Украинфильм», гастролях за рубежом капеллы «Думка», оказании финансовой помощи Днепропетровскому историко-археологическому музею. 9 января 1930 г. – 28 декабря 1930 г. 38 арк.

43. Спр. 4193 Постановва ЦК КП(б)У, доповідні записки, матеріали до доповідей, зведення, довідки інформсектору ЦК КП(б)У, місцевих партійних органів, РНК УСРР, органів кінофікації, листування агітмасового відділу ЦК КП(б)У про стан і роботу української кінематографії, клубів, театрів, роботу серед бідноти, культурне будівництво на селі. 15 січня 1931 р. – 30 грудня 1931 р. 66 арк.

44. Спр. 5306 Докладные записки ЦК КП(б)У в ЦК ВКП(б)/, письма треста «Украинфильм» о работе кинематографии. Имеется структура Об'єдинения «Союзфильм». 19 января 1932 г. – 6 декабря 1932 г. 35 арк.

45. Спр. 6229 Докладные записки, справки, информации культпропотдела ЦК КП(б)У, обкомов и горкомов КП(б)У, Наркомпроса УССР о строительстве и работе театров, цирков, Домов культуры, демонстрации кинокартин. Протокол заседаний комиссии по вопросу работы Украинфильма, строительстве кинотеатров на селе. 9 марта 1933 г. – 27 декабря 1933 г. 91 арк.

46. Спр. 6458 Письма культпропотдела ЦК ВКП(б)У, докладные записки, справки, информации, выписки из протоколов заседаний партийных, советских органов, Наркомпроса УССР о строительстве кино-театров, домов культуры, клубов, обсуждении киносценариев, культурно-массовой работе на селе, работе радио, телеграфа, телефонизации колхозов. 7 января 1934 г. – 27 декабря 1934 г. 215 арк.

47. Спр. 6872 Проекты постанов ЦК КП(б)У і РНК УСРР, доповідні записки, інформації ЦК КП(б)У сектору кіно ЦК ВКП(б), ЦК ЛКСМУ, наркоматів України, Українфільму, листування з питань розвитку кіно в республіці. 4 січня 1936 р. – 27 лютого 1937 р. 189 арк.

48. Спр. 7099 Доповідні записки, довідки, інформації Управління у справах мистецтва при РНК УРСР, Українфільму в ЦК КП(б)У, листування РНК УРСР з профспілковими органами, працівниками мистецтва з питань підготовки кінофільмів, постановки вистав, будівництва театрів, клубів, організації виставок, присвоєння почесних звань, про гастрольні поїздки. Довідки, інформації про роботу Радіокомітету УРСР. 2 січня 1937 р. – 25 вересня 1937 р. 116 арк.

Ф. 263. Колекція позасудових справ реабілітованих

49. Спр. 37132 ФП Том 1. Дело № 763 по обвинению Ореловича Соломона Лазаревича. Начато 17 июля 1937 г. 137 арк.

50. Спр. 37132 ФП Том 2. Опись имущества №2469. Орелович Соломон Лазаревич. Шульман Екатерина Осиповна. 51 арк.

51. Спр. 37132 ФП Том № 3. Наблюдательное дело № 763 по следственному делу по обвинению гр. Ореловича Соломона Лазаревича. Начато 17 июля 1937 г. 62 арк.

52. Спр. 56034 ФП Дело № 576 по обвинению Лопатинського Фауста Львовича. Начато 1 июня 1937 г. 105 арк.

53. Спр. 57017 ФП Дело № 16422 по обвинению Демущого Даниила Порфирьевича. 42 арк.

54. Спр. 58835 ФП Том 1. Дело № 256317 по обвинению Сасима Николая Станиславовича, Николаенко Александра Трофимовича. 199 арк.

55. Спр. 58835 ФП Том 2. Дело № 256317 по обвинению Сасима Николая Станиславовича, Николаенко Александра Трофимовича. 79 арк.

Центральний державний кінофотофоноархів України імені Г.С. Пшеничного, м. Київ

56. Од. обл. 1354 Кінотиждень ВУФКУ. Кіножурнал, 1927, № 40. Одеська кінофабрика ВУФКУ На Одеській фабриці знімають режисер П.І. Чардинін і оператор Д. П. Демущкий. Одеса. Робочі моменти зйомок фільмів «Зникле село» та «Ухил». Виготовлення декорацій для фільму «Октябрюхов і Декабрюхов».

57. Од. обл. 1363 Кінотиждень ВУФКУ. Кіножурнал, 1928, № 12/55. Одеська кінофабрика ВУФКУ. Одеса. Зустріч в Одеському порту письменника П. Істраті з дружиною, висланого урядом Греції з країни. Режисер О. Довженко ознайомлює гостей з Одеською кінофабрикою ВУФКУ.

58. Од. обл. 1369 Кінотиждень ВУФКУ. Кіножурнал, 1928, № 21/64. Одеська кінофабрика ВУФКУ. Зарубіжні гості. Київ. Про перебування в Києві грецьких письменників П. Істраті та Н. Казандзакіса. Гості біля будинку Музею революції, розмовляють з кінорежисером О.П. Довженком.

59. Од. обл. 1386 Кінотиждень. Кіножурнал, 1929, № 5/100. Одеська кінофабрика ВУФКУ. «На зйомках нового фільму». Одеса. Робочі моменти зйомок нового художнього кінофільму «Нічний візник» на Одеській кінофабриці ВУФКУ. На знімальному майданчику режисер Г. Тасін, актори А. Бучма, Ю. Шумський.

60. Од. обл. 1441 Кіножурнал, 1930, № 1/167. Одеська кінофабрика ВУФКУ. «Кіно в маси». Харків. Проведення кінотижня, організованого Товариством друзів радянського кіно. Зустріч творчих працівників кінематографу, серед яких режисер О. П. Довженко, на залізничному вокзалі. Вечір у робітничому клубі. Зал. Президія. Виступають голова правління ВУФКУ І. Воробйов, О.П. Довженко, оператор-режисер Дзига Вертов (Д. А. Кауфман).

61. Од. обл. 1448 Кіножурнал, 1930, № 15/181. Одеська кінофабрика ВУФКУ. «Відкриття театру «Березіль». Харків. Відкриття театрального сезону в театрі «Березіль». Зал театру. Виступає художній керівник театру, народний артист УСРР Лесь Курбас. Серед акторів у залі А.М. Бучма.

62. Од. обл. 2601 Кінотиждень ВУФКУ. Кіножурнал, 1927. Одеська кінофабрика ВУФКУ. Анонс фільму. Мультиплікат-анонс нового фільму Одеської кінофабрики ВУФКУ «Проданий апетит».

63. Од. обл. 2606 Кінотиждень ВУФКУ. Кіножурнал, 1927, № 43. Одеська кінофабрика ВУФКУ. «На 1-й Одеській держкінофабриці ВУФКУ». Одеса. Робочі моменти зйомок нового художнього фільму «Крізь сльози». На знімальному майданчику режисер Г. Гричер, оператор Н. Фаркаш, художник Й. Шпінель.

Галузевий державний архів Служби безпеки України, м. Київ

Ф. 6. Кримінальні справи на реабілітованих осіб

64. Спр. 75160 ФП Т. 1. Ксерокопії з матеріалів справ (зберігаються в УФСБ РФ Архангельської обл.) на ув'язнених, які були репресовані в Україні та відбували покарання на Соловках і були розстріляні 27 жовтня – 4 листопада 1937 року під Медвеж'єгорськом за рішенням трійки УНКВС Ленінградської обл. 397 арк.

65. Спр. 75608 ФП Дело № Курбас Александр Степанович. 26 декабря 1933 г. – 9 апреля 1934. 239 арк.

Ф. 65. Справи оперативного обліку КГБ УРСР

66. Спр. С-836 Т. 1. Довженко Александр Петрович. 390 арк.

67. Спр. С-836 Т. 2. Довженко Александр Петрович. 242 арк.

68. Спр. С-836 Т. 3. Довженко Александр Петрович. 99 арк.

69. Спр. С-836 Т. 4. Довженко Александр Петрович. 102 арк.

Архівний підрозділ УСБУ в Одеській області, м. Одеса

70. Спр. 10040-П Дело № 6855 Особый отдел Одесского оперативного сектора ГПУ УССР по обв. Стабового Георгия Михайловича по ст. 54/11 УК. УССР на 1931 г. 25 февраля 1931 – 22 мая 1931 г. 37 арк.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ

Ф. 17. Яновський Юрій Іванович (1902-1954), письменник

Оп. 1

71. Спр. 280 Щоденник. 1954-1957. 91 арк.

Ф. 144. Дніпровський (Шевченко) Іван Данилович (1895-1934), письменник

Оп. 1

72. Спр. 291 Договори з Всеукраїнським фото-кіно управлінням на видання творів. 16.08.1926 – жовтень 1927 р. 4 арк.

Ф. 225. Шагайда (Шагадін) Степан Васильович (1896-1938) український актор театру і кіно

Оп. 1

73. Спр. 3 Фото Шагайди С. В. в групі з Довженком О. П., його дружиною Солнцевою Ю. І. та ін. особами під час зйомок фільму «Аероград». 1935. 1 арк.

Ф. 442. Кавалерідзе Іван Петрович (1887-1978) скульптор і кінорежисер, народний артист

Оп. 1

74. Спр. 32 Фото кадру з фільма «Штурмові ночі». 1933 р. 1 арк.

Оп. 2

75. Спр. 9 «Перекоп», «Українфільм» / Одеса. Автор сценарію та режисер І. П. Кавалерідзе. 1930. 2 арк.

76. Спр. 49 Автор невстановлений. Дружній шарж на І. П. Кавалерідзе під час зйомок фільму «Коліївщина». Фото. 1933. 1 арк.

Ф. 690. Довженко Олександр Петрович (1894-1956) український кінорежисер, письменник, художник

Оп. 1

77. Спр. 16 Автобіографія. Маш. З правками Довженка О.П. 1939. 15 арк.

78. Спр. 23 Постанови Ради Народних Комісарів СРСР та Ради Міністрів СРСР про присудження Довженкові О.П. Сталінської премії першого та другого ступенів за кінофільми «Щорс», «Мічурін». Фотокопії (15 березня 1941 – 8 квітня 1948). 2 арк.

Оп. 2

79. Спр. 5 «Человек в киноискусстве». Стаття. Машинопис. б/д. 18 арк.

Оп. 3

80. Спр. 7 Листи та телеграми О.П. Довженка до Соколянського І.О. / ксерокопії / 1928, 1930–1939, б/д. 25 арк.

Оп. 4

81. Спр. 63 «Краткий творческий путь», «Мысли художника», «Первая в мире». Про свій життєвий та творчий шлях. Машинопис з правкою редактора. 11 січня 1935, б/д. 12 арк.

82. Спр. 74 Про розвиток та проблеми радянської кінематографії на I зїзді ТДФРК, II зїзді письменників СРСР, кіностудії «Мосфильм» та ін. установах. Машинопис з правкою редактора. 15 березня 1931 – 10 квітня 1935. 126 арк.

83. Спр. 82 Выступление А.П. Довженко в Доме кино на обсуждении статей о советской кинематографии, опубликованных в газете «Правда», 4 и 7 декабря 1936 г. Маш. з правкою редактора. 1936. 25 арк.

84. Спр. 101 Про кінодраматургію, прочитані студентам ВДІКУ. Стенограми. 17 грудня 1932 – 9 вересня 1955. 153 арк.

85. Спр. 103 Із кореспондентами газет та журналів «Комсомольская правда», «Пролетарская правда», «Театр и кино» та ін. про створення своїх фільмів «Арсенал», «Звенигора», «Земля», «Щорс», Маш. 12 листопада 1917 – 15 травня 1928. 23 арк.

86. Спр. 104 «Изучить уроки кинофестиваля», «Почему мы снимаем четыре месяца», «Украинское кино сегодня». Бесіди із кореспондентами газет та журналів «Известия ЦИК», «Кино», «Театр. Клуб. Кино» про проблеми розвитку радянської кінематографії. Маш. з правкою редактора. 2 лютого 1928 – 23 травня 1935. 14 арк.

87. Спр. 115 Автобіографія. Маш. 14 лютого 1928 – 28 серпня 1954, б/д. 113 арк.

88. Спр. 122 Листи Довженка О.П. Александрову Г. та Ейзенштейну С.М. Фотокопії. 1930. 9 арк.

89. Спр. 184 Довженко П.П. / сестра /, Наконечний І.Є., Сорока І.Л. та ін. рідних і земляків про дитинство та юність Довженка О.П. Маш. 19 січня 1957 – 20 квітня 1963; б/д. 65 арк.

90. Спр. 192 Головня А., Філіпп А. «Земля» Довженка», «Художники екрана». Про фільми Довженка О.П. Маш. 1932, б/д. 8 арк.

91. Спр. 199 Кравчук П., Менетті Р., Міда М., Муссінак Л. та ін. «До найвищого в житті», «Його знають в Канаді», «Призвание А. Довженка» та ін. Про життя та творчість Довженка О.П. в оцінці зарубіжних критиків. Маш., вирізка з газ. «За радянський фільм». Квітень 1957 – 13 вересня 1967, б/д. 82 арк.

Ф. 1137. Бернацька Ріма Петрівна. 1923 р.н. український театрознавець

Оп. 1

92. Спр. 29 Постанова НКО УРСР по доповіді Курбаса Л.С. про роботу театра «Березіль» та звільнення Курбаса Л.С. з роботи в театрі. Жовтень 1933 р. 3 арк.

93. Спр. 79 Постанова Ради Народних комісарів УРСР про присвоєння Курбасу Л.С. звання народного артиста УРСР. Машинопис, фотокопії з газ. 1925. 3 арк.

Ф. 1196. Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. Колекція

Оп. 2

94. Спр. 2 Лист Довженка О.П. до Воробйова І.О. Фотокопія передруку. 30 січня 1930 р. 1 арк.

95. Спр. 4 Агентурне донесення органів НКВС УРСР виступу Довженка О.П. на партійних зборах Київської кінофабрики. Ксерокопія 1930 р. 6 арк.

96. Спр. 5 Рапорт оперуповноваженого ДПУ УРСР про враження після закритого громадського перегляду звукового кінофільму «Іван». Ксерокопія. 6 листопада 1932 р. 2 арк.

97. Спр. 6 Повідомлення ДПУ УРСР до ДПУ СРСР про вилучення найбільш політично невтриманих кадрів з кінофільму «Іван». Ксерокопія. 7 грудня 1932. 1 арк.

98. Спр. 7 Донесення Народного Комісаріату Внутрішніх Справ УРСР Наркму Внутрішніх Справ СРСР Берії Л.П. про антирадянські настрої Довженка О.П. під час роботи над фільмом «Щорс». Ксерокопія, фотокопія. 15 серпня, 23 жовтня 1938 р. 6 арк.

99. Спр. 8 Донесення оперуповноваженого НКВС УРСР про зміст розмови з Довженком О.П. щодо причин, які ускладнювали його роботу над кінофільмом «Щорс». Ксерокопія. 1938 р. 2 арк.

Державний архів Львівської області, м. Львів

Ф. П-3. Львівський обласний комітет Комуністичної партії України 1939-1946 гг.

Оп. 1

100. Спр. 3 Памятка уполномоченным бывших воеводств по вопросам организации партийной работы по подготовке к выборам в Украинское народное собрание и план мероприятий проведения выборов. 5 октября – 15 октября 1939 г. 5 арк.

Ф. Р-128. Межобластной комитет профессионального союза кинофотоработников западных областей Украины и Северной Буковины, г. Львов

Оп. 1

101. Спр. 1 Протоколы общих профсоюзных собраний Волынской, Дрогобычской, Станиславской и др. областей западной Украины. 25 ноября 1939 г. – 27 мая 1941 г. 151 арк.

102. Спр. 7 Директивное письмо ЦК профсоюза о планировании работы культкомиссией, положение о культурном шефстве профсоюза над армией, флотом и частями НКВД и другим культмассовым вопросам. 29 декабря 1939 г. – 23 апреля 1941 г. 38 арк.

Ф. Р-300. Временное управление города Львова

Оп. 1

103. Спр. 42 Стенограма Українського народного зібрання от 26 – 28 жовтня 1939 г. / машинописная копия. 131 арк.

104. Спр. 44 Машинописные копии материалов с газет с сообщениями об освобождении Львова и Украинском народном зібранні. 1939 г. 121 арк.

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ

105. Інв. № 7717 Лист О. Довженка до Д. Демуцького. 1947.

106. Інв. № 7916 Лист О. Довженка до Д. Демуцького. 10.04.1947.

107. Інв. № 8575 с Лист Одеської кінофабрики ВУФКУ до голови правління театром «Березіль» Л. Курбаса. Про постановку картини «Тарас Шевченко» від 12.11.1925 р.

108. Інв. № 9898 Художник В. Кричевський. Ескіз до фільму «Звенигора» (1927), реж. О. Довженко.

109. Інв. № 9952 Посвідчення № 155 – Б. Тягна – режисера Першої державної кінофабрики в м. Одесі (з фото), 01.09.1929 – 01.09.1930.

110. Інв. № 10043 Іван Кавалерідзе. «Гонта Мар'яненка і Курбас. Спогади» 07.10.1948 р.

111. Інв. № 10056 Художник О. Довженко. Ескіз емблеми Київського, Одеського, Ялтинського ВУФКУ, 1926 р. (Репродукція 03.04.1967).

112. . Інв. № 15225 Довідка про реабілітацію С.В. Шагайди, завірена нотаріусом 02.10.1958 р.

113. Інв. № 56334 (9) Анкета МО «Березіль» 1924 р.

114. Плакат з виставки кіно до к/ф «Боротьба велетнів» – копія з репродукції в альбомі «Український кіноплакат 1920-х років. ВУФКУ». Київ : Фамільна друкарня Huss, 2015. С. 51.

115. Текст Справи із зазначенням вироків – копія з архіву Р. Скалій.

Художні фільми та монтажні листи

116. «Алім». Монтажні листи. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Alim-montage-list.pdf> (дата звернення: 10.05.2020).
117. «Арсенал». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iIq0UDHvqic> (дата звернення: 12.09.2020).
118. «Боротьба велетнів». Монтажні листи <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Montazhni-lysty-Borotba-veletniv-min-1.pdf> (дата звернення: 07.05.2020).
119. «Вітер з порогів». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R2zKWadVj7o> (дата звернення: 14.11.2020).
120. «Два дні». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ue17Ckt3xQo> (дата звернення: 15.08.2020).
121. «Ентузіазм» («Симфонія Донбасу»). Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YSntNJhliZ8> (дата звернення: 10.06.2020).
122. «Звенигора». Художній фільм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=TMRXn_rr3ik (дата звернення: 03.07.2020).
123. «Земля». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tWWWnbSmbm0> (дата звернення: 20.10.2020).
124. «Іван». Художній фільм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=moUjOz-fA_0 (дата звернення: 25.10.2020).
125. «Коліївщина». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8tDKVgO8kGk> (дата звернення: 21.11.2020).
126. «Людина з кіноапаратом». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ibhXQsZBT8k> (дата звернення: 02.07.2020).
127. «Нічний візник». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pG-xhTHEuMQ> (дата звернення: 16.06.2020).
128. «Одинадцятий». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YgwaEBKL-кc> (дата звернення: 23.06.2020).

129. «Ордер на арешт». Монтажні листи. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/Order-na-aresht.-Montazhni-lysty.pdf> (дата звернення: 18.05.2020).
130. «П.К.П». Монтажні листи. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/ПКР-Montazhni-lysty.pdf> (дата звернення: 01.06.2020).
131. «Прометей». Художній фільм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-_WVItjXd7s&t=11s (дата звернення: 15.11.2020).
132. «Спартак». Монтажні листи. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/09/Montazhni-lysty-Spartak.pdf> (дата звернення: 10.06.2020)
133. «Тамілла». Монтажні листи. URL: https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/Tamilla.-Montazhni-lysty_compressed.pdf (дата звернення: 23.05.2020)
134. «Тарас Шевченко». Фрагмент фільму. URL: https://www.youtube.com/watch?v=F_v5M0o7s-c (дата звернення: 12.04.2020).
135. «Україна». Фрагмент фільму. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC-Qz98NfUhY45sxnfaWDCIw> (дата звернення: 10.04.2020).
136. «Щорс». Художній фільм. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_Y8xmiht-Y (дата звернення: 12.10.2020).
137. «Ягідка кохання». Художній фільм. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IU4X1IqTVjo> (дата звернення: 11.06.2020).

Б) опубліковані

АКТОВІ

138. Вертов Д. Доклад на Первой Всесоюзной конференции по звуковому кино. Публикация А. Февральского. *Из истории кино. Материалы и документы.* / ред. Л.Н. Познанская. Москва : Искусство, 1971. Вып. 8. С. 178–190.
139. Выступление на съезде Киевской киностудии. Без начала. *РГАЛИ*. Ф. 2081. Оп. 1. Спр. 375. 3 арк. URL https://old.archives.gov.ua/Sections/Dovzhenko_2/RGALI/index.php?13. (дата звернення: 11.11.2020).

140. Докладная записка начальнику ГУРК тов. Василевскому. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/Dokladna-zapyska.pdf>. (дата звернення: 21.01.2020).

141. Записка ГРК про зняття «Землі» з прокату URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/05/Zapysky-pro-zniattia-z-prokату.pdf>. (дата звернення: 28.10.2020).

142. Из доклада секретно-политического отдела ОГПУ «Об антисоветской деятельности среди интеллигенции за 1931 год». *Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917-1953* / под ред. акад. А.Н. Яковлева. Москва : МФД, 1999. С. 160–163.

143. Из резолюції Х з'їзду РКП(б) «Про Головополітосвіту і агітаційно-пропагандистські завдання партії» від 15 березня 1921 р. *Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927*. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. С. 38–39.

144. Из положення Наркомосу УСРР «Про фотокіноуправління УСРР» від 28 червня 1922 р. *Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927*. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. С. 221–222.

145. Наказ Народного Комісаріату Освіти УСРР «Про використання театру, музики, живопису і кіно як засобу пропаганди» 1 липня 1920 р. *Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927*. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. С. 147–148.

146. О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата образования. *Из истории кино. Материалы и документы* / ред. Л.Н. Познанская. Москва : Искусство, 1971. Вып. 8. С. 49.

147. Письмо А.В. Довженко И.В. Сталину. *Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917-1953* / под ред. акад. А.Н. Яковлева. Москва : МФД, 1999. С. 341–343.

148. Про доступ до архівів репресивних органів комуністичного тоталітарного режиму 1917-1991 років : Закон України від 09.04.2015 р. № 316-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/316-19#Text> (дата звернення: 15.08.2020).

149. Про затвердження статуту Всеукраїнського тресту кіно-фотопромисловості УСРР «Українфільм». *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 614–617.

150. Про керівні кадри працівників кінематографії. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 420–422.

151. Про покращення організації виробництва кінокартин. Постанова РНК СРСР від 23 березня 1938 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 736–737.

152. Про роботу ВУФКУ. Постанова ЦК КП(б)У від 25 квітня 1925 року. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 281–282.

153. Про роботу Українфільму. Постанова РНК УРСР від 25 квітня 1937 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 719–722.

154. Про скасування постанови Ради Народних Комісарів УСРР від 17 грудня 1933 р. «Про позбавлення Л. Курбаса звання народного артиста УСРР» : Постанова Кабінету Міністрів України від 21.12.1991 № 367. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/367-91-%D0%BF#Text>. (дата звернення: 12.12.2019).

155. Про українізацію. З резолюції квітневого Пленуму ЦК КП(б)У 20 травня 1925 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 282–286.

156. Про утворення Українського управління в справах мистецтв при Раднаркомі УСРР. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 669–670.

157. Про утворення Управління кінофікації при Раді Народних Комісарів УРСР, Раді Народних Комісарів Молдавської АРСР і обласних виконавчих комітетах. Постанова РНК СРСР від 16 квітня 1938 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 738–740.

158. Резолюція Художньої ради ВЦРПС. URL: <https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/05/Rezoliutsiia.pdf> (дата звернення: 24.10.2020).

Публіцистичні

159. Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця. Київ : Видавництво ВУФКУ, 1930. 32 с.

160. Кино / под ред. И.Н. Бурсака. Москва : Пролеткино, 1925 108 с.

161. Орелович С. Нотатки фільмаря Київ : Укртеакіновидав, 1930. 70 с.

162. Савченко Я. Народження українського радянського кіна: монографія. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 44 с.

163. Смолич Ю. Розповідь про неспокій: дещо з книги про двадцяті, тридцяті роки в українському літературному побуті. Ч. 1. Київ : Радянський письменник, 1968. 286 с.

164. Яновський Ю. Майстер корабля. Нью-Йорк : Наукове товариство імені Шевченка в Америці, 1954. 240 с.

Наративні

165. Довженко Александр. Дневниковые записи. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків : Фоліо, 2013. 879 с.
166. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / *упоряд. Віра Агєєва, Сергій Тримбач*. Київ : Комора, 2014. 472 с.
167. Єфремов С. Щоденники. 1923–1929. Київ : Газета «Рада», 1997. 834 с.
168. Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика / *упоряд. С. Мензелевський*. Київ : Національний Центр Олександра Довженка, 2017. 688 с.
169. Кризь кінооб'єктив часу. Спогади ветеранів українського кіно / *під ред. Л. Гоголева*. Київ : Мистецтво, 1970. 317 с.

Періодика

170. 10 заповідів для Кіноманів. *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 7–8 (35/36). С. 11.
171. «Алім». *Кіно*. 1926 № 8. С. 23.
172. Анкета «Наші любимці». *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 1–2 (29). С. 6.
173. Арнольдів А. Як працює ВостокКіно. *Кіно*. 1930. № 21–22. С. 8–9.
174. Арсенал за кордоном. *Кіно*. 1930. № 2 (74). С. 14.
175. Б. М. Факти і висновки. *Кіно*. 1927. № 1 (13). С. 1.
176. Бажан М. «Земля». *Кіно*. 1930. № 5 (77). С. 9.
177. *Бажан М.* Рік української революційної кінематографії. *Кіно*. 1926. № 12. С. 3.
178. Борисов А. «Одинадцятий». *Кіно*. 1927. № 21–22 (33/34). С. 8–9.
179. Борський О. К.К-Ф. *Кіно*. 1929. № 7 (54). С. 8–9.
180. Бохенський Я. Дівча з над синіх фйордів. *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4. С. 6.
181. Бояр О. Перший промінь. *Кіно*. 1927. № 18 (30). С. 16.
182. Бучма – Джімі Гігінс. *Кіно*. 1929. № 8. С. 14.
183. Бялик Дм. «Синій пакет». *Кіно*. 1926. № 5. С. 18–19.
184. В. Серж. Наші директори. *Кіно*. 1927. № 9 (21). С. 4.

185. «Вася-реформатор». *Кіно*. 1926. № 10. С. 19.
186. Велика прогалина. *Кіно*. 1930. № 11 (83). С. 1.
187. Весела сторінка. *Кіно*. 1928. № 2 (38). С. 16.
188. Вибух. *Кіно*. 1926. № 4. С. 17.
189. Відгуки на картину «Боротьба велетнів». *Кіно*. 1926. № 4. С. 17.
190. ВУФКУ в Гаазі. *Кіно*. 1928. № 10 (46). С. 12.
191. ВУФКУ замовкло. *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 1. С. 6.
192. ВУФКУ. *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4. С. 3–4.
193. Г.П. «Тарас Трясило на Буковині. *Кіно*. 1929. № 3. С. 5.
194. Гал В. Як за п'ятиліткою ростуть наші кадри. *Кіно*. 1930. № 7 (79). С. 6–7.
195. «Гамбург». *Кіно*. 1926. № 8. С. 19.
196. Гарбер Й. Наші підсумки. *Кіно*. 1927. № 23–24 (35/36). С. 8–9.
197. Гарбер Й. Фортеця Кіно. *Кіно*. 1927. № 5 (17). С. 4–5.
198. Гарбер Й. Як робився фільм «Тарас Шевченко». *Кіно*. 1926. № 8. С. 26.
199. Громадський перегляд «Звенигори». *Кіно*. 1927. № 19–20 (31/32). С. 12.
200. Груба схема замість історичної правди. *Радянське Кіно*. 1936. № 3. С. 1–3.
201. Данькевич Б. Будують. *Кіно*. 1927. № 8 (20). С. 4–5.
202. Дев'ятнін В. Фільм про черево: («Проданий апетит»). *Кіно*. 1928. № 1 (37). С. 8–9.
203. Деслав Є. ВУФКУ закордоном (Від нашого паризького кореспондента). *Кіно*. 1928. № 3. С. 6.
204. Дітріх М. Якою повинна бути ідеальна дружина? *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 42 (14). С. 2.
205. До наших передплатників. *Кіно*. 1929. № 23–24 (71/72). С. 9.
206. До постановки фільму «Тараса Шевченко». *Пролетарська правда*. 27 червня 1925. № 144 (1155) С. 4.
207. Добровольський А. Про щирість у творчому колективі. *Радянське Кіно*. 1936. № 3. С. 20–21.

208. Довженко О. Василь Блакитний вмер 4 грудня: репродукція. *Кіно*. 1926. № 2–3.
209. За «Землю». *Кіно*. 1930. № 8 (80). С. 3–4.
210. Закордон про «Землю». *Кіно*. 1930. № 19. С. 14.
211. Засади тематичного пляну. *Кіно*. 1930. № 18 (87). С. 1–6.
212. Звуковий фільм України. *Кіно*. 1929. № 16 (62). С. 10.
213. «Земля». *Кіно*. 1929. № 12 (59). С. 16.
214. «Земля». *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 1. С. 7.
215. Зоровий М. Лавина. *Кіно*. 1928. № 8 (44). С. 8–9.
216. Інші про «Землю». *Кіно*. 1930. № 8 (80). С. 13.
217. К.Н. Блок-нот парт-наради. *Кіно*. 1928. № 5. С. 2.
218. Кавалерідзе І. Неоцінима допомога. *Радянське Кіно*. 1936. № 3. С. 10.
219. Кадр з нового фільму ВУФКУ «Злива». *Кіно*. 1929 № 6 (54). С. 4.
220. Кармелюк». *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4. С. 4.
221. Картини ВУФКУ в РСФРР. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 23.
222. Кац Л. Екран Відня. *Кіно*. 1927. № 1 (13). С. 14–15.
223. Качура Я. Ідеологічними манівцями: (репліка з приводу творчости т. П. Долини). *Кіно*. 1932. № 3–4 (111/112). С. 21–23.
224. Кертес Кіно-виробництво РСФРР та ВУФКУ. *Кіно*. 1926. № 10. С. 1–3.
225. Кесельман А. Що нам готують. «Злива». *Кіно*. 1929. № 2 (50). С. 15.
226. Кесельман О. Навздогін за сонцем. *Кіно*. 1930. № 2 (74). С. 12.
227. Кесельман О. Кіносвітанок. *Кіно*. 1929. № 17 (63) С. 6.
228. Київська Кінофабрика – кандидат на чорну дошку! *Кіно-газета*. 20 серпня 1930. № 23 (53) С. 2.
229. Кіно – важлива ділянка роботи комсомолу». *Кіно*. 1930. № 7 (79). С. 1.
230. Кіно закричало. Наші фільмарі про тонфільм. *Кіно*. 1928. № 12 (48). С. 5.
231. Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії. Львів, 1932. Ч. 3–4 (31/32). С. 1.
232. Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії. Львів, 1932. Ч. 5–6 (33/34). С. 1.

233. Коломойцев П. Бракує критики й керівництва у творчій роботі. *Радянське Кіно*. 1936. № 3. С. 11–14.
234. Конкурс на ліпшу аматорську фотографію. *Кіно*. 1929. № 6 (54). С. 3.
235. Конкурс на фільмове лібретто (сценар). *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 44–45 (16/17). С. 6.
236. Косячний П. Півроку роботи: що зробила й робитиме Київська Кіно-фабрика). *Кіно*. 1929. № 11 (58). С. 2.
237. Кричевський В. Про роботу на фільмом «Тарас Шевченко». *Кіно*. 1926. № 12. С. 13–15.
238. Куликівна С. До нашої молоді. *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 2. С. 1.
239. Купони на знижкові білети до мійських театрів і Кінотеатрів у Львові і на провінції». *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4.
240. Лазурін С. Повчальний урок. *Радянське Кіно*. 1936. № 3. С. 6–9.
241. Левчук В. «Земля». *Кіно*. 1930. № 6 (78). С. 8–9.
242. Левчук В. «Перекоп». *Кіно*. 1930. № 17 (89). С. 10.
243. Ленін. *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 7–8 (35/36). С. 10.
244. Лучанський Ф. Проти «Зливи» вигуків – на «зливу» культурної революції. *Кіно*. 1929. № 11 (58). С. 4.
245. Люди з екрану. *Кіно*. 1927. № 3 (15). С. 6.
246. Люди з екрану. *Кіно*. 1927. № 6 (17). С. 2.
247. Люди з екрану. Охлопков і «Митя». *Кіно*. 1927. № 2. С. 6.
248. Лядов М. Ніч у пеклі. *Кіно*. 1927. № 4 (16). С. 2.
249. Лядов М. Режисери оповідають. *Кіно*. 1927. № 5 (17). С. 6.
250. М. Платонов. На Ялтинській Кінофабриці. *Кіно*. 1926. № 6/7. С. 19.
251. «Мандрівні зорі». *Кіно*. 1926. № 11. С. 17.
252. Миколук Б. «Шевченко» в Америці. *Кіно*. 1929. № 9-10 (56/57). С. 7.
253. Мускін В. Клясова боротьба в кіні. *Кіно*. 1931. № 11–12. С. 3.
254. На Одеській Кінофабриці. *Кіно*. 1926. № 9. С. 24.
255. На Ялтинській Кіно-фабриці. *Кіно*. 1926. № 9. С. 24.

256. Над якими сценаріями працюють сценаристи та письменники. *Кіно*. 1926. № 10. С. 19.
257. Наша анкета. *Кіно*. 1928. № 5. С. 6–7.
258. Наша хроніка. Звукові фільми. *Кіно*. 1931. № 11–12 (107/108). С. 21.
259. Наші ювілянти. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 25.
260. Невдача режисера Кавалерідзе повчальна не тільки для нього самого. *Радянське Кіно*. 1936. № 3. С. 4–5.
261. Непевний багаж. *Кіно*. 1926. № 6–7. С. 22.
262. Нечес П. Загроза. *Кіно*. 1926. Вип. 6/7. С. 14.
263. Нечес П. Наша техніка. *Кіно*. 1926. Вип. 10. С. 9.
264. Ніжник І. «Той, що тримає «Землю» в руках». Дружній шарж. *Кіно*. 1929. № 18 (64). С. 16.
265. Нова робота Кавалерідзе. *Кіно*. 1929. № 7 (54). С. 13.
266. Нові режисери ВУФКУ. *Кіно*. 1926. № 2–3 С. 23.
267. Нові режисери. *Кіно*. 1926. № 10. С. 19.
268. О. Шуб. За лікування, за оздоровлення Кіно. *Кіно*. 1927. № 7 (19). С. 1.
269. Олійників Ф. «Звенигора» в провінції. *Кіно*. 1928. № 5. С. 13.
270. Орський З. Чарлі про себе. *Кіно*. 1930. № 1 (73). С. 12.
271. П.К. Варварство. *Кіно*. 1928. № 11 (46). С. 2.
272. Панаїт Істраті в ВУФКУ. *Кіно*. 1927. № 23–24. С. 14.
273. «Перекоп». *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 1. С. 6.
274. Плакати ВУФКУ на виставці у Львові. *Кіно*. 1929. № 5 (53). С. 12.
275. Пр. С-ов. Видатні Кіно-режисери. *Кіно*. 1926. № 10. С. 21.
276. Про тематичний план. Резолюція наради при агітпропі ЦК КП(б)У. *Кіно*. 1928. № 10. С. 16.
277. Режисер Кавалерідзе про фільм «Перекоп». *Кіно*. 1930. № 3 (75). С. 6.
278. Режисер Олександр Довженко: (фотопортрет). *Кіно*. 1929. № 23–24 (71/72). С. 7.
279. Режисер т. Кавалерідзе про творчі методи своєї роботи. *Кіно-газета*. 1931. № 13–14. С. 5.

280. Режисер Ф. Лопатинський про фільм «Кармалюк». *Кіно*. 1930. № 5 (77). С. 10.
281. Режисери оповідають. «Митя». Охлопков. *Кіно*. 1927. № 2. С. 8–9.
282. Режисери про свою роботу. *Кіно*. 1927. № 15–16. С. 2–3.
283. Ремез Г. Фільм про Крам. *Кіно*. 1927. № 4 (16). С. 8–9.
284. Робота фабрик. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 24.
285. С Л. Ор. Де-які підсумки Кіно-наради. *Кіно*. 1928. № 3 (39). С. 1.
286. Сашко. Афоризми про Кіно. *Кіно*. 1928. № 2 (38). С. 16.
287. Свій. Обережно, товариство? *Кіно*. 1929. № 21–22 (69/70). С. 2.
288. Сідерський З. Штучний синдикат. *Кіно*. 1928 № 2. С. 1.
289. «Сіль». *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 1. С. 6.
290. Сінеопс про «Тараса Трясила». *Кіно*. 1929. № 23–24. С. 10.
291. Скрипник М. Підсумки і перспективи розвитку української кінематографії. Доповідь на Всеукраїнській партійній нараді. *Кіно*. 1928. № 2 (38). С. 2–3.
292. СоюзКіно. *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1930. Ч. 4. С. 2.
293. «Спартак». *Кіно*. 1926. № 10. С. 20.
294. Стрільчук Д. Кіно і психіка. *Кіно*. 1927. № 3 (15). С. 10–11.
295. «Тарас Шевченко» на Західній Україні. *Кіно*. 1929. № 5 (53). С. 3.
296. Тасін Г. Шматки роботи. *Кіно*. 1927. № 2. С. 2.
297. Ушаков М. На Одеській фабриці. *Кіно*. 1928. № 10 (46). С. 8.
298. Фальківський Д. «Сорочинський ярмарок». Гоголь на екрані. *Кіно*. 1927. № 6 (17). С. 8–9.
299. Фартучний М. «Тарас Шевченко». *Кіно*. 1926. № 5. С. 21.
300. Фоміченко О. Два дні в Америці. *Кіно*. 1929. № 6 (54). С. 2.
301. Френкель Л. Кіно-опери. *Кіно*. 1929. № 1 (49). С. 8.
302. Херсонский А. ВУФКУ на переломе («Спартак», «Два дня», «Звенигора»). *Правда*. 10 ноября 1928.
303. Хроніка ВУФКУ. *Кіно*. 1926. № 8. С. 23.
304. Хроніка. *Кіно*. 1926. № 6–7. С. 22.
305. Хроніка. *Кіно*. 1928. № 3 (39). С. 14.

306. Хроніка. Нові режисери ВУФКУ. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 23.
307. Цензура за кордоном. *Кіно*. 1930. № 9–10 (81/82). С. 12–13.
308. Чаплініяда. *Кіно: журнал Кіново-фільмової індустрії*. 1932. Ч. 1–2 (29). С. 5.
309. Шагайда С. Моя робота в «Аерограді». *Радянське Кіно*. 1935. № 1–2. С. 43–45.
310. Шуб О. Справи Кіно: (до Всесоюзної парт-Кіно-наради). *Кіно*. 1927. № 21–22. С. 1.
311. Шуб О. Шкідлива постанова. *Кіно*. 1928. № 1 (37). С. 1.
312. Шугай М. «Трипільська трагедія». *Кіно*. 1926. № 4. С. 11.
313. Ще два фільми. *Кіно*. 1929. № 13. С. 11.
314. Що готують? *Кіно*. 1929. № 14 (60). С. 12.
315. Ю.Я. Творці «Боротьби велетнів». *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 22.
316. Юрченко Юр. Історія майстра. *Кіно*. 1927. № 5. С. 8–9.
317. Юрченко Юр. Морями на Сорочинці: (режисер Гричер). *Кіно*. 1927. № 9 (21) С. 14–15.
318. Ягідка кохання: (кадри з худож. фільму). *Кіно*. 1926. № 11. С. 20–21.
319. Як обиватель уявляє собі жінку в кіні і що вона насправді там робить. *Кіно*. 1930. № 5 (77). С. 16.
320. Ятко М. Столикий Джиммі. *Кіно*. 1927. №3–4. С. 3.

Література

Монографії, наукові статті та інші публікації

321. 20 режиссерских биографий / сост. Р.Д. Черненко. Москва : Искусство, 1978. 408 с.
322. Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. 448 с.
323. Kenez P. The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929. *Canadian Journal of History*. 1986. Vol. XXI. No. 3 P. 464–465.

324. Kenez P. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London, New-York : I.B. Tauris, 2001. 252 p.
325. Miller J. *Soviet cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. London, New-York : I.B. Tauris, 2010. 224 p.
326. Nebesio Bohdan Y. Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet Film Industry in the 1920s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2009. Vol. 29. Issue 2. P. 159–180.
327. Nebesio Bohdan Y. The Theoretical Past of Cinema: Introducing Ukrainian Film Theory of the 1920s. *Film Criticism*. Vol. 20. No. 1–2 (1995-96). P. 67–77.
328. Shkandrij M. Colonial, Anti-Colonial and Postcolonial in Ukrainian Literature. *Twentieth century Ukrainian literature: Essays in honor of Dmytro Shtohryn* / Ed. by J.Rozumnyj. Kyiv : Kyiv Mohyla Academy Puvlishing House, 2001. P. 282–297.
329. Taylor Richard. A Cinema for the Millions: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History*. 1983. Vol. 18, No. 3. P. 439–461.
330. Taylor Richard. *Stalinism and Soviet Cinema*. Edited by Richard Taylor and Derek Spring. London : Routledge, 1993. 277 p.
331. Taylor Richard. Boris Shumyatsky and the Soviet Cinema in the 1930s: ideology as mass entertainment. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 1986. Vol. 6. No 1. P. 43–64.
332. Taylor Richard. *The Film Factory Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. By Ian Christie, Professor Richard Taylor, London : ImprintRoutledge, 1994. 484 p.
333. Taylor Richard. *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929* . London : Cambridge University Press, 1979. 232 p.
334. Безклубенко С.Д. *Українське кіно: начерк історії*. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2001. 170 с.
335. Безручко О. Маловідомі сторінки життя режисера театру і кіно, педагога Ф.Л. Лопатинського. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 206–212.
336. Безручко О.В. *Кінорежисери-педагоги: О.Й. Гавронський, О.П. Довженко, В.І. Івченко*. Вінниця : Глобус-Прес, 2010. 256 с.

337. Безручко О.В. О.Й. Гавронський: філософ, режисер, педагог. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2009. С. 90–94.
338. Безручко О.В. Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб. Київ : Сучасний письменник, 2008. 232 с.
339. Безручко О.В. Справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому вогні...». Київ : КиМУ, 2011. Т.1 «Перша хвиля розсекречень». 214 с.
340. Безручко О.В. Справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому вогні...». Київ : КиМУ, 2011. Т.2 «Друга хвиля розсекречень». 203 с.
341. Безручко О.В. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя. Київ : КиМУ, 2013. Т. 2. 211 с.
342. Безручко О.В. Справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому вогні...». Київ : КиМУ, 2011. Т.4 «Питання без відповідей». 232 с.
343. Безручко О.В. Справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому вогні...». Київ : КиМУ, 2011. Т.3 «Третя хвиля розсекречень». 230 с.
344. Безручко О. Невідома лекція Довженка від 18 грудня 1932 року: публікується вперше. *Кіно-театр*. 2006. № 3. С. 46–49.
345. Безручко О. Невідома лекція Довженка від 18 грудня 1932 року [закінчення] : публікується вперше. *Кіно-театр*. 2006. № 4. С. 28–32.
346. Безручко О. Пошуки невідомого режисера-лаборанта Олександра Довженка. *Сучасність : Література, наука, мистецтво, суспільне життя*. 2006. № 8. С. 139–159.
347. Безручко О. Творче навчання режисерів і акторів на Київській кінофабриці в 30-40 роках ХХ сторіччя. *Нариси з історії кіномистецтва України*. 2006. № 1. С. 789–833.
348. Безручко О. В. Невідомий Довженко. НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ : Фенікс. 2008. 310 с.
349. Берест Б. Історія українського кіна: монографія. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с.

350. Берест Б. Олександр Довженко. Критична монографія. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 128 с.
351. Брюховецька Л. Голлівуд на березі Чорного моря. *Літературна Україна*. 04.04.20. URL: <https://litukraina.com.ua/2020/04/04/gollivud-na-berezi-chornogo-morja/> (дата звернення: 10.05.2020).
352. Брюховецька Л. Невідомий Василь Радиш. Редактор, сценарист, режисер. *Літературна Україна* URL: <https://litukraina.com.ua/2020/05/03/nevidomij-vasil-radish-redaktor-scenarist-rezhiser/> (дата звернення: 16.05.2020).
353. Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції / Кінематографічні студії. Вип. 8. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2018. 570 с.
354. Брюховецька Л. І. Світовий резонанс українського кіно (на матеріалі журналу «Кіно» (1925–1930)). *Українське мистецтво*. Київ, 1993. Вип. 1. С. 97–103.
355. Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
356. Бурундукова М. Довженко і Сталін: проблеми взаємовідносин митця і можновладця. *Вісник ТДТУ*. 1996. № 1. С. 136–143.
357. Васильчук Г. Радянська Україна 20–30-х рр. ХХ ст.: сучасний історіографічний дискурс. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. 314 с.
358. Веденєєв Д. Незаконні політичні репресії 1920-1950-х років в Україні та проблеми національної пам'яті. *Український інститут національної пам'яті*. URL: <http://www.memory.gov.ua:8080/ua/publication/content/1650.htm> (дата звернення: 14.02.2020).
359. Величенко С. Постколоніалізм, Європа та українська історія. *Україна модерна*. 2005. № 9. С. 237–247.
360. Галкін Л. Іван Кавалерідзе: митець і влада. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*. Київ, 2013. С. 256–262.
361. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. Київ : КІНОКОЛО, 2005. 461 с.

362. Гращенкова И.Н., Зиборова О.П., Косинова М.Р., Фомин В.И. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. Москва : Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 2012. 2759 с.
363. Гриневич Л. Чи був Радянський Союз імперією, а радянська Україна – колонією: контури сучасних наукових підходів. *Сторінки історії: збірник наукових праць*. 2019. Вип. 49. С. 190–204.
364. Джеймс Мейс. Комунізм та дилеми національного визволення: Національний комунізм у радянській Україні, 1918–1933. Київ : КОМОРА, 2018. 496 с.
365. Дзюба І.М. Інтернаціоналізм чи русифікація? Київ : Видавничий дім «КМ Academia», 1998. 276 с.
366. Добренко Е. Музей революції: советское кино и сталинский исторический нарратив. Москва : Новое литературное обозрение, 2009. 417 с.
367. Едвард В. Саїд. Культура й імперіялізм. Київ : «Критика», 2007. 608 с.
368. Єрмакова Н. Мистецька доля і доля мистецтва. Частина друга. *Березільські кінорефлексії. Мистецтвознавство України*. Київ : ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. С. 43–78.
369. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд. Богдан Козак. Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
370. Жукова А., Журов Г. Українське радянське кіномистецтво. 1930–1941. Київ : видавництво Академії наук УРСР, 1959. 233 с.
371. Журов Г.В. Розвиток українського кіномистецтва: монографія. Київ : Мистецтво, 1958. 44 с.
372. Журов Г.В. З минулого кіно на Україні, 1896 Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 138 с.
373. Зак М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры. Москва : Искусство, 1975. 280 с.
374. Замковий В.П. Сторінки біографії Андрія Хвилі. *Український історичний журнал*. 1989. № 3. С. 115–121.

375. Зінич С.Г. Капельгородська Н.М. Іван Кавалерідзе. Київ : Мистецтво, 1971. 182 с.
376. Зінченко О. Щорс. Таємниця смерті. Початок міфу. *Історична правда*. 30 серпня 2019. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/08/30/156168/>. (дата доступу 11.11.2020).
377. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб : Алетейя, 2005. 544 с.
378. Історія українського кіно. Т. 2: 1930–1945 / голов. ред. Г. Скрипник. Київ: НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 448 с.
379. Історія українського радянського кіно. Т.1 1917–1930. Київ : Наукова думка, 1986. 248 с.
380. Історія українського радянського кіно. Т.2 1931–1945. Київ : Наукова думка, 1987. 216 с.
381. Каганов Ю.О. Конструювання «радянської людини» (1953–1991): українська версія. Запоріжжя : Інтер-М, 2019. 432 с.
382. Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920–1930-х років: матеріали до курсу «Історія перекладу»: навчальний посібник. Вінниця : Нова книга, 2015. 360 с.
383. Комаренко Т.О., Шипович М.А. Влада і літературно-мистецька інтелігенція радянської України: 20-ті роки ХХ ст. Серія «Історичні зошити». Київ : Інститут історії України, 1999. 63 с.
384. Конквест Р. Великий терор. Сталінські чистки тридцятих років. Луцьк : ВМА «Терен», 2009. 880 с.
385. Корниенко И. Кино советской Украины. Москва : Искусство, 1975. 241 с.
386. Корнієнко І. Кіно і роки. Від німого до панорамного. Київ : Мистецтво, 1964. 260 с.
387. Корнієнко І. Півстоліття українського радянського кіно. Київ : Мистецтво, 1970. 228 с.
388. Корнієнко І. Українське радянське кіномистецтво 1917–1929. Київ : видавництво Академії наук Української РСР, 1959. 144 с.
389. Корнієнко І.С. Олександр Довженко. Київ : Наукова думка, 1978. 108 с.

390. Кошелівець, І. Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка. *Дніпро*. 1994. № 9/10. С. 2–25.
391. Кузюк О. Управління українським кінематографом у 1930-х роках. *Гілея*. Київ, 2011. Вип. 48. С. 156–164.
392. Кузякіна, Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас. *Дніпро*. 1994. № 9/10. С. 38–44.
393. Купрійчук В. Особливості формування та реалізації політики українських урядів у сфері кіномистецтва (1917–1920 рр.). *Вісник Національної академії державного управління при Президентіві України*. 2012. № 2. С. 20–28.
394. Куценко М. Сторінки життя і творчості О.П. Довженка. Київ : Дніпро, 1975. 341 с.
395. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино : 1918–1934 годы. Москва : Искусство, 1965. 373 с.
396. Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф. Москва : Материк-НИИ киноискусства 1995. 174 с.
397. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. Москва : Гиперборея; Кучково поле, 2007. 464 с.
398. Марочко В. Зачарований Десною : історичний портрет Олександра Довженка. Київ : Видавничий дім «Кисво-Могилянська академія», 2006. 285 с.
399. Микитенко О. Слідами фальшивої Мельпомени, або «Йогансен, Слісаренко, Довженко і я». *Кур'єр Кривбасу*. 2000. № 123. С. 114–144.
400. Миславский В.Н. Творческие работники РСФСР в украинском кинематографе 1920-х годов. *Науч. ведомости БелГУ*. Белгород, 2016. № 21, Вып. 31. С. 119–124.
401. Миславський В. Історія Українського кіно 1896–1930. Факти і документи. Т 1. Харків : Дім Реклами, 2018. 680 с.
402. Миславський В.Н. Діяльність Олександра Шуба на посаді голови правління ВУФКУ в 1927–1928 рр. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2016. № 4. С. 52–55.

403. Миславський В.Н. Кінематограф Радянської України в період громадянської війни. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 231–239.
404. Миславський В.Н. Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. Харків : «Друкарня Мадрид», 2016. 344 с.
405. Миславський В. Олександр Довженко : маловідомі сторінки. Харків : «Дім Реклами», 2015. 280 с.
406. Мусієнко-Фортунська О. Керівники ВУФКУ. Сторінки українського кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. Київ, 2014. Вип. 15. С. 161–166.
407. Нариси з історії кіномистецтва України / редкол: В. Сидоренко та ін. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 864 с.
408. Небесьо Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.
409. Новікова Л. Степан Шагайда очима сина. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. Вип. 18, 2016. С. 162–169.
410. Примаченко Я. Діячі літератури та мистецтва в полі зору диктатури. *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921–1928) : колективна монографія в 2 т. Т. 2*. Київ : Інститут історії України НАН України, 2015. С. 57–134.
411. Примаченко Я. Українське кіно 1920-х років у пошуках власних тем та смислів. *Україна модерна: Міжнародний інтелектуальний часопис*, 2017. URL: <https://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema> (дата звернення: 15.10.2020).
412. Примаченко Я.Л. Українська художня інтелігенція 1920-х рр. як історіографічне явище: проблеми методології дослідження. *Український історичний журнал*. 2013. Вип. 3. С. 184–197.
413. Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статті й документи / Кінематографічні студії. Випуск п'ятий. Київ : Кіно-Театр; АРТ КНИГА, 2017. 176 с.

414. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія–проза–драма–есеї / упоряд. Ю. Лавріненко. Київ : Смолоскип, 2008. 976 с.
415. Роміцин А.А. Українське радянське кіномистецтво: нариси. Київ : видавництво Академії наук УРСР, 1959. 227 с.
416. Росляк Р. «...ВУФКУ зазнало такої поразки, що тепер невпинно котиться вниз». *Кіно-Театр*. 2011. № 4. С. 11–14.
417. Росляк Р. «Вся господарча й художня система ВУФКУ стоїть тепер догори ногами». *Український історичний збірник*. 2012. Вип. 15. С. 339–350.
418. Росляк Р. Вплив українізаційних процесів на кадрову політику в українському кінематографі (1920-ті – початок 1930-х рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 13. С. 109–120.
419. Росляк Р. Державна політика в галузі української кінематографії: формування управлінської вертикалі (друга половина 1920-х – кінець 1930-х рр.). *Пам'ять століть*. Київ : Планета, 2012. № 1/2. С. 95–104.
420. Росляк Р. Деякі аспекти партійної політики в галузі кінематографії (1928 р.). *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2012. № 4. С. 191–195.
421. Росляк Р. До питання про українізацію вітчизняної кіногалузі (1920–початок 1930-х років). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. № 1. С. 128–134.
422. Росляк Р. Юрій Яновський: «Моє страждання у ВУФКУ вже скінчилося»: обставини звільнення Ю. Яновського з Одеської кінофабрики 1927 р. *Кіно-Театр*. Київ : НАУКМА, 2011. № 3. С. 38–41.
423. Росляк Р.В. «Війна поміж «Союзкіном» та «Українфільмом» точилася вже давно...» (матеріали з історії неформальних взаємин керівників союзної та української кінематографій). *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І К Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 22. С. 168–178.
424. Рошаль Л.М. Дзига Вертов. Москва : Искусство, 1980. 264 с.
425. Рябченко О.Л. Студенти радянської України 1920–1930-х років: практики повсякденності та конфлікти ідентифікації. Харків : ХНАМГ, 2012. 455 с.

426. Самойленко Т.І. Українське кіно в умовах тоталітарного режиму. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили*. 2010. Т. 129, Вип. 116. С. 32–36.

427. Ситник О.М. Світоглядний спротив більшовизму з боку українців Наддніпрянщини протягом 1920-х – початку 1930-х років як прояв незавершеності Української національної революції. *Український селянин: збірник наукових праць*. Черкаси, 2017. Вип. 18. С. 151–155.

428. Скалій Р. Білі плями в біографії Леся Курбаса. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*. Київ, 2008. С. 247–269.

429. Скалій Р. Курбасів шлях на Голгофу. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2007. Т. 254: Праці театрознавчої комісії. С. 331–342.

430. Соколов Р.П. Александр Довженко. Москва : Искусство, 1980. 306 с.

431. Тетерюк М. «Звенигора»: західні відгуки в радянських джерелах. *Кіно-театр*. 2013. Вип. 2. С. 42–43.

432. Томпсон Ева М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. 368 с.

433. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця : Глобус-Прес, 2007. 800 с.

434. Файзулін Я. Документи з архівів КГБ розкривають закадрові таємниці фільму-агітки «П.К.П.» – «Пілсудський купив Петлюру». Український інститут національної пам'яті. URL: <https://old.uinp.gov.ua/publication/dokumenti-z-arkhiviv-kgb-rozkrivayut-zakadrovii-taemnitzi-filmu-agitki-pkp-pilsudskii-kup> (дата звернення: 11.10.2020).

435. Шамаєва К.І. Таємниці минулого. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 3. С. 112–115.

436. Юренев Р. Краткая история советского кино. Москва: Союз кинематографистов СРСР, 1979. 232 с.

437. Юренев. Р. Александр Довженко. Москва : Искусство, 1959. 192 с.

438. Безручко О.В. О.П. Довженко – педагог. Творчий пошук і метод : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04. Київ, 2007. 200 с.

439. Закиров О. Исторические фильмы СССР 1936–1946 гг.: патриотическое освещение дореволюционного прошлого средствами игрового кино : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02. Москва, 2011. 20 с.

440. Кузюк О.М. Державна політика в галузі кінематографа в радянській Україні (кінець 1920-х – 1930-ті роки) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ, 2012. 160 с.

441. Магуза Г.О. Суспільно-політичні погляди і громадянська позиція О. Довженка : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ, 2010. 251 с.

442. Миславський В.Н. Українське кіномистецтво 20-х рр. ХХ ст. : організаційно-творчі трансформації : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.04. Харків, 2018. 469 с.

443. Петренко О. История становления личности и деятельность советских режиссеров-новаторов в 1930-е гг. (Н.П. Охлопков и В.Ф. Терский) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 24.00.01. Омск, 2011. 27 с.

444. Самойленко Т.І. Український кінематограф 1920-х – 1930-х років (суспільно-політичний аспект) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Черкаси, 2014. 200 с.

445. Федюк А. Советская система кинопроизводства и кинопроката в 1920-е – 1930-е гг. : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02. Новосибирск, 2009. 27 с.

Довідкові та енциклопедичні видання, електронні ресурси

446. Агеєва В. Курс «Осмилені й переосмилені». Лекція 10: «Олександр Довженко: тексти з подвійним дном» з 15 хв. 50 с. до 16 хв. 15 с. URL: https://courses.prometheus.org.ua/courses/course-v1:ArtArsenal+LIT101+2018_T1/courseware/2f58203969d64b4d8a0e898dda922cde/1eb99f9be14f444598558ebdecc803380/?activate_block_id=block-v1%3AArtArsenal%2BLIT101%2B2018_T1%2Btype%40sequential%2Bblock%401eb99f9be14f444598558ebdecc803380 (дата звернення: 20.07.2020).

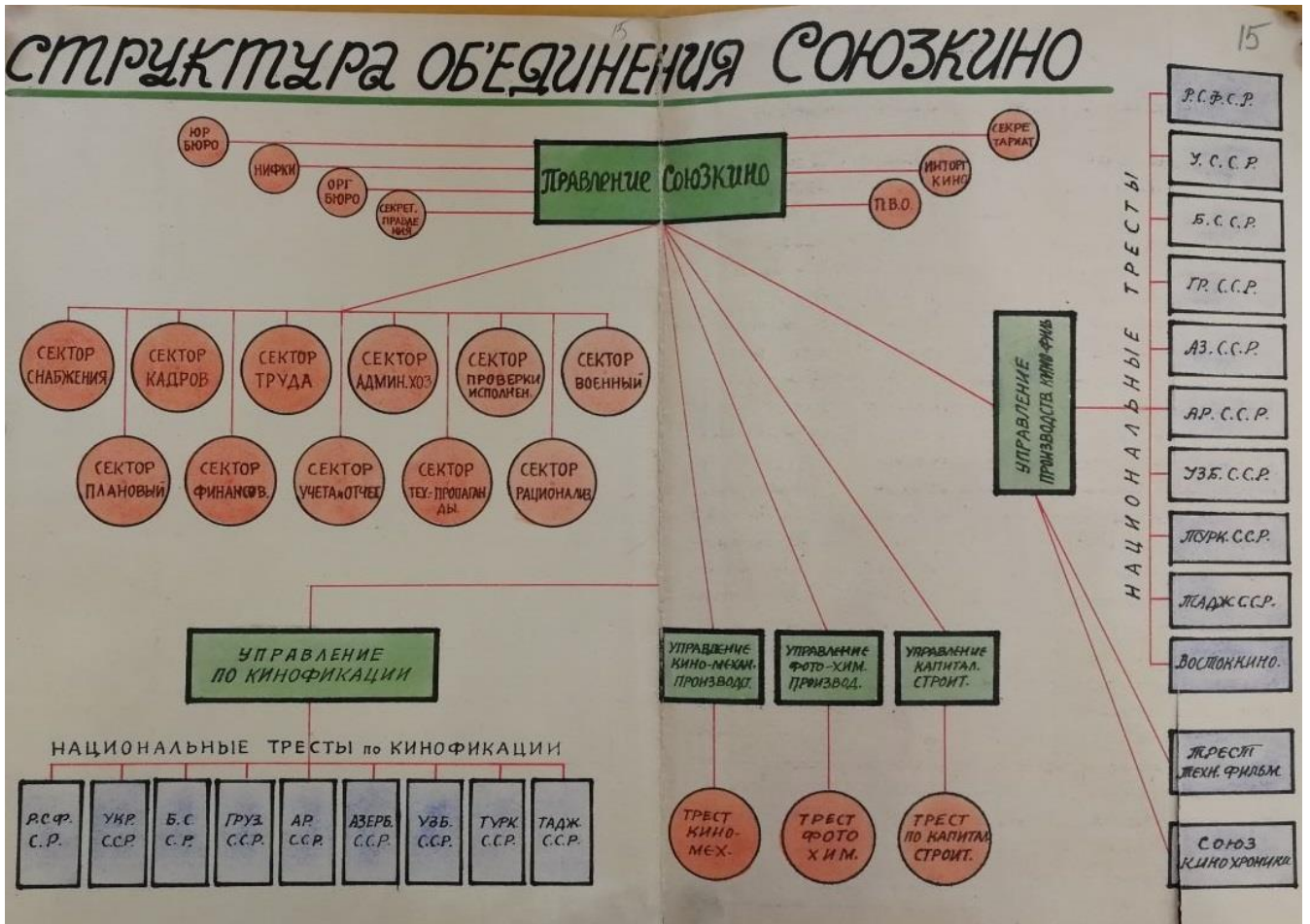
447. Бондарчук П.М., Даниленко В.М. Українізації політика. *Енциклопедія історії України*. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Ukrainizatsii_polityka (дата звернення: 14.12.2019).
448. «В заметах». *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/lost/u-zametakh/> (дата звернення: 08.07.2020).
449. «Василина». *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/found/vasylyna/> (дата звернення: 13.07.2020).
450. «Вендетта». *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/lost/vendeta/> (дата звернення: 07.07.2020).
451. «Вінниця 1929 року. Перегляд кінофільму «Злива». URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=GdRKj9KBGU8&feature=emb_logo (дата звернення: 20.07.2020).
452. Голівуд на березі Чорного моря. Як будувалася Одеська кіностудія. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=no7c5cG3Sbg> (дата звернення: 23.08.2019).
453. Дзига Вертов. *ВУФКУ Lost&found*. URL: <https://vufku.org/names/dzygavertov/> (дата звернення: 09.06.2020).
454. Електронна бібліотека «Культура України». URL: <http://elib.nlu.org.ua/object.html?id=412> (дата звернення: 12.04.2018).
455. Євген Сверстюк: «Я розшукав оригінальну публікацію таємного виступу Сталіна проти Довженка. *Zn.ua*. 15 лютого 2008. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/evgen_sverstyuk_ya_rozshukav_originalnu_publikatsiyu_taemного_vistupu_stalina_proti_dovzhenka.html (дата звернення: 10.11.2020).
456. Інформаційні матеріали до 80-х роковин «Великого терору» в Україні. *Український інститут національної пам'яті*. URL: <https://old.uinp.gov.ua/publication/informatsiini-materiali-do-80-kh-rokovin-velikogo-terogu-v-ukraini> (дата звернення: 14.02.2020).
457. Кіно» (1925–1933): сист. покажч. змісту журн. / упоряд. Н. Казакова, Р. Росляк. Київ : Міністерство культури України, Державний заклад «Національна парламентська бібліотека України», 2011. 256 с.

458. Лекція Любомира Госейка «Les tartares versus «Тарас Трясило» у контексті французького кінопрокату»
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lhsYJRB3bWQ> (дата звернення: 10.05.2020).
459. «Новими шляхами». ВУФКУ *Lost&found*.
URL: <https://vufku.org/lost/novumu-shliakhamy/> (дата звернення: 08.07.2020).
460. Пантелеймон Сазонов. ВУФКУ *Lost&found*.
URL: <https://vufku.org/names/pantelejmon-sazonov/> (дата звернення: 20.05.2020).
461. Петро Чардинін. ВУФКУ *Lost&found*. URL: <https://vufku.org/names/petro-chardynin/> (дата звернення: 25.08.2019).
462. Понад століття українського кіно – інтерв'ю з кінознавцем Любомиром Госейком. URL: <https://hromadske.ua/posts/ponad-stolittya-ukrayinskogo-kino-intervyu-z-kinoznavcem-lyubomirom-gosejkom> (дата звернення: 04.06.2020).
463. Попов Ю. Соціалістичний реалізм. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври. 2001. С. 538–539.
464. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 4.
465. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 7. С. 246.
466. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 10. С. 93.
467. Стабовой Юрий (Георгий) Михайлович. РГАЛИ.
URL: <https://rgali.ru/obj/11024713> (дата звернення: 14.10.2020).
468. Фавст Лопатинський. ВУФКУ *Lost&found*.
URL: <https://vufku.org/names/favst-lopatynskyj/> (дата звернення: 15.07.2020).

ДОДАТКИ

Додаток А

Структура «Союзкіно» 1932 р.



Центральний державний архів громадських об'єднань України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 5306.Арк. 15.

Додаток Б
Головний вхід до Одеської кінофабрики 1927 р.



Фабіян Гарін Там, де народжується кіно-фільм. *Кіно*. 1927. Вип. 11 (23). С. 6.

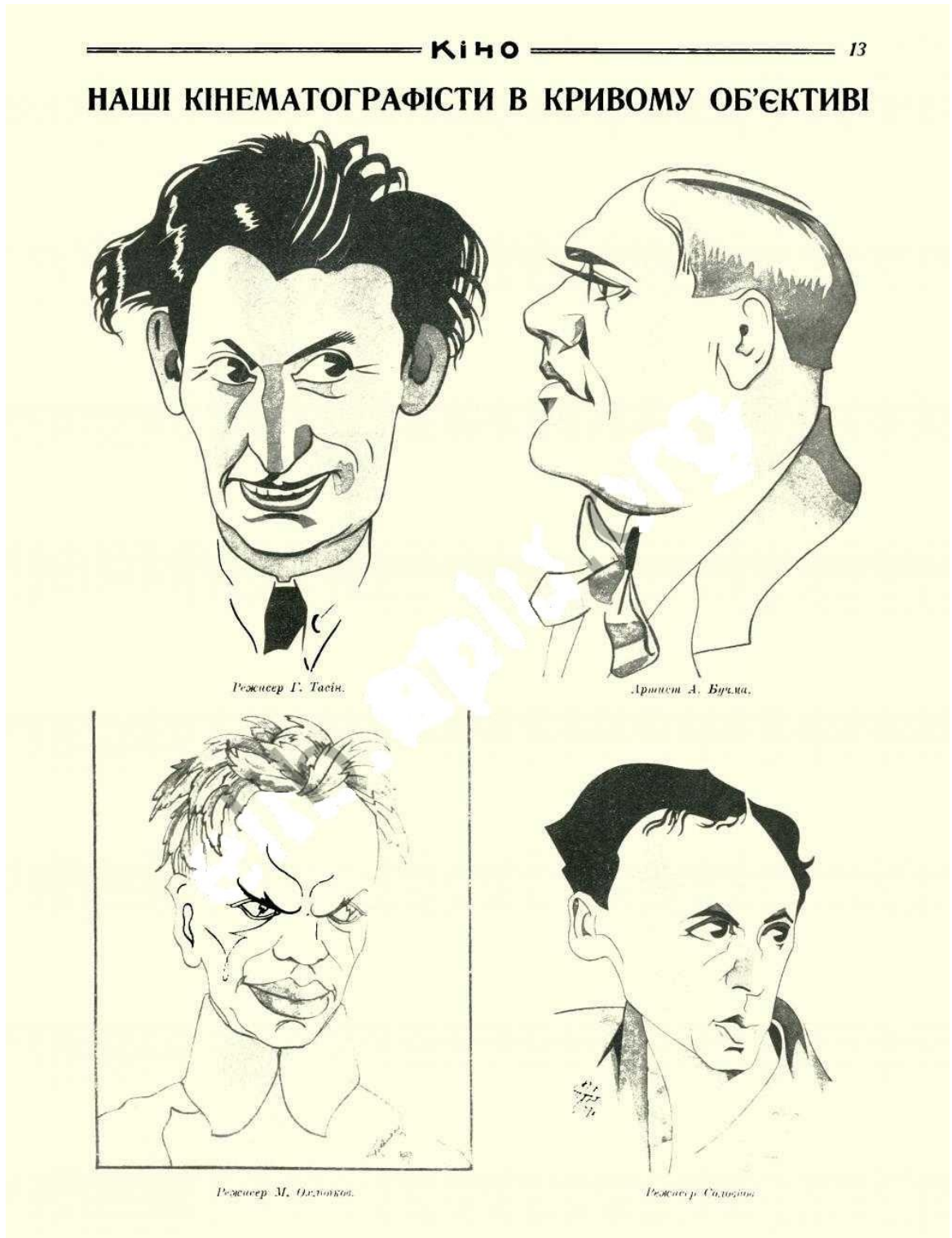


Брюховецька Л. Голлівуд на березі Чорного моря. *Літературна Україна*. 04.04.2020. URL: <https://litukraina.com.ua/2020/04/04/gollivud-na-berezi-chornogo-morja/>

Додаток В

Шаржі на режисерів Г. Тасіна, М. Охлопкова, О. Соловйова
та актора А. Бучму 1927 р.

(Без підпису. Автор шаржу «Режисер Соловйов» - Дев'ятнін В.)



Наші кінематографісти в кривому об'єктиві. *Кіно*. 1927. Вип. 19–20 (31/32).

Додаток Г

Шаржі на режисерів П. Чардиніна, О. Довженка, І. Перестіані
та актора І. Замичковського. 1927 р.
Автори С. Зальцер, Е. Мордмілович

КІНО

9

КІНЕМАТОГРАФІСТИ В КРИВОМУ ОБ'ЄКТИВІ

Шаржі С. Зальцера та Е. Мордміловича



Режисер П. Чарудин



Режисер О. Довженко



Режисер Перестіані



Артист І. Замичковський

Додаток Г

Ескіз емблеми ВУФКУ

Художник О. Довженко. 1920-ті рр. (репродукція)



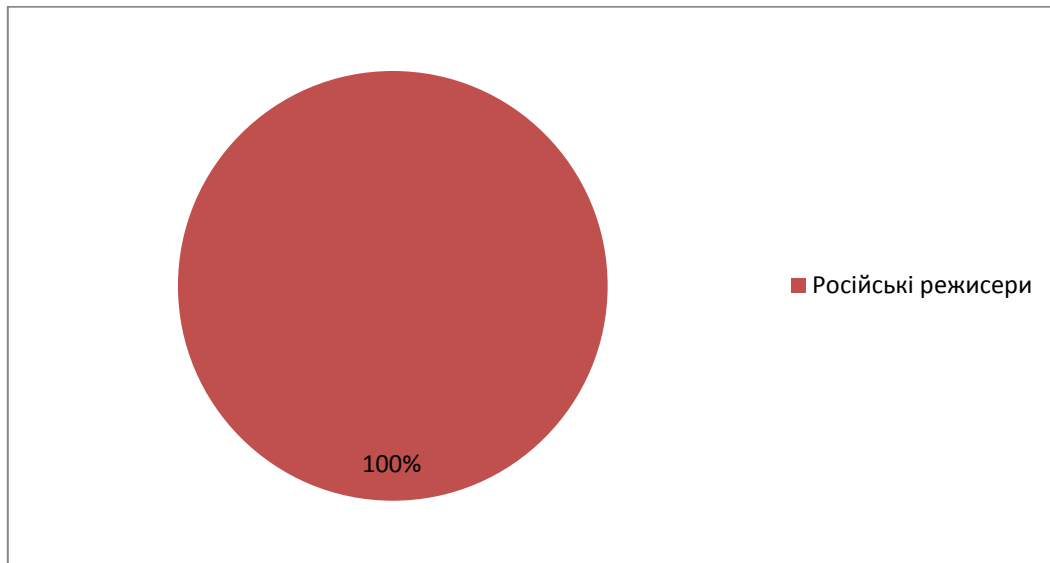
Фонди Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.
Інв. № 10056.

Додаток Д
О. Довженко і С. Ейзенштейн



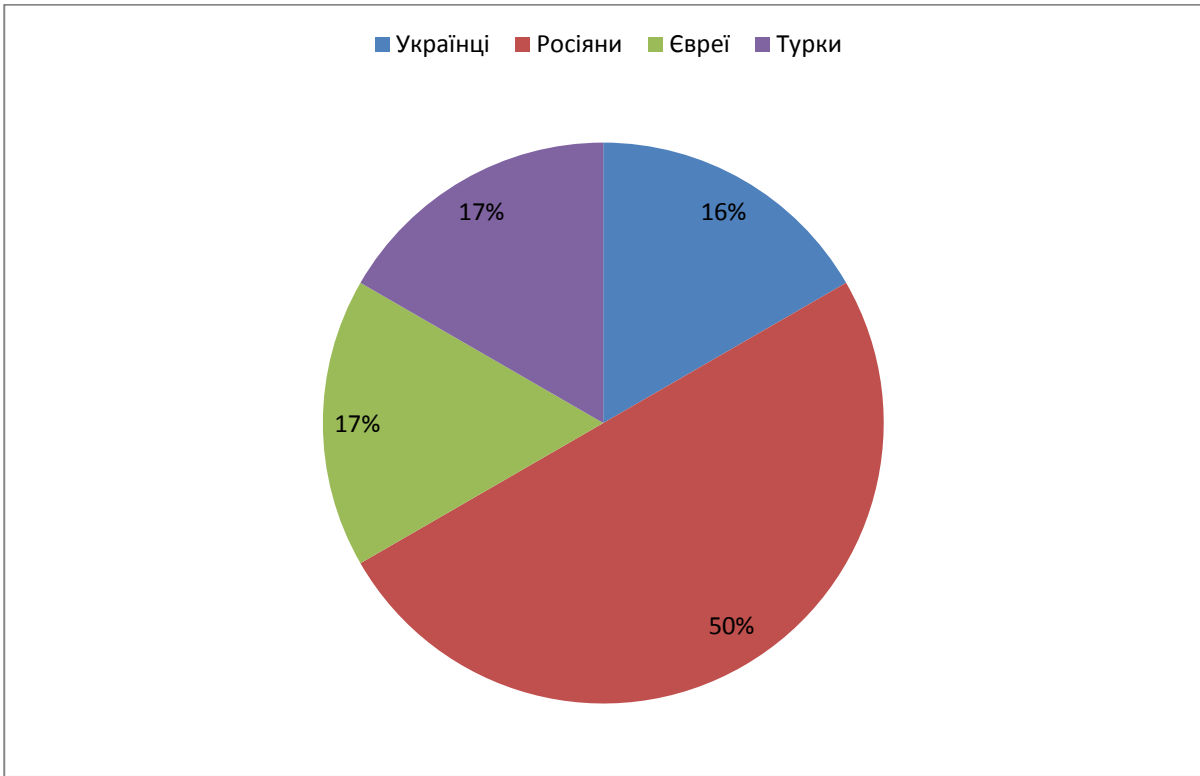
Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 690.
Оп. 2. Спр. 27. Арк. 2.

Додаток Е
Режисери Одеської кінофабрики (жовтень 1925 р.)



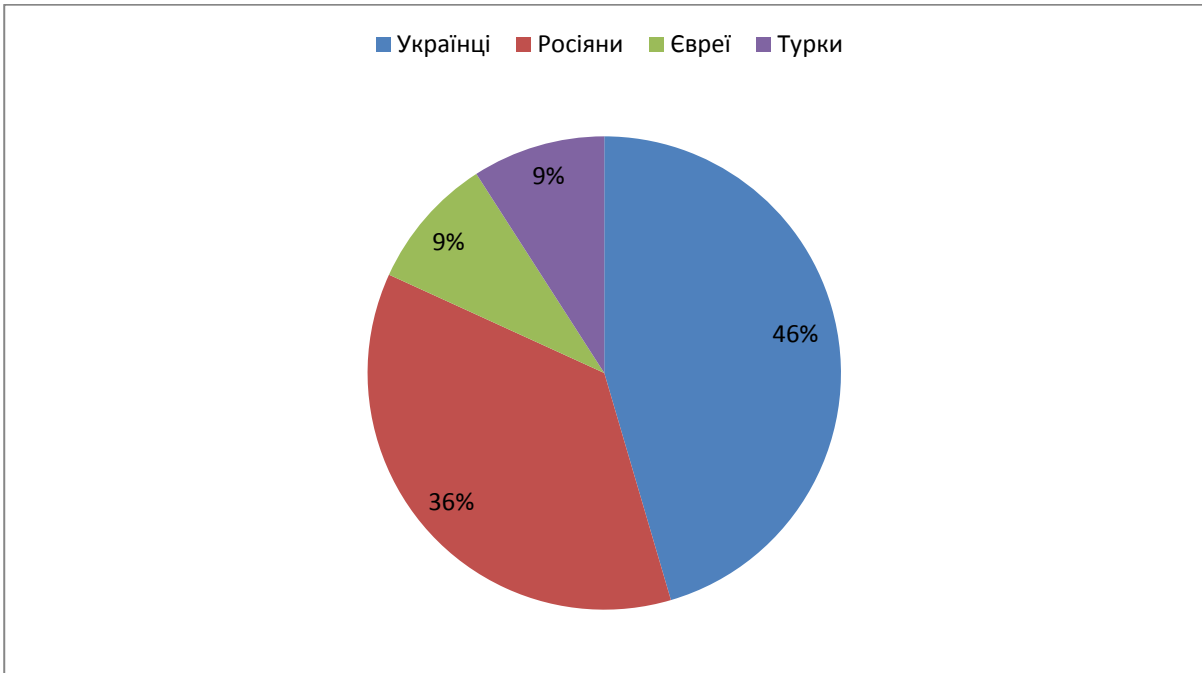
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 178.

Додаток Є
Режисери Одеської кінофабрики (квітень 1926 р.)



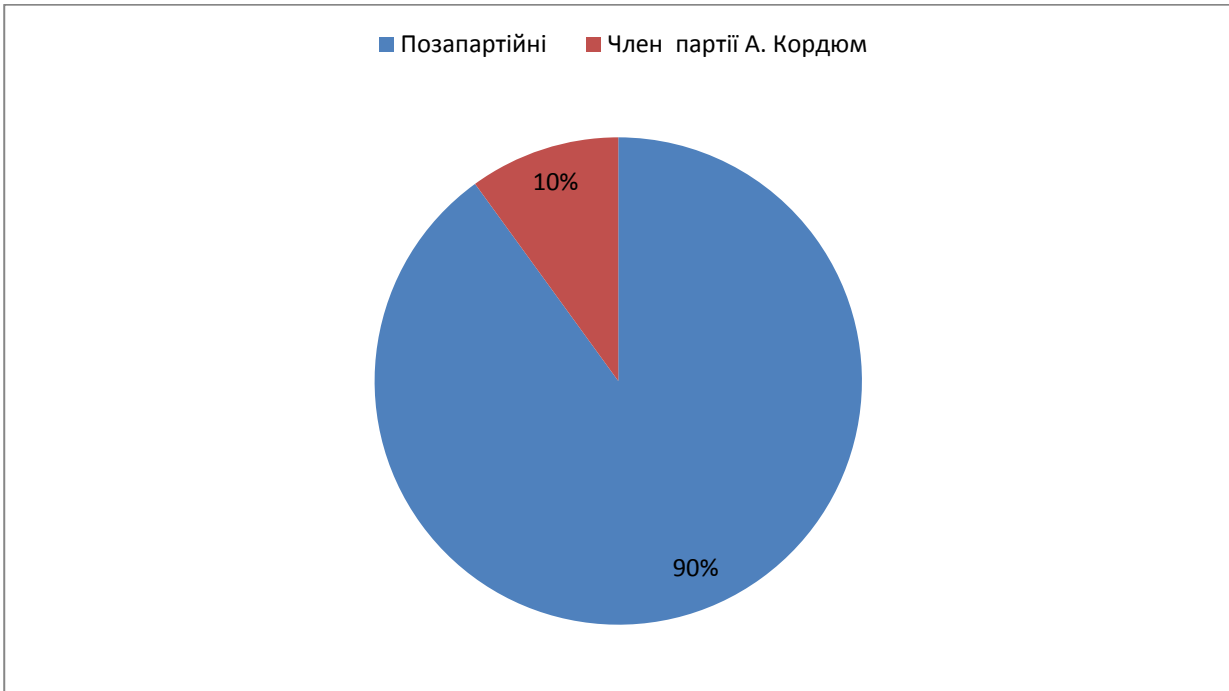
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 169.

Додаток Ж
Режисери Одеської кінофабрики (вересень 1926 р.)



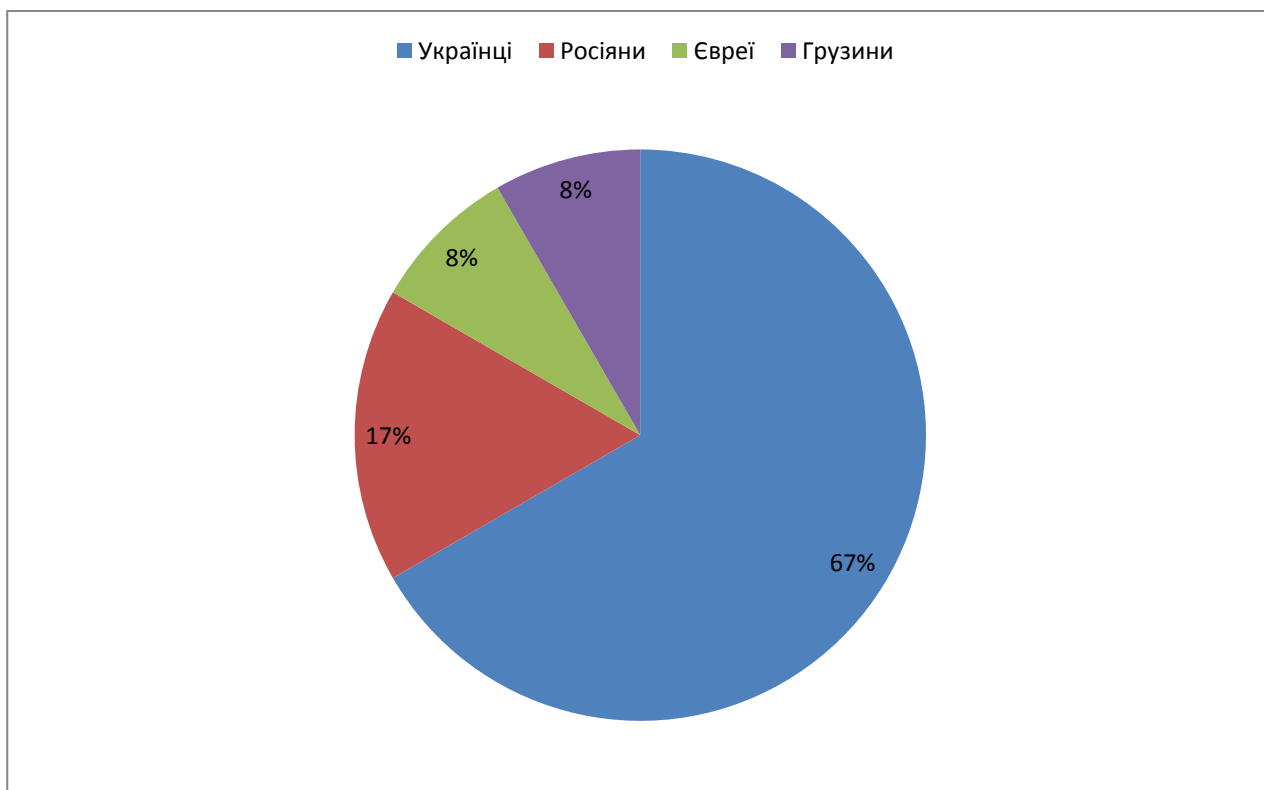
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 4.

Додаток 3
Режисери-члени партії на Одеській кінофабриці (жовтень 1926 рік)



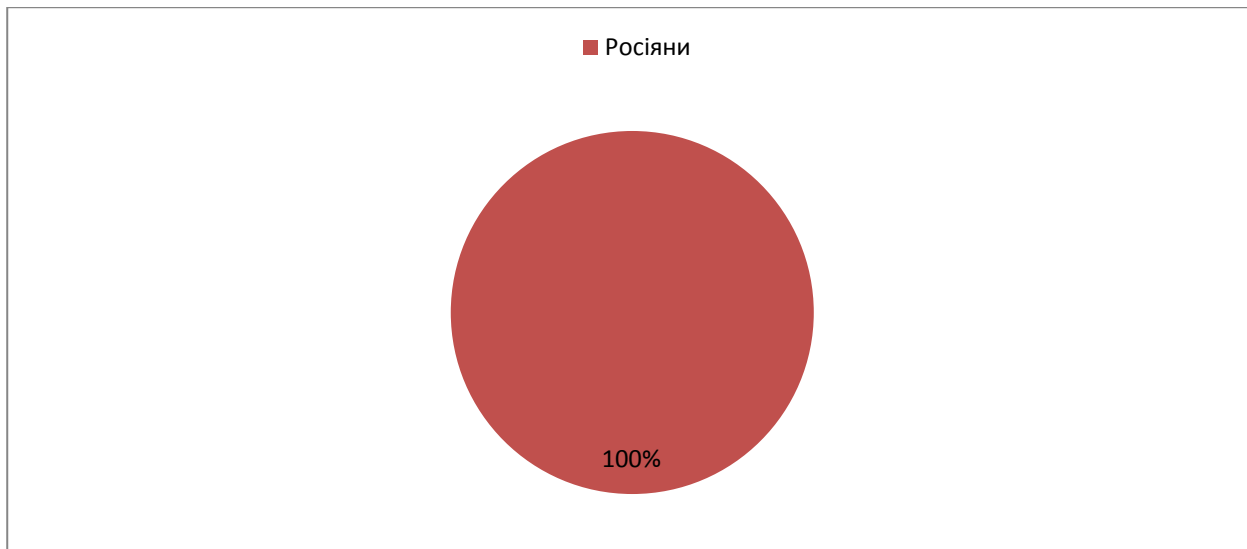
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 4.

Додаток И
Режисери Одеської кінофабрики
(червень 1927 р.)



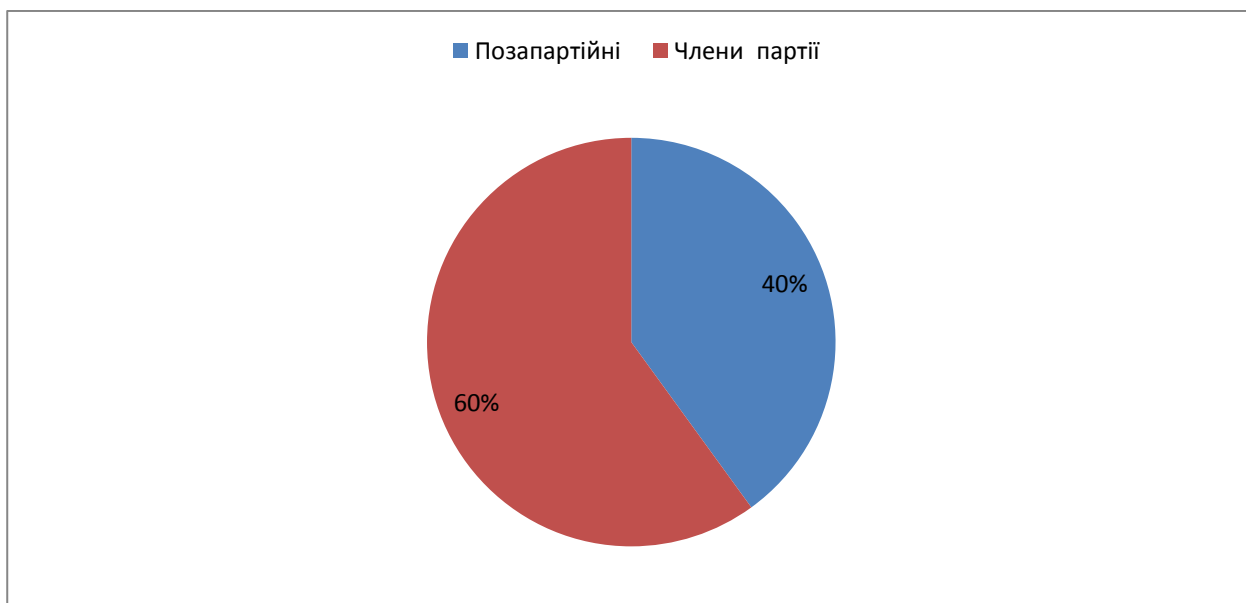
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

Додаток І
Режисери Ялтинської кінофабрики.
Червень 1927 р.



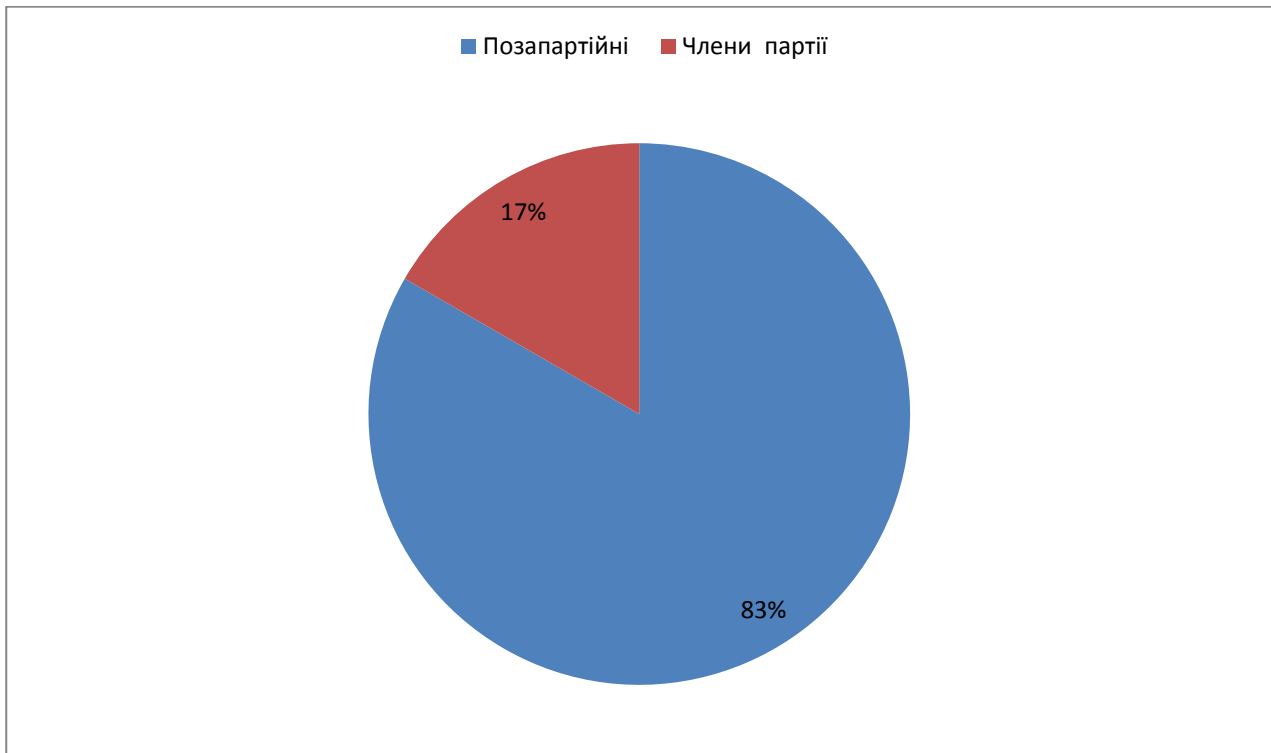
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

Додаток І
Режисери-члени партії на Ялтинській кінофабриці.
Червень 1927 р.



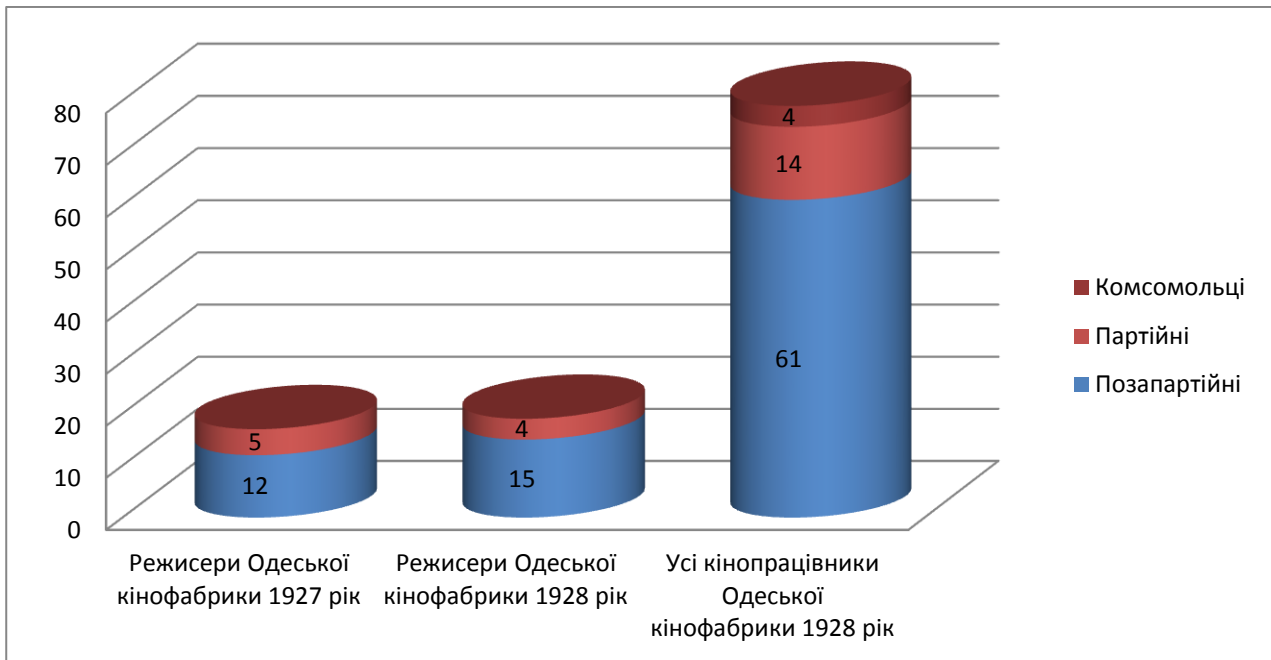
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

Додаток Й
Режисери-члени партії на Одеській кінофабриці (червень 1927 рік)



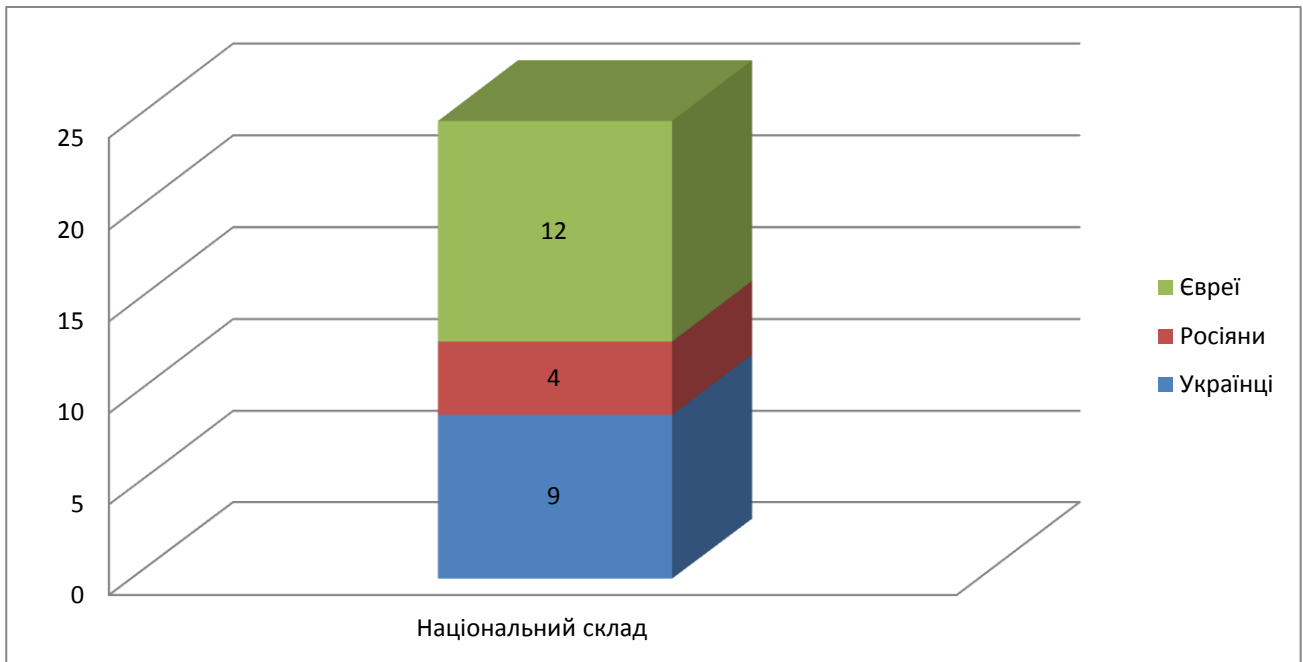
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 41. Арк. 5.

Додаток К
Режисери Одеської кінофабрики.
Червень 1927 р.



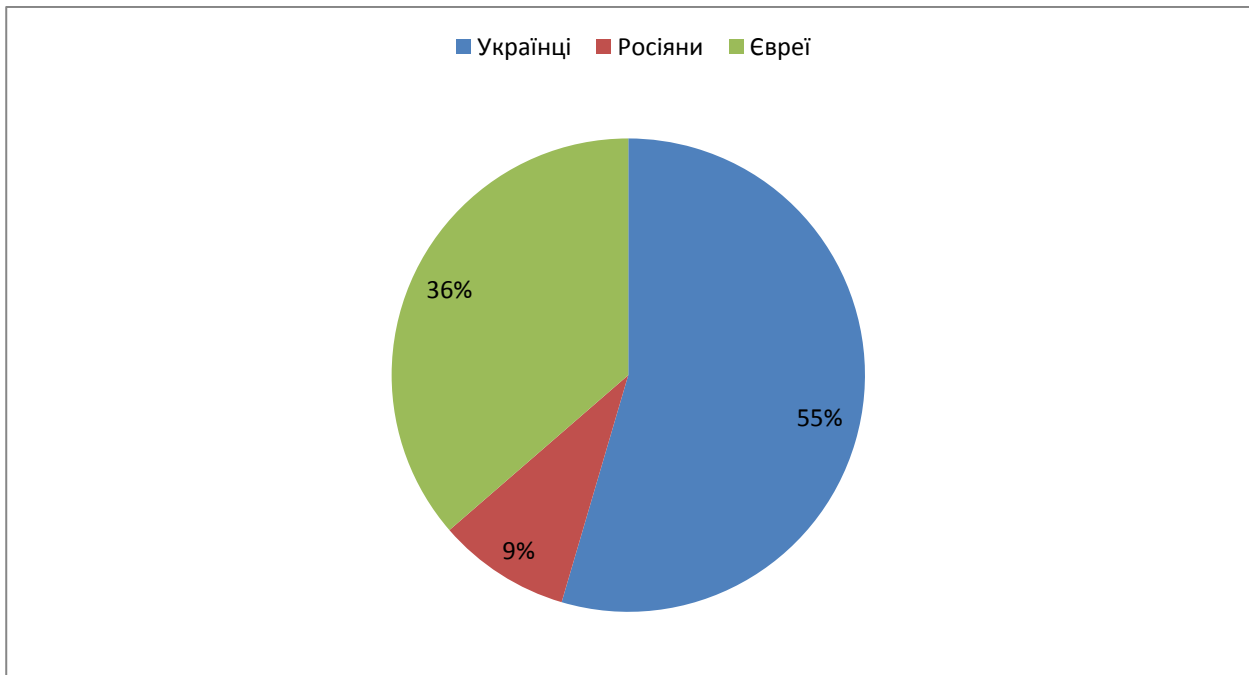
Складено за: Центральний державний архів громадських об'єднань України.
 Ф. 1. Оп. 20. Спр. 2692. Арк. 58-59.

Додаток Л
Режисери Одеської та Київської кінофабрики
1929 р.



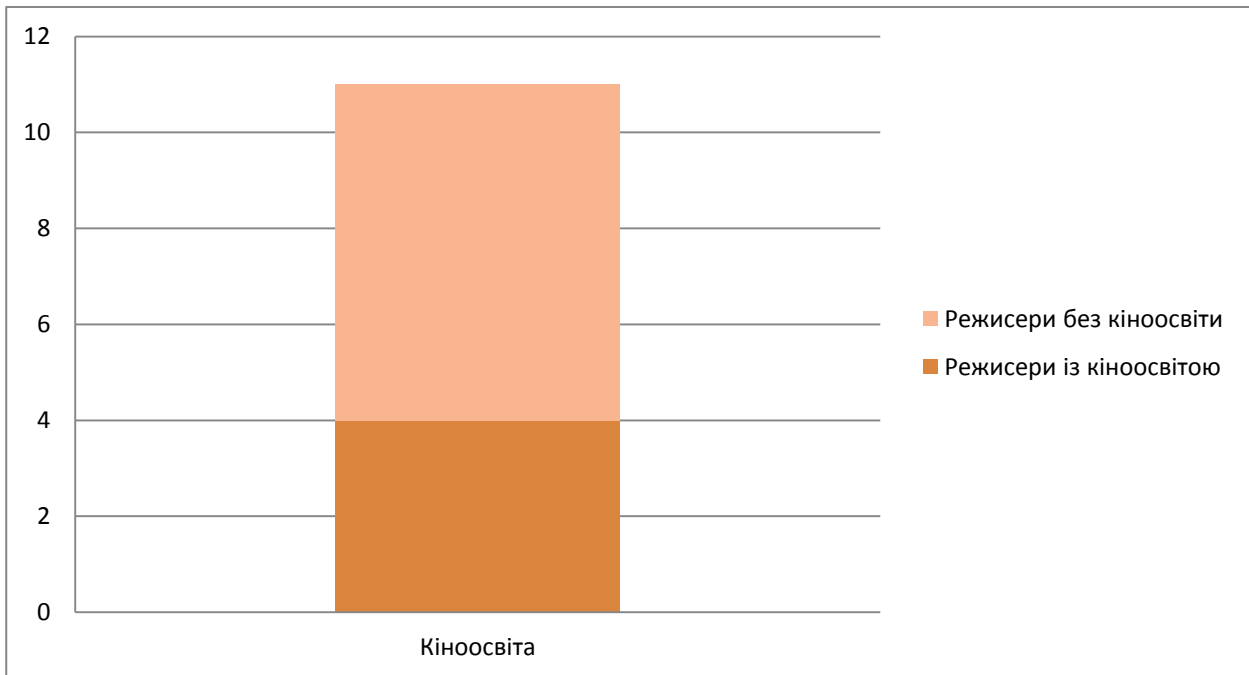
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238 Оп. 1 Спр. 173 Арк. 888.

Додаток М
Режисери Київської кінофабрики
Жовтень 1929 р.



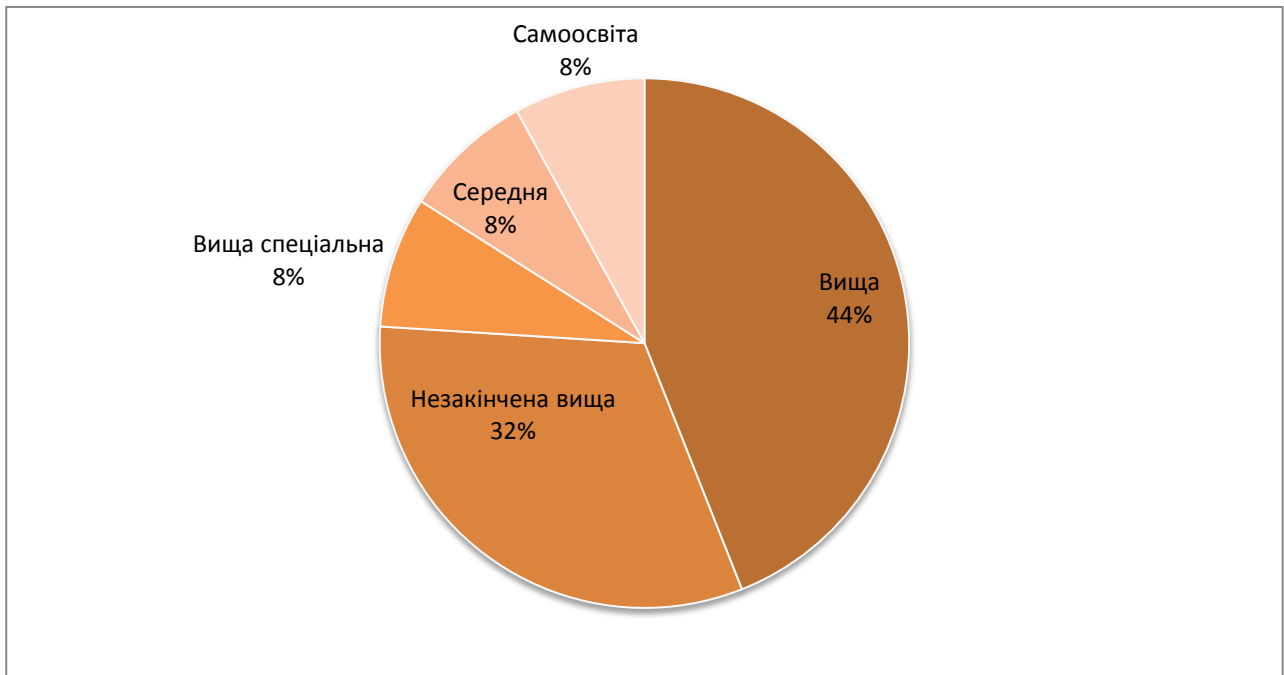
Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 173. Арк. 888.

Додаток Н
Кіноосвіта режисерів Київської кінофабрики
1929 р.



Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238 Оп. 1 Спр. 173. Арк. 792, 795.

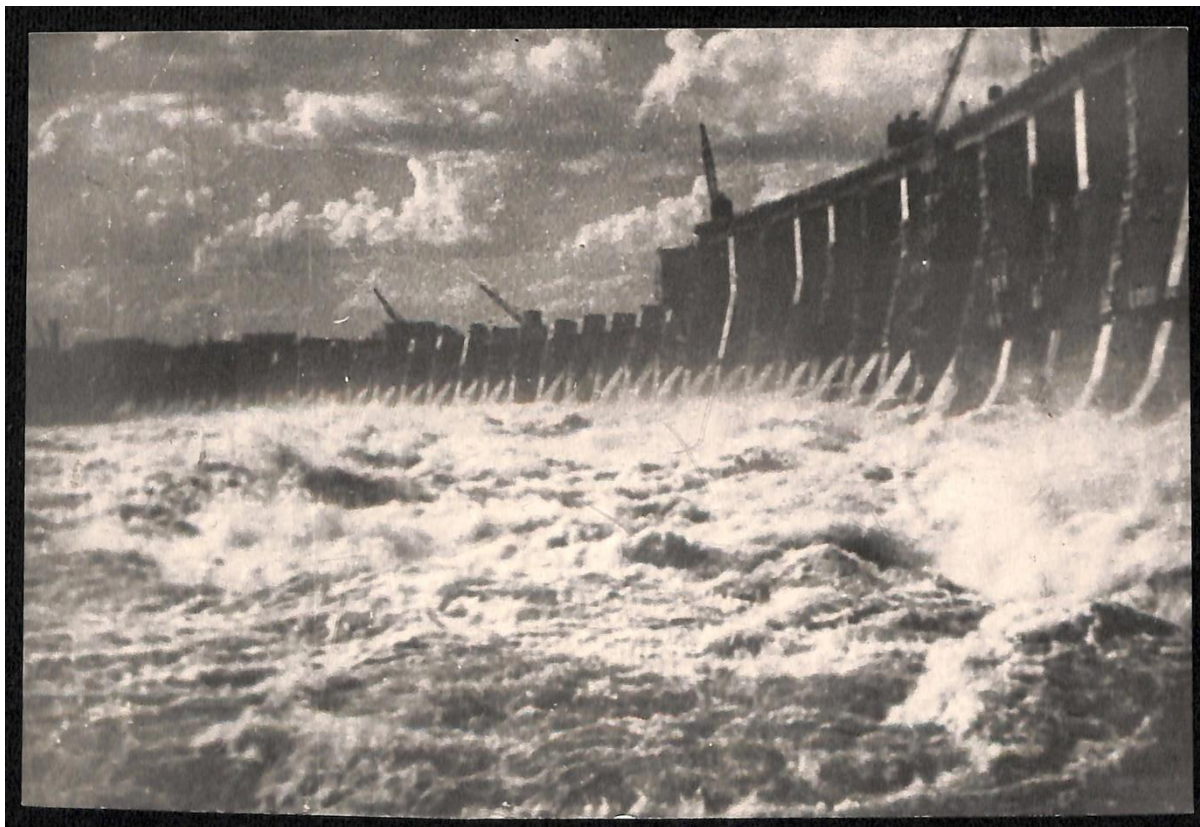
Додаток О
Освіта режисерів Київської кінофабрики
1930 р.



Складено за: Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 1238 Оп. 1 Спр. 173. Арк. 792, 795.

Додаток П
Зйомки фільму «Аероград»
1935 р.



Додаток Р**Фото кадру з фільма І. Кавалерідзе «Штурмові ночі».****1933 р.**

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 442.
Оп. 1. Спр. 32. Арк. 1.

Додаток С

Дружній шарж на режисера І. Кавалерідзе під час зйомок фільму
«Коліївщина». Автор невстановлений.

1933 р.



Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
Ф. 442. Оп. 2. Спр. 49. Арк. 1.